An abstract painting in shades of brown, tan, and blue, depicting a street scene. A central focus is a dark wooden door with a sign above it that reads "80ta". The painting is characterized by expressive, gestural brushstrokes and a sense of depth and texture. The overall mood is somber and evocative.

# Ciudades de Letras

*Representaciones de lo urbano en la literatura*

Marta Elena Castellino (Directora)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA DE MENDOZA

2025



# **CIUDADES DE LETRAS**

**Representaciones de lo urbano en la literatura**



# **CIUDADES DE LETRAS**

## **Representaciones de lo urbano en la literatura**

**Marta Elena Castellino (Directora)**

**María Florencia Antequera**

**Lucía Inés Castellino**

**Mónica Cortellezzi**

**Alicia Duo**

**Silvia Marcela Hurtado**

**María Victoria Ibarra**

**Marta Marín**

**Matías Pascualotto**

**Carla Riggio**

**Julieta Ríos Maccari**

**Carlos Salazar Río**

**Inés Elena Sanjurjo**

**Fabiana Varela**

Ciudades de letras: representaciones de lo urbano en la literatura /  
Marta Elena Castellino [et al.]. - 1a ed. - Mendoza: Universidad Nacional  
de Cuyo. Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado, 2025.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-575-263-4

1. Ciencias Sociales. 2. Participación Ciudadana. 3. Literatura Argen-  
tina. I. Castellino, Marta Elena

CDD A860

©Castellino, Marta *et al*, 2025

**Ilustración original de Tapa:**

**“El portal y el jinete”.** (2024). 47x31 cm- Acrílico sobre papel misonero

**Autor: Andrés Casciani**

**Diseño de Tapa: Andrés Casciani**

**Ilustraciones interiores originales: Matías Edgardo Pascualotto**

**Este libro ha sido parcialmente subsidiado por SIIP - UNCUIYO**



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente.  
Esta obra está bajo una Licencia Atribución –NoComercial –CompartirIgual 2.5  
Argentina (CC BY –NC –SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o  
formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos:  
Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han  
realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted  
o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos  
comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su  
contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar  
términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido  
por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>.

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que  
constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>.  
Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales)  
<http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899,  
Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e  
Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545  
del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N°  
438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la  
literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su  
lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de  
cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del  
material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la  
integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.





*A los maestros:*

*Gloria Videla de Rivero, Raúl Antelo, Mariano Zamorano,*

*María Estela Furlani de Civit, Víctor Tau Anzorátegui,*

*Susana Aruani, Ismael Farrando, Lilitiana Ferraro, Dora Barrancos...*

*En general, a todos los que dejaron una huella indeleble en nuestra formación*







## PRÓLOGO

Esta publicación reúne trabajos llevados a cabo por el grupo de investigación del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELM), en el marco del proyecto titulado “Representaciones de la ciudad en la literatura”, que fue subsidiado por SIIP – UN-Cuyo para el período 2020-2022, luego prorrogado hasta 2024, y también algunas colaboraciones de otros investigadores de prestigio, pertenecientes a diversas áreas del saber.

El título dado a esta serie de estudios gira en torno a dos ejes conceptuales que imponen algunas reflexiones. En primer lugar, el concepto de “representación social”, nos provee el instrumento que guía la elaboración de los trabajos sobre temas concretos de nuestra realidad: mendocina en primer lugar, pero también argentina e hispanoamericana, su “identidad, estructura y significado” (Zamorano *et al*, p.127) e igualmente la aproximación al conjunto de textos literarios que serán examinados en las páginas siguientes.

El concepto de representación social a menudo es utilizado como sinónimo de “imaginario social”, aunque entre ambas existen diferencias que Pablo Segovia Lacoste, Oscar Basulto Gallegos y Pablo Zambrano Uribe puntualizan en el artículo titulado “Imaginarios sociales y representaciones: su aplicación al

análisis discursivo en tres ámbitos diferentes” (2018), al que nos referiremos luego. Baste decir ahora que de aquí deriva en parte el andamiaje conceptual empleado para la redacción de los capítulos siguientes.

El otro concepto de base para el análisis es la teorización existente acerca del tema de la ciudad en su especificidad y también en relación con la literatura, que también será desarrollada oportunamente. Esto es así porque pensamos que la literatura es capaz de proveer imágenes de fuerte contenido identitario, entre las que destacan de modo eminente las que atañen a la representación de la ciudad.

Entonces, estas “representaciones sociales” son fenómenos múltiples y complejos, y -según Jodelet (1986)-, constituyen “una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento”; se trata entonces de una “producción mental social” (Jodelet, 1986, p. 473). Y es natural, entonces, que nuestro entorno más próximo, aquel en que desarrollamos nuestra vida cotidiana y nos interrelacionamos con los demás, es decir la ciudad, sea objeto de configuraciones y representaciones que se construyen a partir de la percepción, tal como la estudian los geógrafos, pero también de la intuición y de la imaginación creadora, tal como da cuenta la literatura que, repito, nos ofrece la materia para los análisis siguientes.

Una aclaración: nuestro objeto de estudio no se cierra en la literatura de Mendoza, aunque esta lo constituye en forma preeminente, en razón de nuestra pertenencia; igualmente, creemos que de la relación con otros ámbitos surgirán conclusiones valiosas.

### **Representaciones e imaginarios sociales**

Apunta Jodelet que “Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la

comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal” (1986, p. 474).

Por su parte, Serge Moscovici, desde la psicología social, en su libro titulado *El psicoanálisis, su imagen y su público* ([1961] 1974), define la representación social como “una organización de imágenes y de lenguaje porque recorta y simboliza actos y situaciones que son o se convierten en comunes”. Considera además que “Encarada en forma pasiva, se capta como el reflejo, en la conciencia individual o colectiva, de un objeto, un haz de ideas, exteriores a ella” (p. 16).

Entonces, siguiendo a este autor, Pablo Segovia Lacoste, Oscar Basulto Gallegos y Pablo Zambrano Uribe comentan que “las representaciones sociales poseen la función de establecer un orden con el fin de guiar a los sujetos en el mundo social y permitir la comunicación entre ellos a partir de una serie de elementos en común culturalmente aceptados por una comunidad” (2018, p. 79).

La noción de imaginarios sociales, por su parte, tiene su origen en las reflexiones del filósofo Cornelius Castoriadis (1983) aparecidas en la obra *La institución imaginaria de la sociedad*. Según este autor, existe en cada sociedad un conjunto de significaciones imaginarias que otorgan sentido a la vida en comunidad. Estas significaciones imaginarias no son “ni representaciones, ni figuras, ni formas, ni conceptos” (1983, p. 523), sino que corresponden a “creaciones libres”, “*ex nihilo*”, que no son “deducibles racionalmente”.

Por su parte, Álvarez Sousa (2000) define los imaginarios sociales como “las representaciones colectivas que se hace la población en torno a un tema”, noción “que conlleva una cierta identificación con dicho imaginario que sirve de integración social” (p. 234).

A partir de las reflexiones de Castoriadis (1983), el sociólogo Manuel Baeza (2008) definió a los imaginarios sociales co-

mo “múltiples y variadas construcciones mentales (ideaciones) socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial” (p. 20). Para este autor, los imaginarios sociales surgen como una creación incesante de respuestas frente a los diferentes enigmas que plantea la vida en sociedad.

Baeza habla también de la existencia de “imaginarios sociales dominantes” e “imaginarios sociales dominados”, para diferenciar aquellos que han logrado imponerse -siquiera provisoriamente- por sobre otros y los que han quedado relegados en esa “lucha simbólica” entablada al interior de la sociedad. “De este modo -concluyen Segovia Lacoste, Basulto y Uribe- los imaginarios sociales se encuentran en constante tensión y emergen a través de las prácticas discursivas en diferentes momentos de la vida cotidiana” (2018, p. 81).

Y agregan los investigadores citados: “Estas significaciones imaginarias son creadas en y por la sociedad, y se encarnan en las instituciones (lengua, estructuras familiares, normas, leyes) que las portan, lo que implica considerar la sociedad como un lugar privilegiado de creación imaginaria permanente con capacidad de significación” (Segovia, Basulto y Uribe, 2018, p. 81).

Acerca de la relación o distinción entre ambos conceptos solo diré que -según Baeza (2008)- las representaciones sociales se encuentran en un plano de significación más aparente, mientras que los imaginarios nos remiten a un plano de significación fundante y constitutivo de la sociedad:

Otra problemática recurrente en torno al empleo de las nociones de imaginarios sociales y representaciones dice relación con los niveles de análisis, puesto que nos parece, siguiendo a Baeza (2008), que las representaciones se encuentran en un plano de significación más aparente, mientras que los imaginarios sociales. En otras palabras, las representaciones nos remiten a imágenes

culturales que funcionan como marcos interpretativos de la sociedad, mientras que los imaginarios serían, en la lógica de Baeza (2008), la base sobre la cual se construye e instituye permanentemente la sociedad, dado que serían los propios imaginarios los que posibilitarían la existencia de representaciones, luego de haberse “instituido” el mundo, en el sentido de Castoriadis (1989) (Segovia Lacoste *et al*, p. 82).

Castoriadis, por ejemplo, les otorga a los imaginarios un *poder constituyente* de la realidad. Como apunta del Acebo Ibáñez, “Paradojalmente, lo único ‘real’ sería lo imaginario, visualizándonos a través de nuestra representación (imaginaria) de nosotros mismos y de nuestra circunstancia” (2000, p. 30).

Las representaciones sociales, siempre según Jodelet, exhiben “Una dimensión de pertenencia: siendo el sujeto un sujeto social, hace intervenir en su elaboración ideas, valores y modelos provenientes de su grupo de pertenencia o ideologías transmitidas dentro de la sociedad” (1986, p. 479).

La consideración de estos fenómenos se torna particularmente relevante en el caso de Mendoza, cuya fisonomía cultural presenta una serie de particularidades relacionadas con una cierta “insularidad” y con una serie de “queiebres culturales” que complejizan esta construcción identitaria a lo largo del tiempo.

A partir de esta somera referencia bibliográfica, la primera sección del volumen, a cargo de Silvia Marcela Hurtado, profundizará en estos conceptos básicos para el desarrollo de las cuestiones tratadas en el volumen.

## **La ciudad**

Este valor social de las representaciones es inseparable del concepto de ciudad, en tanto, según afirma del Acebo Ibá-

ñez, “el ser humano es *homo conditor*, un fundador de pueblos y cuando desarrolla espacios y territorios [...] no meramente ocupa, sino que habita y los habita a imagen y semejanza de sí mismo y de su mundo sociocultural” (2000, p. 255). Así, “[...] Habitar y existir se suponen, se necesitan, se recrean” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 200).

Sobre la temática de la ciudad en la literatura hispanoamericana hay dos obras fundamentales: *Escrituras de la ciudad*, editada por José Carlos Rovira y *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, volumen coordinado por Rosalba Campra. Sin embargo, estas obras se refieren a un número limitado de ciudades latinoamericanas, en especial Buenos Aires, y no encontramos ninguna referencia a Mendoza.

Sobre la literaturalización de las ciudades existe también la obra de Guillermo Cabrera Infante, *El libro de las ciudades*, una colección de artículos-ensayos sobre varias ciudades europeas y latinoamericanas o el análisis de la construcción literaria de Río de Janeiro en *Todas as cidades, a cidade*, de Renato Cordeiro Gomes. Sin embargo, tal vez la obra más conocida sobre la ciudad literaria sea *Ciudades invisibles* de Ítalo Calvino, en la que el escritor italiano “construye un imaginario de ciudades puramente literarias que permiten reflexionar sobre la ciudad moderna, ya que las ciudades son al mismo tiempo signos lingüísticos, espacios de intercambio y un conjunto de deseos y memorias” (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, pp. 36-37).

Precisamente, la tesis doctoral citada *supra*, *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana*, de Vera Sofía Pimenta Gonçalves Ferreira ofrece una fundada revisión bibliográfica del tema, y además de los textos ya citados, menciona a Fernando Aínsa, con su obra *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (2006), que

[...] recoge y analiza los lugares y los espacios presentes en las obras literarias que forman un campo semántico de proyección simbólica, sobre todo en la literatura latinoamericana. Analiza los espacios simbólicos de la naturaleza, de la selva, del desierto, de los ríos, de la frontera, del jardín, del hogar y, claro, de la ciudad (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, p. 37).

Pero, tal vez, la obra latinoamericana más famosa sobre la ciudad sea la de Ángel Rama, *La ciudad letrada*. En este libro póstumo de 1984, Rama analiza el aspecto transcultural de las ciudades latinoamericanas, sobre todo el papel de las instituciones que organizan la vida cultural y los papeles que juegan los diferentes actores culturales, los “letrados”. Como afirma Hugo Achúgar en el prólogo a la obra:

Rama parte de la ciudad-signo, para leer la cultura toda integrando para ello una semiología social que le permita comprender las marchas y contramarchas de la letra y sus ejecutores. [...] Letra, sociedad y ciudad recorridos como signos históricos de una identidad cultural construida, precisamente, en una historia y en una sociedad precisa” (Achúgar en Rama, p. 10).

Como también destaca Vera Pimenta, debe mencionarse a continuación el aporte de Néstor García Canclini, quien en *Imaginario urbanos* (1997) se ocupa de la urbe posmoderna, como “la ciudad que hace coexistir en ritmo acelerado un montaje efervescente de culturas de distintas épocas” (García Canclini, p. 88) y que genera múltiples imaginarios urbanos, muy diversos de los de épocas anteriores.

Sobre la problemática urbana latinoamericana contemporánea, Josefina Ludmer realizó una cartografía literaria que designó como “En la isla urbana” (2004) y “Literaturas posautónomas” (2007) que inicialmente publicó en revistas y que después recogió en *Aquí América Latina: Una especulación*

(2010). En estos textos se destaca el postulado de una nueva era en la que no cambiaron “tanto las imágenes en sí (los mitos y estereotipos, los personajes y los relatos) sino la forma en que se usaban” (Ludmer, p. 127). Además, señala la ensayista argentina que después de 1990 “se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos [...] que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras” (Ludmer, p. 127).

En este detalle diacrónico se inscribe el texto de Félix Pillet Capdepón titulado “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual” (2015), en el que destaca la conveniencia de relacionar el análisis del proceso de urbanización con la obra literaria para trazar las diferencias entre la ciudad moderna y la actual.

Por su parte, Eugenia Popeanga Chelaru (2002), al presentar el primer tomo de *Historia y poética de la ciudad*, volumen que recoge las principales contribuciones al seminario internacional realizado en Madrid, en el mes de mayo de 2000, por los Departamentos de Filología Románica de la U.C.M. y el de Filología Francesa de la U.N.E.D., sobre “La ciudad como espacio plural. Historia y poética de lo urbano”, destaca la importancia de abordar el tema urbano desde diversas perspectivas: la literatura, la historia, la geografía, la arquitectura, la antropología cultural y religiosa.

Luis García Jambrina, en “Literatura y ciudad” (2006) destaca igualmente la importancia de un tratamiento estético del tema, al señalar que

Como es bien sabido, la ciudad -cualquier ciudad- no es tan sólo un lugar geográfico, un territorio urbano. Es también un espacio literario, un ámbito en el que se funden el mito, la invención y la realidad. No en vano las ciudades las construyen también los escritores, los

novelistas, los dramaturgos y, desde luego, los poetas. Son ellos los que las crean, configuran y remodelan.

También Figuera Marante, en “La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución” (2017), aborda las transformaciones que han tenido el tema de la ciudad y del espacio urbano en la novelística latinoamericana. Al llegar a la contemporaneidad, formula interesantes apreciaciones, al señalar que “El tema de la ciudad en el plano literario evoluciona según la capacidad del novelista de apropiarse de una nueva realidad, con sus múltiples lecturas, donde la imagen de la ciudad cambia su connotación y se edifica como un elemento narrativo imprescindible dentro del texto” (p. 273).

Por mi parte, destaco muy especialmente el aporte de Enrique del Acebo Ibáñez, en *Sociología de la ciudad occidental: Un análisis histórico del arraigo* (1993) y como coordinador de volúmenes tales como *Ambiente y sociedad* (1998) y, sobre todo, *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada* (2000), que reúne un amplio abanico de miradas acerca del tema que nos ocupa y que ha sido y será reiteradamente citado.

## **El hombre y la ciudad**

Precisamente, este ser-en-el mundo (en términos de Enrique del Acebo Ibáñez, comentando a Heidegger) requiere de arraigo, “apropiación de un ámbito cualificado y cualificador del habitante, *homo conditor* por antonomasia”. Entonces, “La arquitectura aparece [...] como tributaria de esta condición humana preexistente” (2000, p. 200).

Como señala el mismo del Acebo Ibáñez en la “Introducción” a *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite: La ciudad como encrucijada* (2000), “La Ciudad no es mero diseño

o vivienda [...] Tampoco se agota en los conflictos sociales, aunque los supone, los genera y es reflejo de ellos” (p. 23).

Además, los sucesivos sintagmas con que la caracteriza el investigador, algunos de ellos con valor metafórico –“expresión estética y ámbito de implosión cultural [...] imagen y espejo [...] foro y ágora [...] canal comunicador al tiempo que [...] emisor, mensaje e interferencia [...] ruido y música, pero también [...] añoranza del *silencio primordial* [...] archivo de la historia y espejo de la *cotidianeidad*” (2000, p. 24) exponen claramente la multiplicidad de aspectos que es dable tomar en consideración al hablar de una ciudad y su devenir en el tiempo.

La ciudad es también el *espacio de la aventura* en el que inscriben los ciudadanos su itinerario vital, caótico, como en el *Ulises* de Joyce, o animado de un secreto propósito, como en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, por citar solo dos ejemplos señeros en los que la ciudad adquiere de algún modo un papel protagónico.

La ciudad “Es libertad y es límite [...] Es espacio de coexistencia y posibilidad [...] de convivencia y como tal tiene sus núcleos, en reductos mínimos como el café, el barrio [...]” (del Acebo Ibáñez, 2000, pp. 24-25), de allí la importancia de tomar en consideración la trilogía propuesta por E. del Acebo Ibáñez: “casa-ciudad-mundo, en una suerte de concetricidad radical” (p. 26). Quizás a esta tripartición enunciada por del Acebo podrían agregarse “estaciones intermedias” o instancias mediadoras como los *barrios*, que el crítico caracteriza como “partes de la ciudad con significativa identidad, que no solo son reconocidos como tales *ad intra* sino que también constituyen puntos de referencia exterior” (2000, p. 141-142).

Del Acebo Ibáñez recurre a la metáfora de la casa o morada: “La casa (y por extensión la ciudad y el mundo) debe ser vivienda, pero también soñada, que es otra dimensión del vivir” (2000, p. 26). Igualmente, posee una cierta dimensión mítica, en tanto

microcosmos que replica el macrocosmos: “Una casa, cualquier casa, constituye un punto raigal, un sitio en el que confluyeron (confluyen) la tierra y el cielo, los divinos y los mortales. Morar, vivir-en-una casa, habitar un determinado espacio, supone un acto fundacional y fundante” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 202).

La fundación de ciudades, además de ser un acto inherente al hombre, es un gesto que implica, de algún modo, la plasmación de un ideal, una forma arquetípica que implica el surgimiento del cosmos (entendido como un “todo ordenado”) en medio del caos. En tal sentido se debe entender la fundación de las primeras ciudades en el territorio americano y las ceremonias que la rodeaban; según Francisco García Bazán “el fin perseguido era la construcción de una ciudad modelo de naturaleza intracósmica inspirado por la norma inteligible y siempre al servicio de una superior perfección del cosmos dentro de sus condiciones de combinación permanente de lo ilimitado con lo limitado, lo racional con lo irracional” (2000, p.39).

Estos “modelos de ciudad” obedecen a una conceptualización diacrónica, que se relaciona con una cosmología particular, y permite distinguir tres nociones diferentes: en primer lugar, la del pensamiento platónico, platónico pitagorizante o neoplatónico, que se caracteriza por conservar “residuos irreductibles” del pensamiento mítico. Se trata, por lo tanto, de un ideal de ciudad que escapa a la temporalidad e “inspira pautas de acción” que hablan de un tiempo circular y recurrente (“A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires. / La juzgo tan eterna como el agua o el aire”, dirá Jorge Luis Borges en su “Fundación mítica de Buenos Aires”, paradigma de cualquier fundación poética de una ciudad).

Luego el pensamiento hebreo cristiano postulará otros dos conceptos de ciudad: Babilonia ciudad del pecado y Jerusalén como meta del peregrinar humano; luego, la cristiana gnós-

tica (recordemos que para los gnósticos el mundo creado “es una ilusión demiúrgica” (cf. García Bazán, 2000, p. 53) y la cristiana católica, entendida como “anticipo terreno de la eternidad” (García Bazán, 2000, p. 47). En tal sentido se habla del arquetipo de ciudad que es la “Jerusalén celestial”.

La ciudad tiene además un sentido de amparo, es lo que protege de las “tinieblas” del exterior: “fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad del universo” ([1957] 1986, p. 37), dirá Bachelard. Es cierto que el filósofo se refiere explícitamente a la casa, pero análogo sentido de protección brindan a la ciudad las *murallas*, elemento de defensa que se prolongará -en algunos casos- hasta la actualidad. En el caso de Mendoza, los vestigios de ese antiguo sistema de resguardo pueden verse, por ejemplo, en uno de los pocos planos conservados, el de 1761, que es el primero conocido de la ciudad de Mendoza, luego de los fundacionales (1561, 1562, 1563). En él se advierte asimismo la incidencia del Zanjón, un tema capital en nuestras representaciones urbanas.

Al respecto, es interesante traer a consideración lo que Enrique del Acebo Ibáñez (citando a Simmel) manifiesta acerca de la existencia o no de límites que circunscriban el espacio urbano: “Los espacios con límites, acotados, producen [...] reacciones psicológicas distinguibles respecto de las que producen los espacios abiertos, sin límites. *Extensión* del espacio que guarda íntima vinculación con la *intensidad* de las relaciones humanas que se dan en él” (2000, pp. 204-205).

Así, “la tendencia a la inexistencia de *límites espaciales* por parte de las metrópolis favorece o preconiza el surgimiento de *límites sociológicos* y, con ello, de ese individualismo postu-

lado por Simmel como una de las principales características de la vida metropolitana” Acebo Ibáñez, 2000, p. 206)<sup>1</sup>.

Otro aspecto digno de ser tenido en cuenta es el que señalan Zamorano, Berra, Cortellezi, Rodríguez y Sturniolo, en el sentido de que toda ciudad, en sí, “forma parte de un sistema mayor, denominado *urbano* [el destacado es mío]” (p. 127); es, además, “un sistema abierto” que establece relaciones permanentes con el entorno que lo rodea. Así debe ser entendida, en nuestro caso particular, la complementariedad entre desierto y oasis, que de un modo admirablemente sintético expresa, por ejemplo, el poeta Américo Calí, en una de sus coplas: “Esta es mi tierra, caminante, / nada más que incendio verde” (1960, p. 59).

Respecto de la antinomia espacio civilizado / espacio inculto, expresa Figuera Marante:

Es la literatura y la novela concretamente, fundadora de un nuevo imaginario continental. Y el espacio urbano en el plano literario evoluciona según la capacidad del escritor de asumir una nueva realidad, portadora a su vez de una nueva lectura. Ya no es la antinomia civilización-barbarie y su encontrada lucha. La imagen de la ciudad cambia su connotación y va a convertirse no en un espacio protector frente a la extensa naturaleza salvaje, sino en un espacio donde los valores humanos son mutilados ante la crudeza impuesta por la cuestionada civilización (2017, p. 271).

Igualmente, se debe tomar en consideración el campo como complemento inseparable de la ciudad, como dato insos-

---

<sup>1</sup> Para Simmel “la vida sentimental se liga más fuertemente y de un modo más eficaz, a las configuraciones diferenciadas [...] una vieja ciudad angulosa e irregular, más que a una ciudad moderna de calles rectas; y a la montaña, en la que cada trozo ofrece un aspecto individual e inolvidable, más que a la llanura, cuyos fragmentos son todos iguales” (Simmel, 1977, p. 651).

layable de un mundo que requiere esa complementariedad para existir, de modo que no es posible pensar el habitar urbano, al menos en Mendoza, sin el “desierto” que se extiende en una frontera lábil que se hace presente apenas se abandona el centro de la ciudad (y sin necesidad de ello, en días de viento Zonda).

Existe asimismo un tipo de diseño urbanístico denominado “ciudad jardín”, que surge como un intento de “conciliar la sociedad con la naturaleza, la ciudad con el campo” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 121). En esta categoría puede incluirse la ciudad de Mendoza, gracias a la presencia de amplias avenidas, bulevares y árboles en todas las arterias.

La ciudad, según del Acebo Ibáñez, tiene dos constituyentes inseparables: *continuum* y *contigüidad*, que “responden, respectivamente, a sendas propiedades eminentemente humanas, cuales son la historicidad y la sociabilidad. La ciudad, en tanto *continuum-contiguuum*, constituye una verdadera ‘encrucijada’” que puede y debe transformarse en real encuentro del hombre: “encuentro con su pasado, con sus raíces y, en definitiva, encuentro consigo mismo” (2000, p. 31). El arraigo espacial, para Enrique del Acebo Ibáñez favorece el arraigo del hombre en su propio ser:

El auto extrañamiento del habitante de las grandes ciudades es una consecuencia, muchas veces, de la vigencia de un espacio que se le aparece como extraño, ajeno a una riqueza vital que siempre escapa a los rígidos cánones de la eficiencia y el rendimiento económico (2000, p. 135).

La ciudad, para Mumford, es el ámbito donde se genera y se transmite la vida cultural: “El edificio, el monumento, la calle, elementos todos constitutivos del ámbito urbano, representan al mismo tiempo hechos culturales” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 133). Esto es así porque el espacio urbano es un espacio vivo,

y también un espacio de arraigo, lugar en el que inscribe la memoria.

De allí la necesidad de abordar el estudio de la Ciudad desde una visión interdisciplinaria y totalizadora que nos dé cuenta de toda su complejidad y riqueza, a partir de algunas polaridades significativas; real / virtual; global / local; cercano / lejano; ambiente natural / ambiente construido...

Del mismo modo que el concepto de representaciones sociales, la teorización sobre la problemática de la ciudad como artefacto construido por la mano del hombre, pero también como realidad pensada, será profundizado en la primera sección por Silvia Marcela Hurtado.

### **Múltiples lecturas de la ciudad: la ciudad como discurso**

R. Barthes, en “Semiología y urbanismo” (en *L’ Architecture d’ aujourd’hui*, nº 53, dic. 1970-en. 1971, recogido en *L’ Aventure semiologique*) reflexiona sobre la existencia de una semiótica urbana, lo que permite una lectura significativa de la ciudad, así como la comprensión de lo urbano como discurso. “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (1985, p. 16).

Según Figuera Marante, “En la búsqueda de un nuevo lenguaje, con más fuerza en la narrativa, se intensifican los recursos espaciales y en consonancia se excluye paulatinamente el paisaje”. Así, “se incorpora con dinamismo una nueva realidad, la realidad urbana, matizada por el aumento demográfico y las intensas migraciones hacia las ciudades del continente” (Figuera Marante, L., 2017, p. 271).

Por tal motivo, y a la luz de la emblemática obra de Ítalo Calvino, una serie de trabajos de mi autoría van desgranando

distintas visiones de nuestro objeto de estudio primordial, la ciudad de Mendoza.

Para Félix Pillet Capdepón: “La ciudad se ha convertido en el espacio literario preferido de los escritores, en ella se funden ‘el mito, la invención y la realidad’” (2015, p. 286). Esta relación espacio / literatura puede considerarse desde el ángulo de una disciplina denominada “geopoética”, de interés creciente en la actualidad:

Desde hace dos décadas, se han multiplicado los trabajos dedicados a la inscripción de la literatura en el espacio y/o la representación de los lugares en los textos literarios. Dicho interés por las cuestiones de geografía literaria se sitúa en el contexto de “giro espacial” que han experimentado las ciencias humanas y sociales, pero también en la evolución de los géneros literarios, caracterizada por la espacialización creciente de las formas poéticas y narrativas, así como en el desarrollo de prácticas artísticas ligadas al lugar [lo último quizás pueda relacionarse con el enfoque regional (Medina Arjona, 2017, p. 225).

Así, insiste la investigadora, “Ligando las aproximaciones geográficas, geocríticas y geopoéticas, es necesario articular la geografía literaria capaz de dar cuenta de las diferentes dimensiones del espacio literario: la referencia a los lugares reales, la construcción de un universo imaginario o de un paisaje y la espacialidad propia del texto” (p. 225). Lo antedicho valida la mirada del geógrafo, en este caso Mónica Cortellezzi, acerca del marco sobre el que se erigirán luego las creaciones estéticas.

Bertrand Westphal, en su libro *La géocritique, mode d'emploi* (2000) propone como objeto para esta nueva disciplina: “no [...] el examen de las representaciones del espacio en la literatura, sino más bien de las interacciones entre espacios humanos y literatura” (citado por Medina Arjona, 2017, p. 226). Se

propone investigar la importancia del espacio urbano en la narrativa contemporánea.

Entonces, “el análisis geocrítico resulta más fructífero una vez que utiliza la representación del espacio y de los lugares en la literatura, en el sentido en que la representación literaria transforma nuestras propias concepciones del espacio que nos rodea, lo que posibilita la realización de una ‘cartografía literaria’” (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, p. 12).

La posibilidad de considerar la ciudad como un texto, válida también su consideración como “palimpsesto”, del griego antiguo *παλίψηστον*, que significa “grabado nuevamente”; compuesto por *πάλι* y *ψάειν*, es un manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. De allí la mirada diacrónica que, a partir de la pintura de los tiempos inaugurales de nuestra existencia ciudadana que compone Inés Sanjurjo, permite advertir la inscripción de marcas temporales sobre la coordinada espacial diseñada en su realidad geográfica, social y urbanística.

Este concepto remite a un fenómeno constatable, cual es la coexistencia de distintas “ciudades” al interior de una misma urbe. En cualquier ciudad del mundo puede observarse, por ejemplo, la superposición de estilos arquitectónicos que corresponden a sucesivos momentos de su evolución edilicia.

Muchas de estas ciudades albergan también un “centro” o “casco histórico”, preservado como relicto de ese pasado fundacional, mudo testigo de la historia. En el caso de Mendoza, si bien el devastador terremoto de marzo de 1861 nos ha privado de gran parte de este pasado arquitectónico (por no hablar de la pérdida cultural), se ha delimitado una “área fundacional”, que preserva en forma de ruinas o reconstrucciones arqueológicas, los escasísimos restos materiales conservados.

Y a medida que nos alejamos de ese punto neurálgico - centro mítico- pueden visualizarse, en sucesivas capas, los testimonios de una transformación urbanística que consintió durante muchos años la existencia de una zona periférica o limítrofe, el “Pueblo Viejo” o “Barrio de las ruinas”, dotada de un aura sugerente de múltiples implicancias, como se verá luego.

Además, la consideración de la ciudad como palimpsesto puede relacionarse con fenómenos perceptivos, con las diversas “miradas” que cada habitante (o visitante) construye sincrónicamente con el resto; no es -en todo caso- una contemplación pasiva: según Saint Exupery, el hombre “va construyendo su ciudad en la medida de su habitar, de su protagonismo y actividad ciudadanas, de su interiorización -y por ende- apropiación del ámbito urbano” (citado por del Acebo Ibáñez, 2000, p.140).

En tal sentido, son interesantes los testimonios que nos suministra la prensa periódica en un momento determinado de nuestra existencia citadina porque nos dan la inmediate del sentimiento, una aproximación a lo que los españoles del 98 llamaron la “intrahistoria”: en palabras de Unamuno, esa vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible, tal como advertiremos en los trabajos de mi autoría que toman como corpus revistas mendocinas de las primeras décadas del siglo XX.

Esa imagen es, entonces, fruto de sus experiencias personales; la ciudad de la infancia, la de la madurez... Pero también la “legibilidad” de la ciudad y su carácter de palimpsesto tienen que ver con las sucesivas imágenes que, individual o colectivamente, se construyen en el devenir social considerado globalmente. En tal sentido, García Canclini enumera “la ciudad histórico-territorial”, “la ciudad industrial” y “la ciudad informacional o comunicacional” (García Canclini, 1997, p. 89) y agrega

que de allí surgen los imaginarios como patrimonios urbanos (del Acebo Ibáñez, p. 28).

### **Estructura del libro**

El objeto de esta publicación, con aportes diversos tanto desde el punto de vista disciplinar como temático, es contribuir a dilucidar algunos aspectos del fenómeno urbano mendocino, argentino e hispanoamericano, desde una lectura crítica, a partir del cual se plantean interrogantes relacionados con la realidad humana que alberga; se espera, en última instancia realizar un aporte patrimonial e identitario.

Gira así en torno a la idea de la ciudad como un espacio que funciona en las obras como una zona de representación en la que se plantean y desarrollan problemáticas específicas que, a su vez, determinan y constituyen imágenes e identidades posibles del hombre contemporáneo, en particular el mendocino. Esto es así porque, si bien el foco estará puesto principalmente en las representaciones de la ciudad de Mendoza, esa localización geográfica no será excluyente.

Como ya se anticipó, esta finalidad está relacionada con la búsqueda de identidad, porque -como señala Vera Pimenta- “las ciudades descritas, las ciudades narradas funcionarán como artefacto de reflexión (en ambos sentidos, reflejo y examen) de esos mismos individuos y comunidades” (2013, p. 13), desde los orígenes mismos del descubrimiento del continente americano<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Las capitales latinoamericanas fueron fundadas por los europeos durante los periodos de conquista y ocupación, por un lado; por el otro, la narración del así llamado Nuevo Mundo y sus ciudades comenzó con el primer reporte oficial de Hernán Cortés en las Cartas de relación que enviaba a la realeza española. La ciudad ficcionalizada, manipulada, la ciudad discursiva hace su aparición, entonces, con la Tenochtitlan de Cortés” (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, p. 14).

Un eje temático que cohesiona este volumen es, además, la idea de la ciudad como *artefacto* literario; coincido con el objetivo planteado por Vera Pimenta en su tesis doctoral, ya citada:

No se pretende con ello estudiar la ciudad apenas como tema sino como, entre otros aspectos, una convención literaria: la ciudad narrada como un artilugio y un artefacto. La ciudad como algo que puede ser concebido y pensado desde la invención, como un espacio que permite la generación de mecanismos que pueden ser manipulados, reinventados y parodiados. La ciudad como un ámbito plural, ficcional e ideológico. La ciudad sólo puede ser manipulada y deconstruida porque es eso, un artefacto narrativo, una convención. En tanto que la ciudad física permaneciese como único referente inmediato para la mimesis narrativa, la narración se limitaría permanentemente a un cierto costumbrismo: para que la ciudad sea deconstruida y parodiada, debía ser inventada, narrada, y devenir un elemento de discurso, la ciudad discursiva (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, p. 13).

Como ya señalaba Zamorano *et al* (1982), “toda ciudad es vivencia para cada uno de sus habitantes” y esta conexión hombre-medio “tan decididamente geográfica en sí, se manifiesta también en pautas subjetivas que influyen en la organización del espacio” (p. 123) y el punto de partida “es la relación con el entorno que se establece a través de la imagen”. Justamente estas “imágenes mentales colectivas” (Zamorano *et al*, p. 129), estas “representaciones”, en las que confluyen de algún modo todos los puntos de vista citados, es el objeto de este libro.

Esta heterogeneidad se relaciona con la división estructural del volumen, a partir de este “PRÓLOGO” que traza algunos lineamientos teóricos relacionados con los dos núcleos conceptuales que organizan las reflexiones de los distintos autores: el

concepto de representación y los apuntes acerca del tema de la ciudad en sus distintos aspectos.

A continuación, Silvia Marcela Hurtado, en sendos trabajos titulados “Las representaciones sociales” y “La ciudad como espacio vivido”, desgrana “ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS”, que ofician a modo de andamiaje conceptual de todos los desarrollos posteriores.

Una ciudad puede ser examinada desde múltiples puntos de vista:

- Como *hecho físico*: examinando su trazado, edificación, vialidad, el verde y el agua...
- Como *hecho histórico*: atendiendo a su fundación, a la evolución de su fisonomía a lo largo del tiempo...
- Como *hecho social*: describiendo formas de vida en la ciudad, lugares de diversión, etc.
- Como *hecho estético*: relevando las representaciones artísticas de la ciudad.
- A lo largo de él, en los sucesivos trabajos, se brinda especial atención a uno u otro aspecto, aun sin desconocer las imbricaciones que tejen todos los elementos mencionados.

Siguiendo este posible esquema, el contenido se organiza en secciones: la primera de ellas, “LA CIUDAD DE MENDOZA COMO REALIDAD GEOGRÁFICA E HISTÓRICA” incluye un estudio de Mónica Cortellezzi, bajo el título de “La construcción del espacio urbano de Mendoza a partir de las representaciones: de la *polis* a lo urbano”, que suministra un punto de partida imprescindible para los desarrollos siguientes y un capítulo escrito por Inés Elena Sanjurjo sobre “Distintos usos y representaciones del espacio público en una ciudad periférica de la Monarquía española en América. Mendoza, siglo XVIII”, en el que se resalta especialmente la importancia de la plaza pública en la ciudad

indiana como centro de la vida ciudadana, que cotidianamente funcionaba como mercado público, lugar de sociabilidad vecinal y también caja de resonancia de los sucesos locales y de las novedades que llegaban tras la larga travesía pampeana o cruzando la cordillera, interrumpiendo la tranquila vida pueblerina.

Le sigue un apartado titulado “MENDOZA; UNA CIUDAD, MÚLTIPLES CIUDADES”, escrito en cierto modo a partir de las incitaciones brindadas por Ítalo Calvino, y que incluye los siguientes trabajos, de mi autoría: “La ciudad, ‘nombre’ y devenir; Hacia una reconstrucción de la historia de Mendoza”; “La ciudad y los ojos: cronistas, viajeros y paseantes” y “Mendoza, ciudad otra y la misma”, escritos con el propósito de reseñar -a grandes rasos y a partir de textos literarios- el pasado y presente de la ciudad. Este recorrido se organiza en torno a una serie de producciones literarias que, si bien no serán objeto específico de análisis, van jalonando un recorrido de las representaciones literarias de la ciudad de Mendoza. Este itinerario no pretende, de ningún modo, ser exhaustivo; funciona -en todo caso- como una incitación a la lectura. Una lectura que es, en cierto modo, dual: tanto literaria como fáctica, en términos de un itinerario o paseo realizado no solo a través de los libros sino de las calles y plazas que constituyen la materialidad ciudadana.

La vida tranquila de la casi “aldea” o la ciudad en trance de modernización es presentada en la tercera parte: “REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN LA PRENSA PERIÓDICA MENDOCINA DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX”, en la que se analiza un corpus de revistas publicadas en Mendoza entre 1900 y 1930 en orden a relevar la configuración textual de ciertos íconos y personajes típicos de nuestra fisonomía urbana y que contiene cuatro investigaciones de mi autoría. En primer lugar, una sobre “La vida en la ciudad modernista: marco contextual”; luego, “La literatura y la prensa mendocinas en ‘la ciudad modernista’”; a continuación, con “ojos de cronista” se presentan

los “elementos de los urbano” y el apartado se cierra con el abordaje de “La vida social: costumbres y diversiones”.

La cuarta parte se denomina “CENTRO Y PERIFERIAS; CIVILIZACIÓN / BARBARIE EN EL HÁBITAT URBANO MENDOCINO”, y contiene en primer lugar un trabajo de mi autoría que trata sobre “La ciudad ‘politizada’ en la narrativa de Carlos Arroyo”, el cual pretende demostrar cómo la ciudad puede ser “leída” por medio de categorías que imprimen sobre lo espacial un acento de índole sociológica o, en este caso, política, que impregna los diferentes ámbitos textualizados de una carga valorativa en términos de civilización / barbarie. Análogo sentido tiene la descripción que Juan Bautista Ramos hace en su novela *Mala calle de brujos* (1954) y que es analizada por Julieta Ríos en el capítulo titulado “La extinción del barrio tradicional mendocino y el rumor como su enfermedad en la novela *Mala calle de brujos* de Juan Bautista Ramos”. En este texto, la descripción realista crea la ilusión del barrio como una entidad con vida propia, con sus instituciones y un alma formada por todos sus habitantes que lo diferencian de otros espacios.

Otra dialéctica importante que atraviesa las representaciones del entorno mendocino tiene que ver con la palpable realidad del desierto y el oasis, que conforma un hábitat discontinuo pero complementario, o -dicho de otro modo- una paradoja debida al trabajo del hombre desde tiempos inmemoriales. De ello da cuenta el quinto apartado que se titula “EL VINO Y LA SED”, que contiene en primer lugar un estudio de Matías Pascualotto: “Juan Draghi Lucero y un demonio llamado sed”, que se centra en una zona periférica al entorno urbano mendocino, tal como lo es el desierto cuyano. En este marco dado por el secano lavallino, se analizan los relatos de Juan Draghi Lucero, de los que emergen elementos narrativos que marcan un cosmos signado por la escasez de agua como recurso indispensable para la vida, configurando así todo un ícono de nuestra identidad local. Luego, el aporte de Carla Riggio sobre “Reflejos vendimia-

les en las calles mendocinas”, ofrece como contraparte una visión derivada de la otra faz constitutiva de la identidad mendocina: el oasis. Este trabajo se propone establecer cómo se representa y comunica la Ciudad de Mendoza en tanto conjunto heterogéneo de imágenes parcialmente compartidas; y también, identificar cómo se incluye el espacio ciudadano en algunos guiones de la Fiesta Nacional de la Vendimia. Cierra este apartado otro trabajo de mi autoría, titulado “Buscando el origen del agua”; espacio e identidad en *Dios era olvido* de Armando Tejada Gómez”, en el que se estudia la conformación del barrio como espacio social y la significación simbólica que adquieren ciertos elementos del entorno humano, principalmente -en este caso- el zanjón Cacique Guaymallén.

La sexta parte, “DIVERSOS GÉNEROS, DIVERSAS MIRADAS” se abre con un trabajo de Silvia Marcela Hurtado sobre “Guillermo Petra Sierralta: un observador de las cosas nuestras”, que toma en consideración la obra del autor mencionado en el título, cuya intensa actividad periodística y literaria dejó numerosas semblanzas de lo mendocino, ya sea a través de sus obras teatrales, cuentos y ensayos. En cuanto a la poesía mendocina contemporánea, es dable advertir la reformulación de antiguos tópicos literarios, como el de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, que otorgan a esta configuración de la ciudad como espacio poético una peculiar significación. Del mismo modo, se compone una imagen del espacio regional que, jugando con ciertos semas que han alcanzado el rango de elementos identitarios, son susceptibles, sin embargo, de una nueva mirada al incorporarse a este nuevo espacio de significación instaurado por la poesía. Este fenómeno puede ser advertido a través de tres voces femeninas: Adelina Lo Bue, Patricia Rodón y Bettina Ballarini, que nos ofrecen tres miradas distintas sobre el mismo entorno: la ciudad de Mendoza en las postrimerías del siglo XX, en mi trabajo titulado “La ciudad en la poesía mendocina contemporánea”. Además, en la intersección de los estudios

sobre la ciudad y los referidos a la corporalidad, se trama una aproximación a la poesía del sanrafaelino Miguel Pérez Mateos, en este caso su *poemario Manchas sobre el asfalto* (2017). Se pretende mostrar así su significación y originalidad en el contexto de la poesía mendocina actual, en el capítulo: “Cuerpos violentados y la representación nocturna de la ciudad”.

“IDENTIDADES CIUDADANAS” es la séptima parte de este libro y contiene colaboraciones que se relacionan con otros ámbitos ciudadanos tan diversos como la ciudad de Manizales (Colombia), Rosario o Buenos Aires. Así, en “*Significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario*, de Alcides Greca: archivo, artefacto urbano e imágenes proyectuales”, María Florencia Antequera dibuja el escenario topográfico de una ciudad (Rosario) y una serie de “imágenes proyectuales” diseñadas por intelectuales rosarinos de relevancia, a través de la revisión de una singular pieza del fondo documental que reúne la obra del Alcides Greca, escrita por el escritor como homenaje al historiador Juan Álvarez (Gualeguaychú, 3 de septiembre de 1878-Rosario, 8 de abril de 1954), que se transcribe a continuación del texto de Antequera. También la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX es evocada por el mendocino Martelli en su libro de prosas poéticas titulado *Concéntricas*, con una mirada vanguardista, acorde con el devenir de la literatura argentina en su conjunto, que analiza en “Sixto Martelli y su representación ‘concéntrica’ y ‘cubista’ de Buenos Aires”. Completa esta sección la colaboración del investigador colombiano Carlos Salazar Ríos, titulada “Entre café y arriería: antecedentes de ciudad en el caso de las letras caldenses”, que indaga en los antecedentes de la literatura de ciudad en Manizales, es decir, sobre qué se escribía en el departamento antes de incorporar el tema urbano en las letras, además de realizar una importante contextualización histórica, tanto literaria como cultural, a través de las siguientes etapas: la colonización antioqueña en el siglo XIX, con predominio de la tradición oral; la creación del departamento de Caldas en los al-

bores del siglo XX y su posterior división en 1966, que daría lugar a los actuales departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda.

Una octava sección, “AVENTURAS ‘CASI’ POLICIALES EN UNA CIUDAD DE FANTASÍA”, reúne trabajos que tienen en común dos aspectos: orillar el género policial y ofrecer una visión “desrealizada” de Mendoza. Así, Fabiana Varela en “La mirada de Jano: representaciones de la ciudad en dos novelas mendocinas del siglo XX”, se propone revisar las representaciones de la ciudad de Mendoza en *Las habilidades inútiles*, de Gabriel Dalla Torre y Lucía Bracelis (Premio Certamen Novela Ciudad de Mendoza, 2010) y *El basural*, de Fernando Álvarez (Premio Publicación Certamen Novela Ciudad de Mendoza, 2013). Ambas son representativas de la nueva narrativa argentina y plantean miradas disruptivas y contrapuestas de la ciudad, que permiten pensar desde la contemporaneidad lo que la literatura nos dice sobre estos espacios que transitamos a diario, en función de una hipótesis que apunta a valorar la representación distorsionada de la ciudad que realizan ambas novelas, y que llama la atención sobre aspectos identitarios propios de nuestro ser mendocinos que entran en conflicto con el avance de la modernización o transformación de la ciudad en la coyuntura del inicio de siglo XXI. En una cuerda similar discurre mi análisis “Visiones de Mendoza en la narrativa de Miguel A. Guzzante”, en el que me ocupo de un conjunto de novelas escritas por este novelista mendocino dentro de una matriz predominantemente policial pero enriqueciéndola a través del humor, en muchas ocasiones ácido, y haciendo gala de una aptitud particular para sugerir y a la vez ocultar la cotidianeidad de los ambientes que describe, utilizando procedimientos propios de la alegoría o que rozan lo espertpéntico.

Finalmente, la última parte, titulada “CIUDAD Y MEMORIA”, está dedicada a explorar los distintos ámbitos o recintos que el recuerdo construye; incluimos así una memoria íntima o personal, hecha de vivencias entrañales vividas en íntima co-

muni3n con el entorno, en este caso, los “Recuerdos del Rosedal”, que va desgranando Alicia Duo, y que nos permiten -de paso- una reconstrucci3n intrahist3rica de la Mendoza de la primera mitad del siglo XX. Pero existe tambi3n existe una memoria comunitaria, porque como se3ala Marta Mar3n en “Luj3n de Cuyo: ciudad del origen y de la memoria”, “El origen de toda ciudad requiere ser contado”, y la autora lo hace a trav3s de una serie de experiencias evocadas por dos escritores de Luj3n: Gladys Guerrero y Benito Marianetti, autores de sendos libros de memorias entrelazadas con el devenir urbano. Finalmente, se puede afirmar, con Federico Ainsa en “Construcci3n y demolici3n de los sistemas celebratorios en la historia de Am3rica Latina”, que “Vivimos todos inmersos [...] entre los signos de sistemas celebratorios que institucionalizan la visi3n oficial de la historia a la que pertenecemos”. As3, van teji3ndose “Sistemas con signos reconocibles en la nomenclatura urbana - nombres de plazas, avenidas, calles y pasajes; placas recordatorias, monumentos y panteones- gracias a los cuales el espacio se significa y se proyecta en el tiempo” (2004, p. 9). Por ello, Luc3a Castellino y Mar3a Victoria Ibarra, en “Memoria sanmartiniana en Mendoza”, indagan en la toponimia urbana el recuerdo del Gran Capit3n y sus colaboradores, en busca de esa representaci3n de valor identitario que erige a Mendoza en “ciudad heroica”.

Este recorrido podr3a contener m3ltiples “estaciones”, que son otras tantas posibilidades de lectura; de la suma, a modo de prisma, surgir3a una imagen m3ltiple y variada, como m3ltiples y variados son los componentes de esa identidad evocada, construida con la suma del patrimonio tangible e intangible.

**Marta Elena Castellino**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acebo Ibáñez, E. del (1993). *Sociología de la ciudad occidental: Un análisis histórico del arraigo*. Buenos Aires: Claridad.
- (1998) (Comp.). *Ambiente y sociedad*. Serie Memorias de Investigación V.R.I.D.
- (2000). “Introducción”. En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires, Ciudad Argentina, pp. 23-33.
- (2000). “El pensamiento urbanístico occidental (consideraciones teóricas e históricas a partir de una categorización propuesta por Françoise Choay)”. En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 81-160.
- (2000). “Representaciones del espacio (algunas reflexiones sobre el habitar urbano desde M. Heidegger y G. Simmel)”. En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 199-214.
- (2000). “Sociedad y urbanismo en Punta del Este”. En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 255-264.
- Achúgar, H. ([1984] 1998). “Prólogo”. En Rama, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, pp. 7-11.
- Aínsa, F. (2004). “Construcción y demolición de los sistemas celebratorios de la historia de América Latina”. En Chibán, A. (Coordinado-

- ra). *El archivo de la Independencia y la ficción contemporánea*. Salta: Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigaciones.
- (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid, Iberoamericana.
- Álvarez Sousa, A. (2000). "La construcción de las ciudades sobre el imaginario social: la ciudad de Santiago de Compostela". En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp.233-254.
- Bachelard, G. ([1957] 1986). *Poética del espacio*. México: F.C.E.
- Baeza, M. (2003). *Imaginario sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción, Chile: Universidad de Concepción (serie Monografías).
- Barthes, R. (1970-1971). "Semiología y urbanismo". En *L' Architecture d'aujourd'hui* 53, dic. 1970-en. 1971, recogido en *L' Aventure semiologique* (1985). Seuil.
- Cabrera Infante, G. (1999). *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara.
- Calí, A. (1960). *Coplas del amor en vano*. Buenos Aires: Donadel.
- Calvino, I. ([1972] 1984). *Ciudades invisibles*. Minotauro.
- Campra, R. (ed.). (1989). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini.
- Campra, R. (1994). "La ciudad en el discurso literario". En SyC N° 5, mayo, pp. 19-29.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Cordeiro Gomes, R. (1994). *Todas as cidades, a cidade*. Rocco.
- Figuera Marante, L. (2017). "La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución". En *Universidad y Sociedad*, 9(2): pp. 270-274. Recuperado de <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>.
- García Bazán, F. (2000). "La ciudad ejemplar como pareja de opuestos". En Acebo Ibáñez, E. del. (director). *El habitar urbano, imagina-*

- ción y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 37-79.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- García Jambrina, L. (2006). "Literatura y ciudad". En *Clarín: Revista de nueva literatura* Año 11, N° 64, pp. 53-54.
- Jodelet, D. (1986). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Buenos Aires: Paidós, pp.469-494.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Medina Arjona, E. (2017). "Hacia un Atlas literario de la provincia". En *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* N° 216, Julio-diciembre, pp. 223-235.
- Moscovici, S. ([1961] 1974). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Pillet-Capdepon, F. (2015). "La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual". En: *Estudios Geográficos*; Vol. LXXVI 278, en. - junio, pp. 285-307.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. (2013). *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana*. Tesis Doctoral. Niterói, Brasil / Bérghamo, Italia. Recuperada de [https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT\\_Ferreira\\_Vera\\_2013.pdf](https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT_Ferreira_Vera_2013.pdf).
- Popeanga Chelaru, E. (2002). "Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva". En *Revista de Filología Románica*. Anejo III, pp. 1-24.
- Rama, A. ([1984] 1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rovira, J. C. (1999). *Escrituras de la ciudad*. Palas Atenea Ediciones.
- Segovia Lacoste, P.; Basulto Gallegos, O. y Zambrano Uribe, P. (2018). "Imaginario sociales y representaciones: su aplicación a análisis discursivos en tres ámbitos diferentes". En *Empiria; Revista de Me-*

*metodología de las Ciencias Sociales* N° 41, Universidad Nacional de Educación a Distancia: pp. 79-102.

Simmel, G. “La Metrópolis y la vida mental”. En *Bifurcaciones* Recuperado de: <https://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>

Westphal, B. (2000). *La géocritique, mode d'emploi*. París: Presses universitaires de Limoges.

Zamorano, M; Berra, M. T.; Cortellezzi de Bragoni, M.; Rodríguez de González, M. y Sturniolo de Pérez Ventura, N. (1982). “La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza”. En *Boletín de Estudios Geográficos* Vol. XXI, N° 81, jul.-dic., pp.123-186.





**Ilustración N° 1: “La ciudad”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta a plumín y acuarela sobre papel**



# **ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS**





Ilustración N° 2: “Bolsa de Comercio de Mendoza”  
Autor: Matías Pascualotto  
Técnica: tinta sobre papel



# Capítulo 1

## **LAS REPRESENTACIONES SOCIALES: UNA PERSPECTIVA PARA EL ANÁLISIS DE LA CIUDAD**

**Silvia Marcela HURTADO**

Las representaciones sociales aparecen en las sociedades modernas en donde el conocimiento está continuamente dinamizado por las informaciones que circulan constantemente. El continuo bombardeo de los *mass media* aturde al individuo envolviéndolo en una vorágine de ideas y objetos –a los que se ve enfrentado persistentemente– que lo confunde y no le permite discernir de manera adecuada. Es por ello que las representaciones sociales actúan como guías para la acción social de las personas en el desenvolvimiento de su vida cotidiana.

Se trata de un pensamiento natural informal, un tipo de saber empírico, que se articula al interior de los grupos sociales con el fin de brindar una pauta de interacción comunitaria. Por lo tanto, las representaciones sociales se construyen a lo largo de la vida de un sujeto, en contacto con otros, en su vida en sociedad.

Estas representaciones responden a una forma de conocimiento práctico, específico de la sociedad contemporánea que circula en los intercambios cotidianos entre los actores sociales.

Sus funciones primordiales son la comunicación, la comprensión, la explicación y el dominio de los hechos de la vida diaria, del entorno social, natural e ideal.

### **Origen de la teoría**

La Teoría de las Representaciones Sociales (TRS) es una corriente que surgió en Francia y fue expuesta, tras diez años de investigación, por Serge Moscovici en su tesis doctoral, cuyo título es: *La psychanalyse, son image et son public* (1961). Su propósito fue mostrar cómo una nueva teoría científica era difundida en una determinada cultura, era transformada en este proceso y cómo cambiaba la visión de la gente y del mundo en que vivía.

Esta teoría está basada principalmente en tres fuentes de pensamiento:

- Las representaciones colectivas de Emile Durkheim
- La psicología del sentido común o ingenua de Heider
- El concepto de construcción social de la realidad de Berger y Luckman.

Estos son los tres aportes mayoritarios a la teoría de Moscovici sin dejar de mencionar a Lévy-Bruhl y su estudio sobre las funciones mentales en sociedades primitivas; Jean Piaget y sus investigaciones sobre la representación del mundo de los niños; y las teorías de Sigmund Freud sobre la sexualidad infantil.

Emile Durkheim (1858-1917) fue uno de los pensadores clásicos de la Sociología francesa. Introdujo por primera vez el concepto de *representaciones colectivas* (1898). Estas se refieren a categorías abstractas que son producidas colectivamente dentro de una sociedad y que forman el bagaje cultural de esa sociedad; además son formas de percibir el mundo que se imponen a las personas, con una fuerza constrictiva, como producciones men-

tales sociales, especie de “ideación colectiva” estables e impersonales (cf. Elejabarrieta, 1991).

A partir de estas pautas se construyen representaciones individuales como expresión singular y, a su vez adaptadas, de las *representaciones colectivas* a las características particulares de las personas, que son concebidas como formas de conciencia que la sociedad impone al individuo (hecho social externo que influye internamente en el sujeto).

La psicología del sentido común o ingenua, desarrollada por F. Heider en 1958, propuso descubrir cómo los seres humanos perciben y explican el comportamiento propio y el de los demás en situaciones de la vida cotidiana. Expuso cómo la gente trata de desarrollar una concepción ordenada y coherente de su medio y construye así una psicología ingenua como elemento explicativo básico de la conducta social y de las relaciones interpersonales. Este autor mostró que el pensamiento y el conocimiento cotidiano son fundamentales e importantes en la determinación del comportamiento, porque pretenden dar cuenta del proceder de una sociedad.

Estos autores parten del supuesto de que la realidad se construye en la vida cotidiana y, desde esta visión, la realidad se presenta como un mundo intersubjetivo, un mundo compartido con otros. En la vida cotidiana, el individuo no puede existir sin interactuar y comunicarse continuamente con otros.

Berger y Luckman publican en 1967, *La construcción social de la realidad*, donde enuncian que:

- a) El conocimiento más que ser reproductor de algo preexistente, es producido de forma inmanente en relación con los objetos sociales que conocemos.
- b) La naturaleza de esta generación y construcción es social, porque pasa por la comunicación y la interacción entre individuos, grupos e instituciones.

- c) El lenguaje y la comunicación son importantes como mecanismos en los que se transmite y se crea la realidad, por una parte y como marco en que la realidad adquiere sentido, por otra (Elejabarrieta, 1991, p. 259).

A partir de estas contribuciones es que Moscovici estableció la Teoría de las Representaciones Sociales como la base de un nuevo tipo específico de conocimiento de cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana tanto privada como social.

Esta Teoría de las Representaciones Sociales tuvo baja incidencia en la investigación durante muchos años. Recién a partir de los años 80 se la comenzó a utilizar en estudios sociales y, desde entonces, surgieron nuevos aportes que enriquecieron el planteo inicial de Moscovici.

Esta visión unifica e integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social, el pensamiento y la acción por lo que se constituyó en una herramienta útil para el análisis de la realidad social.

### **¿Qué son las Representaciones Sociales?**

Primero hay que aclarar qué significa *representar*. Esta palabra deriva del latín *representare*: hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imaginación retiene. Se puede interpretar la representación como un acto de hacer presente una idea, una cosa o una persona que físicamente está ausente. Este es un acto de pensamiento por medio del cual un sujeto se relaciona con un objeto a partir de una restitución simbólica que aproxima algo lejano al contexto inmediato cotidiano en que vive el individuo.

Como bien señaló su autor, en la Representación Social participa el imaginario individual y social; por ello, está relacionada con el signo y con el símbolo. No representan simples opiniones; sino que están relacionadas con un sistema de valores, ideas

y prácticas que cumplen dos funciones primordiales: orden y comunicación. La primera sirve para orientar al sujeto en el mundo social, laboral y material; la segunda es el modo de compartir el código, intercambiar, nombrar y clasificar (sin ambigüedades) los diversos aspectos del mundo. Según las palabras de Moscovici:

La representación social [...] es un corpus organizado de conocimientos y una forma de las actividades psíquicas gracias a las cuales el hombre hace inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan poderes de su imaginación, [...] son sistemas de valores, nociones y prácticas que proporciona a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo (1984, p. 86).

La visión del mundo que los individuos o grupos llevan en sí y utilizan para actuar o tomar posición es reconocida como indispensable para entender la dinámica de las interacciones sociales y aclarar los determinantes de las prácticas sociales.

Toda realidad es representada, apropiada por el individuo o el grupo y reconstruida en su sistema cognitivo; esta se integra, a su vez, a su sistema de valores que depende de su historia y del contexto sociocultural en el cual se desenvuelve. Esa realidad reestructurada constituye el universo social donde las personas interactúan.

Las Representaciones Sociales son, pues, construcciones simbólicas en las que quedan plasmados aspectos sociales, culturales e históricos. Por lo que no son homogéneas; sino que varían según las diferencias sociales y condiciones estructurales propias de la realidad donde emergen.

Se trata de fenómenos producidos en forma colectiva y que ocurren en la intersección entre lo psicológico y lo social (Villarroel, 2007, p. 434). La psicología se propuso estudiar científicamente la mente humana que no está desarrollada en el vacío, sino que es producto de la inserción del individuo en un contexto

social. La sociología, a su vez, surgió con el objetivo de analizar científicamente la sociedad. De la intersección de estas dos disciplinas surgió la Psicología Social que trata de la comprensión de los procesos sociales encarnados por las personas; es decir como producto de la acción e interacción de los individuos determinados por el sistema social y las instituciones que lo sustentan (Manrique Tome, 2022, p. 122). La Teoría de las Representaciones Sociales se inscribe dentro de la Psicología Social.

En la construcción de las Representaciones Sociales interviene el itinerario biográfico de cada persona y el desenvolvimiento de la sociedad en la cual vive el sujeto. Se constituyen a partir de las experiencias, de las informaciones, de los conocimientos y de los modelos de pensamiento que el individuo recibe y transmite, a su vez, por medio de la tradición. Por eso son conocimientos espontáneos, intuitivos (que se suelen denominar sentido común) y representan una recreación mediada por la experiencia familiar, social, laboral de un sujeto en un ámbito determinado.

Las Representaciones Sociales, en términos generales, hacen referencia a manifestaciones simbólicas de sustitución de un elemento representado por su representante. O sea, son objetos de naturaleza social que hacen referencia al punto de contacto entre los procesos psicológicos constructivos de la representación y aquellos procesos sociales en los cuales se genera la representación. Por tanto, obedecen a mecanismos psicológicos modulados, a su vez, por procesos sociales de interacción.

Son un conjunto de conocimientos, opiniones e imágenes que permiten evocar un evento, una persona o un objeto en particular construidos y compartidos socialmente por un grupo. Las Representaciones Sociales son de algo o de alguien que está inserto en un contexto determinado y constituyen modalidades de pensamiento práctico orientado hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal.

Los individuos crean imágenes que tienen por principal función presentar como familiar aquello que es desconocido o no habitual, permitiendo la posibilidad de interpretar su entorno dando sentidos a las conductas y posibilitando los procesos de adaptación. Cuando las personas hacen referencia a los objetos sociales, los clasifican, los explican y, además, los evalúan, lo hacen teniendo en cuenta una representación social de ese objeto.

Esto significa que representar es hacer un equivalente de un objeto (pero no en un sentido de un análogo fotográfico) que tiene un carácter simbólico y significante; constructivo; autónomo y creativo con la propiedad de percibirlo en su conceptualización. Esta representación mental permite traer al presente, de manera simbólica, ese objeto ausente –que no es un duplicado– que es una construcción mediada por lo social (Jodelet, 1984, p. 478).

Como sostiene Abric, son sistemas socio cognitivos contextualizados que “[...] permite al individuo o al grupo conferir sentido a sus conductas y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (2001, p. 13).

Por ello las Representaciones Sociales son un producto y un proceso de la actividad mental por la que un individuo o un grupo reconstituye la realidad que enfrenta y le atribuye significado.

De allí que las Representaciones Sociales son un conjunto organizado de cogniciones relativas a un objeto, compartidas por los miembros de una sociedad homogénea en relación con ese objeto y que son orientadoras de acciones, conductas, relaciones sociales y determinantes de anticipaciones y expectativas. El análisis y comprensión de estas es fundamental para entender y buscar explicaciones de los hechos sociales.

## Características de las Representaciones Sociales

Entendidas como procesos psico-sociales, a diferencia de los esquemas u otras producciones cognitivas, se caracterizan por lo siguiente:

- *Tienen que ver con aspectos socialmente significativos:* no se crean representaciones sociales de cualquier objeto; sino que ellos tienen que ver con lo emocional, dependiendo del contexto en el cual esas Representaciones Sociales son usadas y de las circunstancias personales y sociales del que conoce.
- *Son sociales en su origen:* son construidas en los procesos de interacción y comunicación social por ello circulan en los medios de comunicación (radio, televisión, cine, periódicos, libros, revistas, y cualquier otro tipo de texto), en las conversaciones entre personas y se cristalizan en las conductas.
- *Son compartidas por grupos sociales, pero no homogéneamente por la sociedad:* las Representaciones Sociales de un objeto pueden variar de un grupo a otro y, esta variación, tiene su origen en la complejidad social, en la diversidad de categorías y contextos socioculturales. Dependen, por tanto, de aspectos como las categorías sociales de los grupos, los valores, la posición dentro de una red de relaciones sociales, la experiencia con el objeto de la representación; en fin, el contexto histórico, cultural y social de los grupos. En palabras de Jodelet: “las Representaciones Sociales se vinculan a sistemas de pensamiento más amplios, ideológicos o culturales, a un estado de conocimientos científicos y a la esfera de la experiencia previa y afectiva de los individuos” (1991, p. 29). Aquí se debe hacer una diferencia entre el concepto de Representaciones Sociales y el de *representaciones co-*

*lectivas*, concepto sociológico desarrollado por Emilio Durkheim. Las *representaciones colectivas* se refieren a formas intelectuales como la religión y los mitos que son compartidas homogéneamente por todos los miembros de la sociedad y se transmiten de una generación a otra, existen independientemente de los individuos y, además, tienden a uniformar su conducta y pensamiento. Las *representaciones colectivas* son procesos estáticos, resistentes al cambio; diferente a las Representaciones Sociales que se adaptan a la complejidad y a la dinámica de las sociedades y varían dependiendo del contexto social, de los grupos sociales y los cambios que se producen en la sociedad. Por ello, a diferencia de los mitos, las Representaciones Sociales no tienen la posibilidad de asentarse y solidificarse para convertirse en tradiciones ya que los *mass media* exigen el cambio continuo del conocimiento.

- *Son construcciones simbólicas de la realidad*: en la naturaleza simbólica de las Representaciones Sociales quedan plasmados los aspectos sociales, culturales e históricos. Es decir, que las representaciones sociales implican un significado común de objetos o eventos sociales para los miembros de una comunidad. Estos significados comunes dependerán de los valores y normas sociales de esa comunidad y su historia en común. Un objeto es inmediata y simultáneamente percibido y conceptualizado en términos de su simbólica y significativa realidad. La imagen y el concepto están cargados de significado y ambos se perciben en el mismo momento. Pero no es una representación cognitiva individual, sino que una vez que se construye una Representación Social de un objeto pasa a existir casi independientemente de ese aspecto de la realidad que representa.

- *Son forma y contenido:* El contenido de las Representaciones Sociales puede variar de un grupo a otro, de una cultura a otra, de una época a otra. La manera en se piensa o la lógica utilizada también depende del contexto sociocultural. Este es otro aspecto que la diferencia de las representaciones cognitivas, porque las Representaciones Sociales no son generales, ni invariantes ni universales.
- *Son convencionales y prescriptivas y al mismo tiempo son dinámicas:* cuando nos enfrentamos a un objeto social nuevo lo adaptamos o lo constreñimos hasta que encaje con las categorías o sistemas de relaciones existentes. Sin embargo, a pesar de tener naturaleza convencional y prescriptiva, las Representaciones Sociales son dinámicas. La percepción del mundo, las concepciones, las comunicaciones y las acciones están continuamente cambiando con el desenvolvimiento de la realidad social. Por eso, las Representaciones Sociales se modifican con la experiencia y el cambio social. Son vistas como una red de imágenes y conceptos que interactúan constantemente, que cambian y, ese cambio, está vinculado a la información que circula en la sociedad.

Las Representaciones Sociales apuntan a un fin práctico de organización de la información, de dominio del ambiente (natural, social o ideal) y de orientación de los comportamientos y las comunicaciones; por ello, tienden a establecer una visión de la realidad común a un conjunto social o cultural dado.

### **Funciones de las Representaciones Sociales**

Las Representaciones Sociales como conocimiento científico vulgarizado, tiene funciones declarativas, instrumentales y explicativas. Como señaló Vain (2016):

- Declarativas al describir y dar significado al fenómeno social por el que la ciencia popularizada aparece relevante.
- Explicativas al proporcionar una comprensión cotidiana de sus razones subyacentes integradas en un sistema de valores preexistente y por ello, cumplen una función de justificación añadiendo fuerza a las convicciones ideológicas.

Las Representaciones Sociales se hacen evidentes cuando se comprende su naturaleza social, porque

- Permiten que los individuos conviertan una realidad extraña, desconocida en una realidad familiar. Esta es una de las funciones más importantes porque cuando una realidad no es próxima, se transforma en preocupación y es percibida como algo amenazante porque altera el sentido de estabilidad y continuidad del grupo social. Cuando la novedad de una realidad es inevitable se trata de integrarla a un universo preexistente; un “anclaje” para que pueda ser definida por los individuos.
- Permiten la comunicación entre los individuos tanto verbal como no verbal; son contenidos cargados de significados que tienen sentido para las personas y posibilitan una interacción social compartida.
- Cuando las personas comparten significados sobre objetos o eventos existe la posibilidad de que se establezcan relaciones entre ellos. Así las Representaciones Sociales contribuirán a la formación, consolidación y diferenciación de los grupos sociales y, al mismo tiempo, preservan su identidad.
- Guían la acción social porque, a partir de ellas, los individuos definen situaciones y orientan sus acciones de acuerdo con el fin.

- Sirven para justificar las decisiones, posiciones y conductas adoptadas ante un hecho.

Las Representaciones Sociales funcionan como marcos asimiladores que restringen y posibilitan el conocimiento de los objetos, otorgándoles significado y contribuyendo a la constitución de nuevas relaciones sociales. Bien señaló Jodelet que “las representaciones sociales tienen una doble función: hacer que lo extraño resulte familiar y lo invisible, perceptible” (1984, p.86).

La sociedad condiciona tanto al sujeto como al objeto de conocimiento a través de situaciones culturales y de significaciones sociales determinadas; aunque, la forma que el sujeto se apropia de las significaciones siempre depende de sus mecanismos funcionales internos (psicológicos).

### **Formación de las Representaciones Sociales**

Los procesos centrales en la formación de las Representaciones Sociales son el anclaje y la objetivación. El proceso de “anclaje” permite que los eventos y objetos de la realidad que se presentan como extraños se incorporen a la realidad social al relacionarlos o integrarlos en una red de categorías e imágenes pre-existentes, de manera que lo insólito se vuelve familiar.

El “anclaje” involucra dos procesos: el de clasificar y el de ponerle nombre al objeto o evento. Señala Moscovici (1984) que la clasificación implica comparar el objeto extraño con los prototipos que representan categorías particulares. Al clasificar el objeto se le asigna características idealizadas del prototipo que representa. La clasificación tiene una fuerza prescriptiva, implica imponerle al objeto o evento las conductas y las reglas de acción que son permitidas o esperadas de él o en relación con él. Es una operación cognitiva y valórica. Cuando se clasifica a una persona como pobre, judía, loca, femenina, comunista se la está, al mismo tiempo, juzgando. Revela, también, las propias teorías de

quien clasifica, sus marcos de referencia de la interpretación y de la construcción de la realidad.

Es por ello que las Representaciones Sociales actúan como un meta sistema de regulaciones sociales que guían las operaciones del sistema cognitivo. Son principios organizadores de posiciones que se adoptan respecto a referencias comunes y a menudo permiten una variación entre los individuos.

Por otra parte, cuando se clasifica un objeto o evento se le denomina con un nombre; esto produce tres efectos:

- Se puede hablar del objeto, puede ser descripto y se le asigna ciertas cualidades o características, inclusive la relación que tiene con otras palabras;
- Se le diferencia de otros objetos debido a las características que se le asignan, es decir, el objeto adquiere identidad;
- Se convierte en convencional para los grupos que emplean y utilizan el mismo nombre para referirse a ese objeto.

El proceso de “anclaje” ocurre en la interacción social con el objeto o el evento y es cuando se llena de significado. Este, liga a la Representación Social con el marco de referencia de la colectividad y es un instrumento útil para interpretar la realidad y actuar sobre ella. Implica la integración cognitiva del objeto de representación dentro del sistema preexistente del pensamiento y sus respectivas transformaciones.

La “objetivación” es el proceso a través del cual los conceptos abstractos, relaciones o atributos son transformados en imágenes concretas o cosas. Se retienen y se seleccionan elementos, ideas o conceptos del marco científico o ideológico, el cual le da su significado total y lo transforma en algo visualizable. Moscovici (1981) plantea que en una primera fase de este proceso se busca

el aspecto icónico de la idea para relacionar el concepto con la imagen. El concepto es transformado en una estructura imagen, llamada *núcleo figurativo*, que reproduce la estructura conceptual de una manera visible. Una vez que el grupo tiene esta estructura-imagen, puede hablar más fácilmente sobre lo que el modelo representa.

En una segunda fase, la objetivación, es cuando el concepto es completamente naturalizado; las expresiones figurativas son transformadas en elementos de la realidad. El núcleo figurativo en vez de ser visto como producto del pensamiento, se transforma en realidad con una existencia autónoma. Es decir, el modelo adquiere una existencia física y la autoridad de un hecho natural.

En síntesis, el proceso de “objetivación” es la operación que da imagen y estructura, materializa las ideas y los significados y hace corresponder las cosas o las ideas con las palabras. Como señaló Vain (2016) la concreción de un objeto abstracto se conforma en tres partes:

- **Construcción selectiva:** constituye la descontextualización y selección de la información según criterios culturales.
- **Esquemmatización:** (esquema figurativo) construcción de una estructura conceptual, de un conjunto gráfico comprensible con la información seleccionada. Se debe aclarar que el esquema figurativo está formado por ideas abstractas que se convierten en imágenes icónicas cuya forma gráfica captura la esencia del concepto que se trata de objetivar.
- **Naturalización:** los elementos del esquema figurativo son concretizados, adquieren estatus de “evidencia” y son integrados al sentido común.

Ambos procesos, “anclaje” y “objetivación”, actúan de modo simultáneo y se refuerzan entre ellos. La “objetivación” traslada la ciencia del dominio del ser y que el “anclaje” la delimita en el hacer. Una vez creada la Representación Social se vuelve visible, es decir, la estructura de la imagen pasa a ser filtro de lectura y teoría de referencia para comprender la realidad.

### **Contenido de las Representaciones Sociales**

El contenido de las Representaciones Sociales tiene varias dimensiones:

- El conjunto de información o conocimiento acerca del objeto: esto implica las creencias, opiniones, imágenes acerca del objeto ya sea en términos cuantitativos o cualitativos;
- La actitud hacia el objeto de la representación: se refiere a la evaluación positiva o negativa del objeto, implica las reacciones emocionales en torno al mismo;
- El campo de la representación: implica la organización del contenido de la representación en torno a un núcleo figurativo que representa vívidamente el conjunto de conceptos centrales en relación con el objeto y es lo que da estabilidad a la representación.

Por ello el estudio de las Representaciones Sociales no exige un método de investigación específico. Se pueden utilizar una variedad de estrategias y técnicas de investigación porque la Representación Social es un constructo complejo que tiene diferentes niveles de análisis y aspectos que la definen: su naturaleza social (origen, función, sistemas de creencias compartidas); los procesos que generan la representación (anclaje y objetivación); el que sea una forma de conocimiento social con contenido y estructura. Esta complejidad permite variados métodos y técnicas y

son las preguntas y objetivos de la investigación los que van a orientar las metodologías a utilizar.

Jodelet (1991) plantea que en el abordaje de las representaciones sociales se vislumbran dos orientaciones: por una parte, el contenido es abordado como un campo estructurado, tratando de describir los elementos que constituyen la representación, es decir las creencias, valores, opiniones, elementos culturales, etc. que son recogidos a través de cuestionarios, entrevistas en profundidad, análisis de documentos y otros por el estilo. Por otro lado, el contenido es abordado como campos semánticos, aislados a través del uso diferentes técnicas de asociación de palabras que tratan de extraer las estructuras elementales alrededor de las cuales se cristalizan los sistemas de representación.

En las dos orientaciones de investigación las representaciones sociales se abordan como un producto. Otro nivel de análisis es el estudio de estas como procesos, lo cual implica requiere captar los procesos de anclaje y objetivación. La diversidad metodológica empleada para el estudio de las representaciones sociales tiene base en la variedad de criterios. Por ello, el abordaje multi-metodológico permite analizar el fenómeno en su complejidad. La combinación de métodos permite estudiar las Representaciones Sociales en dos aspectos centrales: el conocimiento y las actividades a través de las cuales ellas son producidas, puestas en circulación y aplicadas. Lo que no hay que perder de vista es dónde se va a aplicar una investigación de este tipo para seleccionar adecuadamente la caja de herramientas metodológicas a utilizar que permitan alcanzar su objetivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abric, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Co-yoacán.
- Castorina, J. A. (comp.) (2003). *Representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona: Gedisa.
- Del Vecchio, S. (2015). *Representaciones Sociales: aportes para una reflexión epistemológica, teoría y metodología*. Mendoza: Universidad del Aconcagua.
- Elejabarrieta, F. (1991), "Moscovici, Serge *Psicología Social*". En *Quaderns de Psicologia, International Journal of Psychology*, V.8, N°2, pp. 252-270.
- Jodelet, D. (1991). "La representación social: fenómenos, conceptos y teoría". En Moscovici, S. *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós, pp.469-494.
- Knapp, E. y otros (2003). "Aspectos teóricos y epistemológicos de la categoría representación social". En *Revista Cubana de Psicología*, Cuba: Universidad de La Habana, vol 20, N° 1, pp. 23-34.
- Manrique Tome, A. (2022). "Teoría de las representaciones sociales: una revisión de la literatura". En *Revista Subjetividad y procesos cognitivos*, v.26, N°1, pp. 119-151.
- Mora, M. (2002). "La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici". En *Athenea digital*, N°2, otoño 2002, México: Universidad de Guadalajara. Recuperado de <http://blues.uab.es/athea/num2/Mora.pdf>
- Moscovici, S. (1984). *Psicología Social II*. Madrid: Planeta Editores.

Perera Pérez, M. (2003). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. Cuba, La Habana: Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.

Vain, P. (2016). *Las representaciones sociales. Conceptos fundamentales. Objetivación y anclaje*. Recuperado de <https://www.aacademia.org/pablo.daniel.vain/65>.

Villarroel, G. (2007). "Las representaciones sociales: una nueva relación entre el individuo y la sociedad". En *FERMENTUM*, a.17, N°49, mayo/agosto, Mérida, Venezuela, pp. 434-454.



**Ilustración N° 3: sin título**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

# Capítulo 2

## LA CIUDAD COMO ESPACIO VIVIDO

Silvia Marcela HURTADO

La ciudad que organiza una sociedad no es como una casa nueva donde todo se construyó al mismo tiempo. Sino que es como una casa antigua que fue modificada muchas veces, a lo largo del tiempo, por sus habitantes. Se vive en un espacio producido por quienes precedieron en el tiempo y, por tanto, el espacio urbano es un producto histórico.

Las ciudades tienen una estructura interna, una organización, que es el resultado de la acción transformadora de los seres humanos a través del tiempo. Es importante considerar que una ciudad puede construirse a lo largo de muchos siglos, en los cuales miles o millones de actores sociales aparecen y desaparecen, sin ver el principio ni el final de ella.

Cada grupo social va ocupando un espacio en la ciudad según fines y objetivos diferentes que representan los valores vigentes en su tiempo y, por ende, no son los mismos a lo largo de la historia de la ciudad. En el transcurrir de los años, los habitantes se adaptan a lo ya existente; pero, a su vez, van transformando el escenario geográfico y urbanístico de acuerdo con las necesidades e innovaciones que van surgiendo. Es así como lo nuevo y lo viejo

conviven en una misma ciudad ofreciendo diversos rostros a sus transeúntes.

Desde su surgimiento (hace cinco milenios) la ciudad fue un lugar de residencia de los habitantes del lugar, los cuales, por su continua renovación, le fueron imprimiendo características diferentes. Estos cambios implicaron aspectos físicos (para nuevos usos); pero, también, esas modificaciones respondieron a nuevos ideales. Así, en cada época, la ciudad mostró un rostro distinto.

A lo largo de la historia, la ciudad ha encarnado el progreso y la ruptura con el medio natural originario, con lo dado y lo establecido. Es bueno aclarar que se considera *urbano* al fenómeno de concentración espacial cuyo signo visible es la ciudad. Comprende, además, un conjunto articulado de infraestructuras físicas, espaciales y sociales de servicios que engloban lo rural en una sola relación de totalidad (Leeds, 1975). Por lo tanto, lo urbano se expande más allá del casco central: no se circunscribe ni se agota en la ciudad. Ambos, campo y ciudad, conforman una unidad de contrarios, imposible de imaginar separados o independientes el uno del otro.

Lewis Mumford definió a la ciudad como el punto de concentración, poderío y cultura (1979). Es donde toma forma lo simbólico de una sociedad. Allí se encuentran el templo; el mercado para el intercambio con el campo; el centro administrativo y hasta la academia del saber. Es el espacio donde la experiencia humana muestra sus signos visibles: los beneficios de la civilización, el orden social y político, los rituales compartidos y, como producto del tiempo, los valores humanos que trascendieron a las distintas generaciones.

Los restos materiales del pasado dan testimonio de los habitantes que ocuparon ese mismo espacio. Los monumentos, los edificios y otros vestigios ubicados en distintos rincones de la ciudad, son prueba de los antiguos pobladores del lugar. Con to-

do esto se va construyendo la identidad cultural de un pueblo que, a lo largo de su historia, es su soporte y su alimento.

Como producto del paso del tiempo, la ciudad refleja las organizaciones humanas que han contribuido a crearla, la han transformado, la han expandido y le han dado vida. El hiato existente entre el espacio concebido y el espacio vivido pone en evidencia el espíritu que la sustenta y le da su personalidad. Tan compleja y multifacética es la ciudad que su estudio ofrece el mismo interés desde el punto de vista urbanístico, la historia, la geografía, el derecho, la economía, la política, la sociología, la literatura, las artes plásticas y muchas más disciplinas.

Tiene tanto peso en el devenir histórico que define, por presencia o ausencia, una realidad entitativa única, una mezcla apasionada y compleja de relaciones de poder, de identidades diversas y de maneras de ser que es difícil constreñirla en un solo aspecto. Es un organismo vivo del que se puede analizar sus funciones e indagar su corazón.

Como señaló Bertrand, en la ciudad “cada cual expone su concepción: desde sus técnicos a sus poetas; desde sus habitantes hasta sus pintores, aparece conformada más de ideas que de piedra y hormigón” (Bertrand, 1981, p. 9).

## **El hombre y la ciudad**

El hombre en tanto ser social vive en grupos que comparten un mismo espacio. Este espacio ocupado, en tanto espacio vivido, se ha ido conformando a lo largo de la historia y ha tenido –y tiene– un papel predominante en la vida del ser humano y de su desarrollo socio cultural.

Esta fijación del hombre al espacio se dio como una forma de arraigo geo-sociocultural. O sea, la instalación de un individuo o conjunto de individuos, dentro de un espacio, una sociedad y una cultura. Estas tres dimensiones que convergen ayudan a

comprender a la ciudad y al hombre que la habita. Siguiendo el análisis sociológico de Enrique del Acebo Ibáñez (1984, p.33), se parte de las siguientes premisas:

1. La fijación del hombre a una ciudad tiende a darse en forma de arraigo: el habitar humano va más allá de “estar” o “poseer vivienda”. Es echar raíces, arraigarse a un sitio donde el ser humano se encuentra con sus orígenes histórico-culturales.
2. El arraigo social es el grado de adscripción y el sentido de pertenencia del habitante ciudadano a distintos grupos sociales como participante activo de la comunidad.
3. El arraigo cultural es la vigencia y vivencia, por parte del habitante, del marco normativo-axiológico que especifica a esa determinada sociedad.
4. La ciudad, como fruto de un gradual proceso de centripetalidad social y cultural, produce un salto cualitativo; resultado de un mayor intercambio de bienes y servicios y de la consolidación de un ámbito de poder.
5. Distintas concepciones del mundo y de la vida generaron diversas ciudades a lo largo de la historia. En cada una se puede detectar las conexiones de sentido entre el hecho social y la estructura originaria que subyace.

La ciudad, en tanto espacio vivido, se transforma en espacio de sentido al ser centro de una realidad sociocultural inclusiva de la forma de vida del hombre. A continuación, se analizará brevemente cómo el hombre y la comunidad que lo sustenta fue enraizándose en un ámbito urbano a través del tiempo.

### **Desde su origen a la Edad Media**

En la antigüedad el hombre era nómada, vivía de la caza y de la pesca, en pequeños grupos sin un emplazamiento fijo. Poco

a poco se fueron formando comunidades basadas en el origen común, clanes de índole familiar cuyos miembros estaban unidos “mecánicamente solidarios” (según Durkheim) con intereses comunes (alimentarse, sobrevivir, entre otros).

La fijación a un espacio se dio de manera rudimentaria: la caverna fue su *locus* que le sirvió de amparo ante las inclemencias de la naturaleza y donde –a través del arte rupestre– dejó testimonio de su vida. Con el discurrir del tiempo se fue asentando en un lugar –que le fue favorable– para el cultivo y la cría de animales. Con la producción sostenida de alimentos, aumentó la población y ahí fue el inicio del arraigo a un espacio determinado.

De estas comunidades agrícolas que se volvieron sedentarias surgieron las primeras ciudades fijadas en un espacio que dieron origen a las artes plásticas, la arquitectura; en cambio las que se dedicaron al pastoreo de animales fueron trashumantes y dieron origen a las artes fonéticas como la música y la poesía (Guéron,1976, p. 42).

Estas aldeas, más o menos permanentes fueron un hito en el camino del hombre hacia la ciudad. Las primigenias comunidades locales fueron un fenómeno sociocultural: provocaron cantidad de interacciones de donde surgieron uniones, valores, mitos y cultos comunes que produjeron lo local. La vivienda de piedra constituyó el lugar de reunión de una familia: “su fogón era el centro de ceremonias religiosas, así como una ayuda para cocinar; era el hogar del dios doméstico y el lugar de la entidad familiar, un receptáculo de valores familiares “(Mumford,1979, p. 27).

En el fenómeno aldeano se encuentra, en germen, la estructura de la ciudad: aldea y fortaleza del cazador-protector que pasó –con el tiempo– a cazador-dominador dentro de la comunidad aldeana. La intensificación de los asentamientos di lugar a la emergencia de lo “urbano”.

La ciudad surgió como nuevo centro que concentró la aldea (los pobladores), la fortaleza (el resguardo ante los ataques exter-

nos), el mercado (para el intercambio de productos), el santuario (la orar a los dioses), todo ubicado en un espacio determinado, más amplio y complejo que la comunidad primigenia.

Fustel de Coulanges señaló que el elemento aglutinante, ordenador de las múltiples fuerzas disímiles de una ciudad, fue lo “sacro”. El lazo que unió a las tribus pequeñas en una entidad más fuerte y más grande fue el culto a un Dios o a un grupo de dioses (s.f., p. 141). Así las ciudades se convirtieron en un lugar permanente y estable de re-unión en torno a un elemento religioso-cósmico que le dio sentido de unidad y pertenencia a una comunidad.

Un ejemplo de esto fue Egipto, donde el monarca cumplió funciones de “puente” mediador entre los dioses y los hombres. Fue la primera ciudad en desarrollar y aplicar principios de planificación urbana en torno a la religiosidad. El faraón como Rey y Dios era el centro de integración del sistema y, a la vez, era lo divino y lo humano. Era un eslabón crucial en la continuidad de los elementos simbólicos y significativos de la sociedad egipcia.

El desarrollo del mundo urbano griego presentó otras características: no estuvo condicionado por la presencia –casi excluyente– de reyes-dioses. La ciudad dejó de ser una multitud de viviendas dominadas por un palacio-templo (correspondiente a un Dios-Rey) para pasar a ser una estructura compleja donde hubo una mayor participación del pueblo en los asuntos comunitarios.

En la *polis* se produjo la primera forma de comunidad urbana que integró a todos los habitantes en un “nosotros”. Desde el punto de vista físico, la ciudad griega incorporó plazas, mercados, pórticos, edificios administrativos, teatros, gimnasios; en fin, todos lugares de actividades para el ciudadano. Tenía una acrópolis que fue el centro religioso, pero el ágora era el eje de la actividad pública: era el centro social y político, ámbito de reunión y de actividad por antonomasia.

Además, la comunidad local estaba integrada por clanes patriarcales; o sea, por familias cuyo centro era el “hogar doméstico”. Este constituyó el núcleo donde arraigaba la morada humana, el punto de contacto entre los dioses y los mortales. Cuando se encendía el fuego en el hogar, la llama ascendente establecía la comunicación entre la casa terrestre y el mundo cósmico. Por ello, el carácter sagrado que tenía el hogar doméstico.

Los lazos comunitarios se basaban en esa participación en el “hogar público” del ágora, donde la vida social y política adquirió preeminencia sobre los individuos. En el apogeo de la “polis” griega se dio una suerte de isomorfismo entre el hombre y la ciudad. La vida privada y la pública conformaron un solo modo de vida: la vida de la ciudad.

El ciudadano libre no poseía un individualismo exacerbado, egoísta, propio de la vida de las grandes ciudades del siglo XX; sino que fue una relación armoniosa entre los habitantes y la sociedad urbana, entre la persona y la *polis*. Su mayor participación en la vida colectiva supuso la formación de una “cultura aldeana” que dio una identidad. Creó un “espacio intelectual” a través de la aprehensión teórica de la realidad.

Con el devenir del tiempo la ciudad-estado se expandió: el Estado concebido como *polis* y ligado a una tierra sagrada y limitada, perdió vigencia al ir transformándose en imperio que comprendió una totalidad: “ecúmeno”. Este tuvo una amplia base física al incorporar ciudades más lejanas como Alejandría, Pérgamo, Antioquía entre otras. Gradualmente el centro intelectual de gravedad se desplazó y la *polis* ateniense perdió su centralidad. Aparecieron otras ciudades con culturas urbanas más cosmopolitas, sin raíces en el pasado y sin vínculo con un terruño determinado.

Si bien el imperio romano aprovechó la herencia griega su idiosincrasia fue más práctica que teórica. Heredó la ingeniería griega: sus alcantarillas, los baños, los servicios de agua, pavi-

mentos, distribución del mercado y de la ciudad. De esta manera el trazado urbano fue con calles perpendiculares y el trazado geométrico dio regularidad a la *civitas* romana.

La ciudad romana se destacó por su monumentalidad y se transformó, no tanto en un lugar de producción; sino de gestión ligada a la primacía social de lo político-organizativo (Castells, 1974). Con la idea de resguardarse del peligro que significaban las invasiones, la ciudad romana adquirió una función administrativa y comercial: proteger sus líneas de abastecimiento de alimentos y materias primas. La gran extensión del imperio transformó a la “urbe” de Roma en la “orbe” del extenso territorio y lo protegió a través de líneas fronterizas (*limes*) custodiadas permanentemente por el ejército.

Los campamentos militares a lo largo del imperio romano se convirtieron –con el tiempo– en ciudades, en cuyo alrededor surgieron aglomeraciones habitadas por familiares de los soldados, comerciantes, posaderos y, por último, en nuevos centros difusores de la cultura romana (del Acebo Ibañez, 1993, p. 73).

Establecido en el imperio romano, cada ciudad era un punto de “romanización” porque a pesar de la distancia con la “orbe” cada ciudad replicaba lo de Roma desde lo material (teatros, circos, acueductos, calles, plazas pavimentadas, etc.) hasta lo jurídico (Derecho Romano) y administrativo; como el “foro”, eje del *ethos* romano. La ciudad fue el ámbito de gestión, donde se encontraba la hegemonía social, política y cultural; ya que la comunicación con el entorno rural se fue disipando. Así los lazos con el campo se fueron perdiendo al punto de quedar al margen de la vida urbana.

Las actividades de mayor jerarquía fueron la militar y la política; por eso, el fundar ciudades –como conservar las ya fundadas– constituían “semillas espirituales” de Roma. Cuando se establecía una nueva ciudad, su trazado respondía a un entrecruzamiento de dos ejes (*cardus* de norte a sur y *decumarues* de este

a oeste) donde se cavaba un pozo y se depositaban las reliquias de los antepasados (“semilla espiritual”) con tierra de la comarca de dónde provenía el fundador. En ese punto se unía lo sagrado (vinculado a los dioses lares) y lo profano: imagen del cosmos en un espacio funcional a la administración romana.

A la par de estos dos ejes se trazaban líneas paralelas conformando la ciudad en un damero, dentro del cual había manzanas edificadas (*insulae*) donde se ubicaban las viviendas. Al centro se edificaban los edificios principales: el templo en el promontorio más elevado del terreno; el foro próximo al puerto y las puertas de la ciudad. Al alrededor estaban las murallas que la protegían con las torres vigías cada tanto.

El romano tenía arraigo a la tierra y, por ello, la fundación de una *civitas* romana reunía no sólo el cruce de dos ejes propicios, sino también la “semilla espiritual” de los dioses romanos y de su fundador. La ciudad fue un eje alrededor del cual el romano construyó su vida.

A pesar de la dimensión espacial que tuvo el imperio romano, la unidad estuvo dada por la comunidad de creencias, de las leyes y de mentalidad. Fue una unidad en la diversidad porque “Roma tuvo el genio de comprender que el grana cuerpo al que presidía no compondría un orden, sino cuando todas las partes adhiriesen espontáneamente al conjunto y se fundiesen en un mismo todo” (Festugiere, 1973, p. 73). Por ello, todas las provincias romanas tuvieron libertad de hablar su idioma, practicar su religión local, manejar sus finanzas, administrar sus territorios y su justicia. Pero, por encima de estas determinaciones locales, estaba el deseo de ser cada vez más romanos y fue lo que dio el sentido de pertenencia a todos los habitantes del imperio.

Con el tiempo la ciudad de Roma se transformó en una megalópolis; pero las ciudades provinciales (de menor tamaño) no dejaron de tener su medida humana: la “semilla espiritual” (raíces del pasado y sus dioses). Esto nutrió a sus habitantes con mi-

ras a un desarrollo y crecimiento de las urbes hacia el futuro. Allí se mantuvo cierta vigencia de vida cívica romana que trascendió a épocas posteriores.

## **La Edad Media**

La aparición del “colegio” en la Edad Media compensó la pérdida de las instituciones romanas que, con la decadencia del imperio y las invasiones de nuevos grupos étnicos, tendía a desaparecer. Este fue el ámbito social que aglutinó la nueva vida en las ciudades desmembradas del imperio y trató de reforzar los lazos comunitarios. Aglutinó a su alrededor a la población dándoles un sentido de pertenencia. Esto ayudó a superar el anonimato en que quedaron los individuos y la anomia que sufrió la población al no tener un arraigo espiritual ni social, luego de la disolución del imperio romano.

Las ciudades tenían aglomeración de gente de diverso origen, por lo que las instituciones medievales constituyeron el “cemento social” sobre el cual se edificaron las nuevas “urbes”. El monasterio fue el que concentró a su alrededor a la población dispersa, fue el refugio ante las invasiones y el lugar donde tenían un amparo no solo físico (dentro de sus murallas), sino también espiritual: la religión católica le dio al hombre una razón para salvar su alma.

Poco a poco, el monasterio el monasterio constituyó, también, un centro económico, social y cultural. Bajo la regla: “*ora et labora*”, se transformó en una comunidad económicamente autosuficiente y en un centro cultural a través de las escuelas monacales donde asistían tanto seglares como monjes.

Estos se convirtieron, con el tiempo, en “cuna de ciudades”. Allí estuvo el germen de los futuros municipios modernos. El diseño de los monasterios respondía a una ciudad pequeña: con recintos y casas reservadas a los peregrinos, los pobres, los huéspedes nobles, los médicos, los artesanos, los pastores, los

ganaderos, los porqueros, los agricultores y así todos los oficios (zapateros, panaderos, tenderos, etc.). Esta planificación urbana fue la misma de los castillos feudales erigidos en lugares elevados para la preservación de su población y de sus bienes. Dentro de ellos existían espacios públicos para desarrollar la vida de sus habitantes.

El burgo laico, lo mismo que los monasterios, fue un arraigo a la tierra de sus habitantes; no solo porque de ella dependía el sustento, sino porque era el refugio de la vida misma. El predio estaba fortificado con gruesas murallas, flanqueadas por torres que permitían avizorar a los intrusos y resguardar a la gente cerrando las cuatro puertas a través de las cuales se comunicaban con el exterior. Esto les permitió resistir los asaltos y permanecer en el feudo bajo la protección del Señor (propietario del latifundio) según la relación de vasallaje, característica de la época.

Hacia el interior del burgo se organizó una sociedad estamental (similar a la eclesial de los monasterios) que tuvo su sector militarizado: los caballeros. La iglesia también poseía una orden bélica: los caballeros cristianos (“hermandad de armas al servicio de Cristo”) que por largo tiempo custodiaron y defendieron el Santo Sepulcro de la invasión de los musulmanes.

A partir de la Primera Cruzada (1096-1099) el islamismo fue retrocediendo y el comercio por el Mar Mediterráneo resurgió. Las antiguas ciudades se revitalizaron y se repoblaron con una mayor presencia de los mercaderes que dinamizaron la economía de Europa.

Esta actividad comercial fomentó el desarrollo de industrias, con lo cual creció la población en cada una de las ciudades al recibir migrantes en busca de nuevas oportunidades. Alrededor de los talleres –y luego de las fábricas– se instalaron las viviendas de los trabajadores, lo que fue formando un poblado que creció más allá de las murallas originarias de las antiguas ciudades. Así

fueron desapareciendo esos límites de piedra y se integraron los nuevos villorios al contexto urbano.

Las instituciones político-administrativas y la actividad económica dieron a las ciudades un mayor impulso y consistencia al convertirse en un todo integrado, fruto del rico entramado relacional que en ellas se producía. Las ciudades incorporaron distintas funciones: administrativas, económicas, religiosas, culturales y sociales que les dio un posicionamiento destacado en la región y en los Estados modernos según la importancia de las actividades que en ellas se desarrollaba.

La vida urbana también se complejizó: el individuo intervenía en distintas asociaciones (familia, barrio, gremio) que tuvieron diferentes espacios sociales en la ciudad. De su adscripción originaria, el hombre integró otras que le dieron una mayor participación en el espacio público. La ciudad adquirió, así, nuevas características estructurales, lo que llevó a definirla como una comunidad integrada, donde su habitante, al tener simultáneamente una pluralidad de relaciones sociales, pasó a formar parte de ese todo. Ese espíritu comunitario permitió el surgimiento de nuevas instituciones sociales encargadas de satisfacer nuevas necesidades: como fueron las universidades, por ejemplo.

Al masificarse, las ciudades perdieron ese aspecto “natural” (vinculado a la tierra) y adquirieron una forma regulada y reglamentada según principios urbanísticos. El trazado del radio céntrico que tuvieron en el Medioevo cambió por una organización en cuadrícula. Se perdió la escala humana de las antiguas ciudades por un plano más horizontal y extendido.

Los edificios principales siguieron estando en el centro mismo de la “urbe”, pero a su alrededor se ubicaron los comercios, las instituciones sociales (escuelas, iglesias, etc.) y –a medida que se alejaba del núcleo– se ubicaron las viviendas de la población. Estas también tuvieron una jerarquización: los vecinos más importantes, más próximos a los lugares destacados y así,

sucesivamente, según sus profesiones y oficios se fueron alejando del centro hasta las márgenes de la ciudad, que se dividió en distritos diferenciados según las tareas que realizaban sus habitantes y se separó de la zona rural propiamente dicha.

Una nueva cosmovisión se presentó en las nuevas ciudades: un paso del mundo teocéntrico (la explicación última de la realidad era de raíz religiosa) al antropocéntrico, donde el hombre pasó a ser la medida de todas las cosas. En el medioevo predominó la dimensión vertical de la realidad porque estaba ligada a lo divino y trascendente. En cambio, en la modernidad las energías humanas se canalizaron en una dimensión horizontal, la extensión a dominar por el ser humano. Esto se reflejó en el trazado de las nuevas ciudades porque los ámbitos en donde desarrollaba la vida el hombre adquirieron mayor importancia.

Paralelamente, una serie de descubrimientos e inventos científicos aparecieron en la escena diaria del individuo que ensancharon, aún más, los horizontes hasta entonces conocidos. Nuevos intereses produjeron un desarraigo al suelo originario y el anhelo de lo nuevo impulsó a los hombres a aventurarse a nuevas rutas. El espíritu comercial se impuso en la vida de la ciudad.

También estos cambios pusieron en duda lo religioso y surgió una nueva organización política: la monarquía. La concentración del poder tuvo consecuencias espaciales: la unificación territorial a escala nacional. El manejo del Estado moderno requirió del apoyo de consejeros letrados y juristas, de una burocracia administrativa, de un ejército permanente y de una diplomacia estable que entablara una relación equilibrada con los otros estados nacionales.

A partir de este momento, el Estado intervino en la economía nacional para su sustento. Esto implicó la introducción de las formas características del “mercado” en todos los sectores de la ciudad: más que productora se transformó en consumidora. Las grandes ciudades se desarrollaron intensamente porque fueron la

residencia de numerosos consumidores, lo que dio paso a la “capital” como manifestación espacial del proceso de centralización del poder. Esta albergó la administración política como también la producción y distribución de bienes y servicios para el “ciudadano”.

El individuo fue perdiendo los lazos comunitarios y se transformó en un número más de los seres que circulaban por la ciudad. La atomización de la ciudad produjo un desarraigo mayor en el hombre: el hogar y el trabajo dejaron de coincidir en el ámbito espacial. Del mismo modo, la producción, la venta y el consumo de los bienes se transformaron en tres aspectos diferentes entre sí, ubicados en distintos lugares dentro de la ciudad.

El habitante se fue refugiando en un individualismo que, paradójicamente, lo descentró de sí mismo. Se perdieron las raíces nutricias del arraigo existencial a un terruño lo que llevó a la destrucción de una dimensión comunitaria y social. La naturaleza dejó de ser el lugar creado por Dios para que viva el hombre; sino que pasó a ser algo a dominar y apropiarse.

La tierra urbana adquirió las características de un bien de consumo con valor comercial. El hombre perdió su vida comunitaria que le daba identidad y se llenó de angustia existencial que la reflejó, principalmente, en la literatura. El lote, la manzana, la calle dejó de tener una significación social y comunitaria para ser un objeto económico. El vecindario y el municipio perdieron el rol aglutinante y entitativo para adquirir valor sólo por su uso.

Dominada la realidad por la ciencia y la razón, el ser humano se insertó en la ciudad para disfrutar de ella través de lo estético: la arquitectura, la escultura, la pintura, el arte en general, fueron las manifestaciones que le permitieron al hombre expresar sus sentimientos. En estas expresiones artísticas dejó su yo para producir placer con la mirada y también como una forma de decir lo que pensaba.

Así el espacio y el tiempo sufrieron mutaciones significativas: ya no se trató del tiempo vital enraizado en un lugar que significaba el modo de vida aglutinante de una comunidad; sino se pasó a un tiempo mecánico cuantificable en segundos y minutos, sin un espacio físico determinado, donde el hombre no se encontraba arraigado.

### **La era industrial**

La revolución industrial implicó, además, una revolución de ideas que dio paso a un mundo turbulento, muy variado, que dejaba a atrás las tradiciones comunitarias. El proceso de innovación técnica dio por fruto un crecimiento desmesurado (el capitalismo) que influyó grandemente en el proceso de urbanización.

La concentración productiva impuso su ritmo y su modalidad al punto de, por una parte, producir la disolución de las estructuras agrarias de bienes y, por otra, significó la concentración de la población en la ciudad en el sector de servicios. Fue el paso del taller artesanal a una economía fabril de mercado.

El crecimiento demográfico acompañó estos cambios y, por consiguiente, un nuevo proceso de organización del espacio debió responder al ritmo moderno. Las actividades económicas ocuparon –casi con exclusividad– la geografía urbana. El hombre pasó a ser un engranaje más del sistema de producción. “El tiempo es oro” fue la frase que caracterizó al *homo faber* y, a imagen de la organización productiva industrial, se organizó la sociedad urbana.

Este sistema se arraigó tanto en las nuevas ciudades como en las preexistentes a este cambio. Las relaciones sociales –y el hombre mismo– se vieron distorsionadas por la nueva situación. No sólo hubo desarraigo territorial; sino también desarraigo cultural: el espacio ya no fue la amalgama de familia y trabajo. La anomia social fue la nueva característica de los centros urbanos,

dejando de existir los anteriores lazos comunitarios y el individuo estuvo más atomizado, más desamparado, al libre juego de las fuerzas externas.

La misma ciudad se presentó como un objeto “utilizable”; ya no fue el *oikos* griego ni la *civitas* romana (con su “semilla espiritual”) que acunó al hombre. Fue más bien un elemento ajeno que lo desamparó, agotándose en un uso consumista, de depredación del entorno natural. Le creó al hombre una sensación de extrañamiento y lejanía (todo lo cual se refleja en la literatura y en las artes) con su contexto originario. Allí surgió el pensamiento urbanístico, más sistemático, que respondió a una postura progresista: el hábitat creado racionalmente, estandarizado, que respondía a la eficacia como un mero fenómeno tecnológico.

Las modernas ciudades se caracterizan hoy por desenraizar sus coordenadas de sus específicas coordenadas temporales. Pasaron a ser un “inventario” de cosas a partir de las cuales se efectúa la planificación urbana. Como señaló José Luis Pinillos: “las ciudades de la tierra se edifican como templos de una interminable ceremonia que *nadie conoce del todo* [cursiva del autor] y cuyo sumo arquitecto acaso no es otro que la vida que en ellas se expresa” (1977, p. 94).

El racionalismo con que son edificadas las ciudades modernas conlleva la pérdida del contacto del hombre con el ser de las cosas y, en última instancia, la pérdida de la unidad del ser humano con su terruño. Sin duda, se dejó atrás su historia y perdió su propia identidad.

### **El desafío de la vida en la ciudad hoy**

Varios autores han señalado desde finales del siglo XX el advenimiento de una “sobremodernidad” (Augé), una “post modernidad”, una “hipermodernidad” (Lyotard) o una “modernidad líquida” (Bauman). Al margen de estas diferencias semánticas, estos analistas comparten un núcleo de coincidencias que expre-

san el estado actual de la relación del hombre con la ciudad y las cosas. Los espacios han dejado de ser “lugares de la memoria” para convertirse en instalaciones necesarias para la circulación de personas, bienes y servicios.

Todos coinciden en señalar que se vive una época de

- Exceso de información resultado de la creciente influencia de los medios masivos de comunicación que ocupan un lugar cada vez más importante en la vida de las personas (“ventana al mundo” a través de las cuales se conectan al exterior disminuyendo así los contactos personales).
- Exceso de imágenes como consecuencia de los *mass media* que condenan al hombre a ser espectador solitario de la actualidad que se le escurre con su fluir la realidad, dándoles por un instante la ilusión de ser protagonistas.
- Exceso de individualismo que es una manifestación de la soledad de los internautas tecnológicos transformando al hombre en un ser *light* (Enrique Rojas).

Transitamos así espacios amplios, indefinidos dentro de los cuales se recortan lugares concretos vivenciados y distintos. Estos lugares tienen un principio de sentido para aquellos que lo habitan: contienen ciertos valores, símbolos y signos que dan identidad a las personas.

Las grandes ciudades del mundo actual se caracterizan por el número creciente de “no lugares” por los que transitamos habitualmente: son espacios de paso, en los que no establecemos contactos interpersonales (y cuando esto ocurre son contactos fugaces) con fines específicos. Marc Augé divide los “no lugares” de la siguiente manera:

- Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas o de transporte por nombrar algunas.
- Los espacios de consumo: super e hiper mercados, cadenas hoteleras, shoppings.
- Los espacios de comunicación: pantallas, cables, *wifi* y otros medios.

Los dos primeros constituyen espacios reales, en cambio el último es un espacio virtual. En los “lugares”, cada vez menos frecuentes en el entorno urbano, las relaciones entre las personas son diferentes. Allí todavía el individuo se puede reconocer en las cosas, en las relaciones con un otro y hasta en los silencios. En los “no lugares” la impersonalidad de los sitios hace al hombre un ser anónimo.

La ciudad aparece como un producto que se comunica a través de símbolos que esconden su intencionalidad tras la construcción de una comunidad local. Esta se presenta como una “trama” socioespacial que articula un conjunto de diversas vidas, circunstancias y fenómenos. El denotar los elementos que confluyen en lo urbano sirve para identificar las personas, las actividades y los recursos que se entrecruzan en un espacio que, por su centralidad, adquiere una relevancia particular. En este siglo XXI, la ciudad es una realidad heterogénea y discontinua dónde se manifiesta la vida cotidiana con sus contradicciones y sus efectos socioculturales.

Nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia es constitutivo de la identidad individual. Es “echar raíces”, sentir que un lugar es propio y que alberga un “nosotros”. Este sentido de “territorialidad” que los pueblos del pasado tuvieron, hoy se desdibuja por la influencia de la tecnología. La ciudad funciona como un palimpsesto al que hay que escudriñar para develar la superposición de rostros que la componen. La industrialización

ha dejado de ser el agente dinamizador económico del desarrollo de las ciudades (como lo fue en la modernidad) y un nuevo modelo de relaciones la reemplaza: la trama comunicacional que plantea una encrucijada cultural.

La vida del ser humano sobrepasa ampliamente los límites de la ciudad al tejer una compleja red de interacciones entre los lugares, las funciones y los individuos cuyas relaciones (dejaron de ser cara a cara) fluyen a través de la tecnología. Aparece así la ciudad como un ámbito “intermedio” de convivencia organizada ecológicamente, a partir de actividades y funciones que se independizan –progresivamente– del medio natural y cuyos integrantes están genéricamente vinculados entre sí (Martin López, 1966, p. 199).

Esto significa que, con respecto a la sociedad global en la que está integrada la ciudad (física, cultural y políticamente), constituye un núcleo particular. Si bien puede ser vista como un trozo autónomo, forma parte de un conjunto mayor. En palabras de Martín López: “la ciudad [...] es un mundo de objetos físico-naturales, poblado de personas que realizan actividades, pero es también el conjunto que expresan, así como de representaciones mentales, actitudes, afectos, motivaciones, metas intencionales y decisiones de la voluntad” (1966, p. 102).

Se ha acuñado la expresión “ciudad genérica” (*Remm Koolhass*) para designar el modelo uniforme de las ciudades que se encuentran hoy por doquier en el planeta. Todas se parecen. Por ello, se está reconstruyendo los lazos de los habitantes con sus ciudades a partir del rescate patrimonial de las mismas.

Para entrar en el espíritu de una ciudad, en su esencia, es preciso realizar un análisis de su origen y desarrollo a lo largo del tiempo. El desentrañar, desde adentro, su ser, a través de la observación *in situ* y de las entrevistas con la gente que la cruza diariamente puede llevar a la comprensión no sólo intelectual, sino también afectiva de lo que ella significa. Cada lugar tiene su pro-

pia e intransferible personalidad y captar su “alma” es el desafío que se proponen estos estudios que componen este libro.



**Ilustración N° 4: “Templo jesuita Mendoza”**

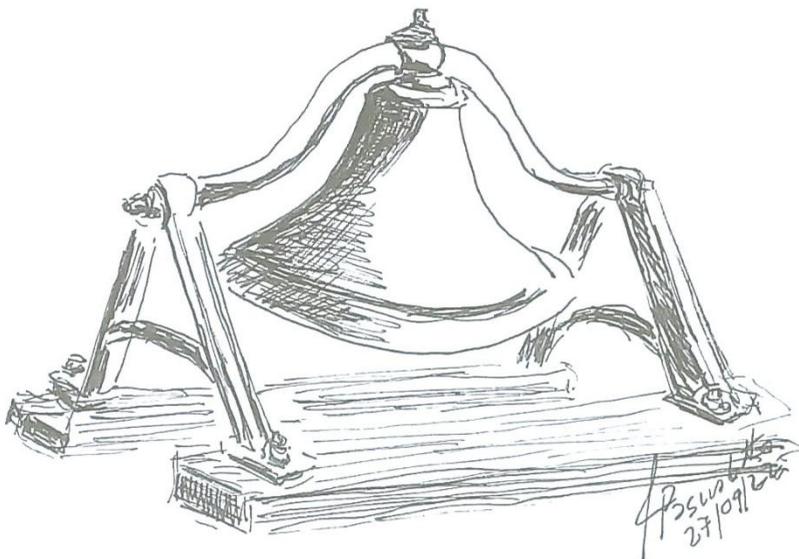
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Gedisa.
- Bertrand, M.J. (1981). *La ciudad cotidiana*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Castells, M. (1974). *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI.
- Del Acebo Ibáñez, E. (1984). *La ciudad, su esencia, su historia y sus patologías*. Buenos Aires: FADES.
- (1993). *Sociología de la ciudad occidental. Un análisis histórico del arraigo*. Buenos Aires: Claridad.
- (1996). *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*. Buenos Aires: Claridad.
- Festugiere, A.J. (1973). *Libertad y civilización entre los griegos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fustel de Coulanges, N. D. [s.f.]. *La ciudad antigua*. Lima: Peisa.
- Gravano, A. (2015). *Antropología de lo urbano*. Buenos Aires: Café de las ciudades. 2.ed.
- Guénon, R. (1976). *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Madrid: Ayuso.
- Gutiérrez Puebla, J. (1998). *La ciudad y la organización regional*. Madrid: Cincel S.A.
- La ciudad a través del tiempo* (1978). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Leeds, A. (1975). *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: SIAP.
- Lefebvre, H. (1973). *De lo rural a lo urbano*. Madrid: Península.

- Martín López, E. (1966). *Relaciones sociales y ámbitos de convivencia*. Madrid: Zagor.
- Munford, L. (1979). *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Infinito.
- Pinillos, J. L. (1977). *Psicopatología de la vida urbana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ruiz Ballesteros, E. (2000). *Construcción simbólica de la ciudad. Política local y localismo*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Wirth, L. (1968). *El urbanismo como modo de vida*. Buenos Aires: Nueva Visión. 3.ed.



**Ilustración N° 5: “Campana perteneciente al Museo de la Educación de Mendoza”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



**LA CIUDAD DE MENDOZA  
COMO REALIDAD GEOGRÁFICA  
E HISTÓRICA**





**Ilustración N° 6: sin título**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 3

### LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO DE MENDOZA A PARTIR DE LAS REPRESENTACIONES: DE LA *POLIS* A LO URBANO

Mónica CORTELLEZZI

El proceso de urbanización de la aglomeración mendocina durante los últimos decenios del siglo XX y la primera década del siglo XXI, se caracteriza por cambios profundos tanto a escala intraurbana como interurbana, que influyen profundamente en la vida de los habitantes, por lo que es necesario contar con un aparato conceptual que permita un abordaje integral. Para ello disponemos de las representaciones, que constituyen un campo fecundo para efectuarlo, puesto que la ciudad y lo urbano se construyen a partir de ellas. Se fijan sobre soportes variados, tales como imágenes, cartas, gráficos, discursos, narraciones, etc. Son vehículos de la intersubjetividad y permiten comunicar. Todas las representaciones del espacio son construcciones sociales. Las representaciones de la aglomeración ofrecen la visión de una unidad urbana que se ha complejizado y que supera ampliamente los límites políticos administrativos de la ciudad de origen, soldándose a unidades urbanas vecinas.

Toda representación, es ciertamente, un acto de creación.

A propósito de las representaciones del espacio, conviene, por tanto, señalar dos cosas, a nuestros ojos, esenciales. En primer lugar, con referencia a la definición de las representaciones dadas por D. Jodelet, “producto y proceso de una elaboración psicológica y social de lo real”, se remarca que ponen siempre en relación tres elementos primordiales: lo real, objeto de la percepción y de la representación; el sujeto psicológico, con sus determinaciones propias; y el sujeto mismo, abordado en su dimensión social, con sus aprendizajes y sus códigos sociales.

Ya inmersos en el tema que nos ocupa y con referencia a la ciudad, sostenemos que hoy lo urbano es un modo de organización espacial de las realidades sociales. Captar la transformación del fenómeno urbano en Mendoza es importante porque la aparición y desarrollo de nuestra ciudad es el fruto de una serie de factores que responden a lógicas colectivas necesarias para el tratamiento de los problemas de la sociedad. He aquí que lo urbano consiste, entonces, en la configuración espacial fundada en la co-presencia.

Todo esto conduce a tener muy presente el proceso de urbanización. Podemos distinguir tres fases principales: el modelo de la ciudad política, las *polis*; la ciudad moderna y lo urbano.

El análisis de este proceso pudo efectuarse por medio de la compulsión de representaciones brindada por imágenes, planos de la ciudad, fotografías y con la ayuda de relatos. De esta manera se intentó dilucidar cuáles han sido los caracteres mayores del espacio urbano mendocino. Se fue develando el proceso mediante el cual se pasó de la *polis* a lo urbano, con el análisis de imágenes y relatos, previa recolección de imágenes, planos urbanos, fotografías, relatos y testimonios científicos, así como también los aportes de la teoría urbana actual.

## Mendoza: el surgimiento y consolidación de la *polis*

En cualquier estudio urbano que abordemos no se puede hacer abstracción de los hitos históricos, de la serie temporal, de la explicación genética. Hablar de la ciudad de Mendoza, hoy, es tener en cuenta una herencia importante. La idea, en este caso, no es realizar un estudio urbano clásico, ya que existen varios trabajos al respecto, sino develar el proceso mediante el cual se ha pasado de la *polis* a lo urbano y captar la transformación del fenómeno urbano en esta urbe mediante un análisis de imágenes y relatos. La aparición y el desarrollo de nuestra ciudad es el fruto de una serie de factores que responden a lógicas colectivas necesarias para el tratamiento de los problemas de una sociedad. Consiste en la configuración espacial fundada en la co-presencia. Entendemos por co-presencia el ordenamiento de los seres y las cosas de modo que la proximidad permita fácilmente acceder al máximo de realidades sociales en un mínimo de tiempo. Puede acrecentar la eficacia económica, desarrollar las interacciones sociales o asegurar el gobierno de la ciudad.

La co-presencia depende del desarrollo técnico porque la distancia depende de la tecnología.

En este paso de la *polis* a lo urbano, consideraremos la ciudad colonial, desde su fundación hasta el terremoto de 1861.

La ciudad colonial surgida de un proyecto político o decisión política predeterminada por la corona española toma los caracteres de la *polis* centrada en la plaza Mayor. El modelo de la *polis* alude a una comunidad humana y la forma institucional que adopta. Designa a la ciudad y el territorio controlado por ella, especialmente cuando es ciudad capital.

Para estudiar esta fase nos apoyamos en documentos, tales como: cartas, vistas y relatos, que nos brindan representaciones de esta etapa. Para el geógrafo, la representación es una construcción mental que muestra un espacio geográfico. Es una

construcción social. En su accionar sobre el espacio los hombres se mueven según las representaciones cargadas de significaciones culturales y sociales. Constituyen un esquema explicativo de lo existente, coherente, argumentado y dinámico, es decir que integra la evolución de la ciudad como un dato crucial. Las imágenes del pasado impregnan toda la imagen de la ciudad y contribuyen a darle sus caracteres principales.

En el plano cultural, a los lugares se les atribuye significaciones por sus valores y las propiedades simbólicas y/o funcionales que le son atribuidas. Así surgen entonces las posturas espaciales que adopta.

La ciudad de Mendoza fue fundada por Pedro del Castillo<sup>3</sup> el 2 de marzo de 1561 a orillas de un brazo del río Mendoza -actual

---

<sup>3</sup> Pedro Ruiz del Castillo (Villalba de Rioja, La Rioja (España), 1521 - Ciudad de Panamá, 28 de marzo de 1569). Cumplió funciones en América, en principio a las órdenes de Francisco de Villagra en Chile. A finales de 1556, por su lealtad a la Corona y su expediente militar, el virrey de Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, lo nombró en Lima capitán de Caballería. Allí se unió a la gran expedición a Chile que se estaba preparando con más de seiscientos soldados bien equipados, mil caballos, seis cañones, abundante munición y provisiones. El 9 de enero de 1557, el virrey nombró gobernador de Chile a su hijo García Hurtado de Mendoza, quien confió a Pedro del Castillo el mando una de las compañías de cincuenta arcabuceros que irían por tierra. Permaneció en la guardia del nuevo gobernador durante toda la guerra del Arauco. Con el deseo de extender sus dominios, el gobernador Mendoza le encargó la exploración y conquista de la otra parte de la gran Cordillera Nevada, explorada por Villagra en 1551, importante ruta entre el puerto de Santiago del Nuevo Extremo en el Océano Pacífico y el de Santa María de los Buenos Aires en el Océano Atlántico. El 20 de noviembre de 1560 fue nombrado teniente de gobernador y capitán general de Cuyo y sus comarcas para poblar, fundar, repartir tierras y encomendar indios. El 11 de diciembre de 1560 se publicó la provisión en Santiago, partiendo Pedro del Castillo a los pocos días al frente de una expedición de unos cincuenta españoles, cien caballos y mil quinientos indios auxiliares. Le acompañaban el capellán Hernando de la Cueva, como alférez general el capitán Alonso de Campofrío, su apoderado Juan Martín Gil, dos escribanos, otro presbítero y Juan de Villegas, quien sería el primer alcalde de Mendoza (cf. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/38956-pedro-ruiz-del-castillo>).

canal Cacique Guaymallén- eje fundamental por cuanto proveía de agua para el riego y para consumo de los habitantes.

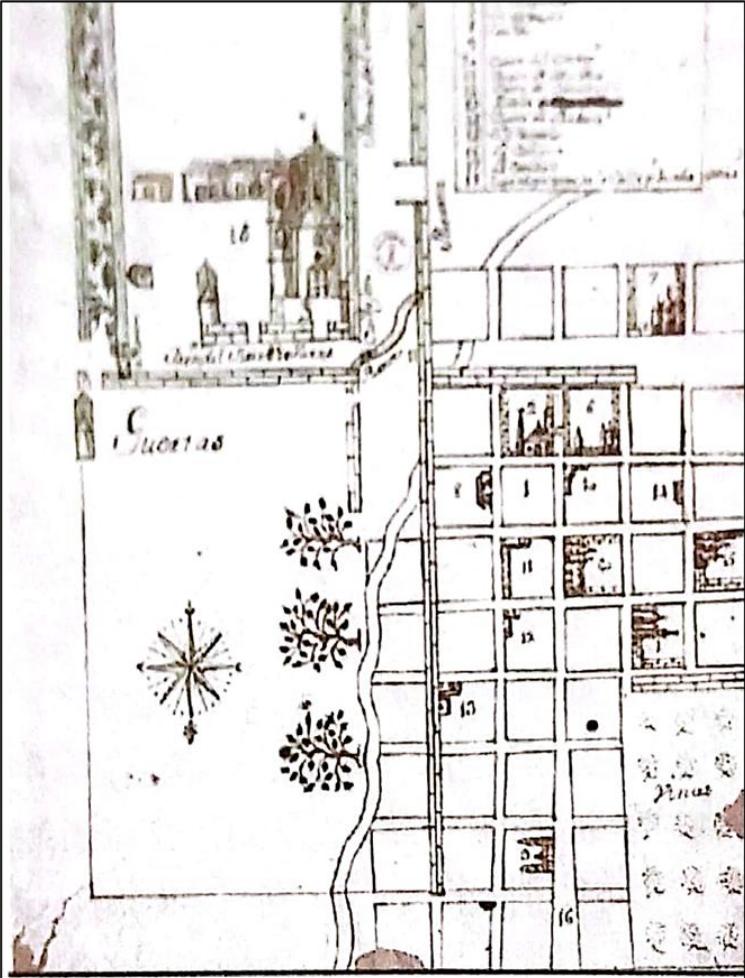


Figura N° 1 – Plano de autor anónimo de 1761

Entre las representaciones de la ciudad, en este período, se ha elegido la carta de 1761 (de autor anónimo) y que está publicada en la obra: *Historia urbana del reino de Chile* de Gabriel Guarda. Además, se ha considerado el plano de 1822, elaborado por José Espinosa (oficial de la marina española) que se encuentra archivado en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

En la primera carta -la de 1761- se diferencian los límites físicos de la ciudad como son: el canal zanjón, que aparece sin nombre. En el ángulo noroeste se visualiza el contacto con el área de cultivos representados por viñas; arboledas siguiendo la misma dirección del canal zanjón y rodeando el hospital San Antonio.

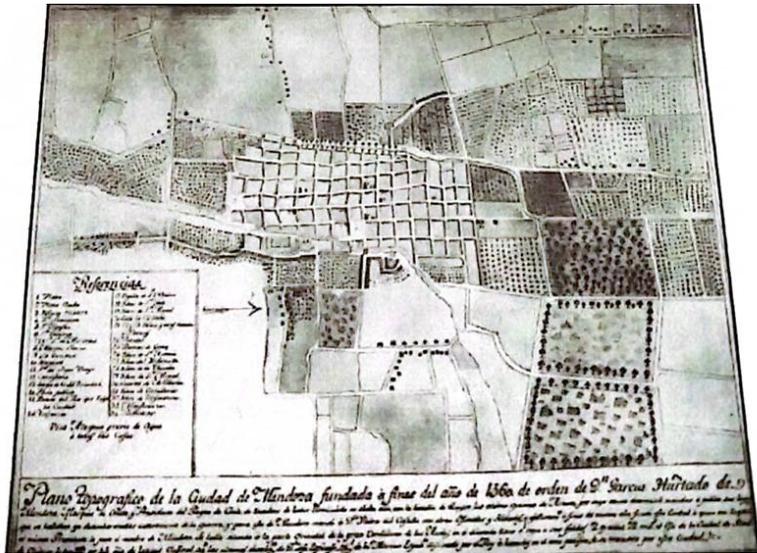
Las tapias, que constituyen muros de escasa altura, limitaban de algún modo la ciudad

Los lugares destacados en el plano, que aparecen no sólo localizados sino también dibujados y nombrados, son: las Iglesias, el Cabildo, la Casa del Correo, las residencias de las familias más importantes y, finalmente, el Hospital San Antonio.

Es destacable como hecho fundamental la separación neta entre campo y ciudad.

En la segunda carta, de 1822 resaltan, al pie de esta, indicaciones acerca del origen de la ciudad y de la ubicación.

Aparecen nuevos ejes estructurantes como el paseo de la Alameda. Las calles se presentan sinuosas, lo que no es un error del dibujante, sino que expresan las irregularidades derivadas de las avenidas de agua, producto de los frecuentes aluviones.



**Figura N° 2 - Plano de 1822 elaborado por José Espinosa**

Muestra un equipamiento urbano más detallado. Localizando el religioso a través de las iglesias, el cívico-administrativo con el Cabildo; también aparece el equipamiento militar, con los diferentes cuarteles. Este plano igualmente distingue barrios designándolos con sus nombres.

Aparecen las vinculaciones con el mundo rural, expresado a través de un parcelamiento más detallado y las calles que relacionan la ciudad con el campo.

Se mantienen las tapias, que servían para dividir propiedades urbanas de las rurales.

En relación con la provisión de agua, está dibujado el canal Tajamar al oeste de la ciudad.

A estas cartas, sumamos dos vistas del Área Fundacional; una elaborada por un dibujante anónimo, entre los siglos XVII y XVIII, y otra constituida por una litografía realizada por A. Torreci-

llas y titulada “Vista de la ciudad de Mendoza “, tomada desde el Cabildo en 1860.

En primer lugar, la vista de los siglos XVII y XVIII, muestra la plaza Mayor y su entorno desde el sector este y en superficie. Siempre se trata de un lugar central y aparecen diferentes elementos:

- La fuente de aprovisionamiento de agua;
- la presencia de las Iglesias alrededor de la plaza, edificios monumentales que marcaban el carácter religioso de esta sociedad;
- los edificios del vecindario, que muestran una ciudad baja;
- la presencia del árbol, la montaña, elemento exterior que está dibujado inmediato a la ciudad;
- aparece una calle, que teniendo en cuenta el lugar en que se posiciona el dibujante, podría tratarse de La Cañada, eje estructurante de la ciudad.

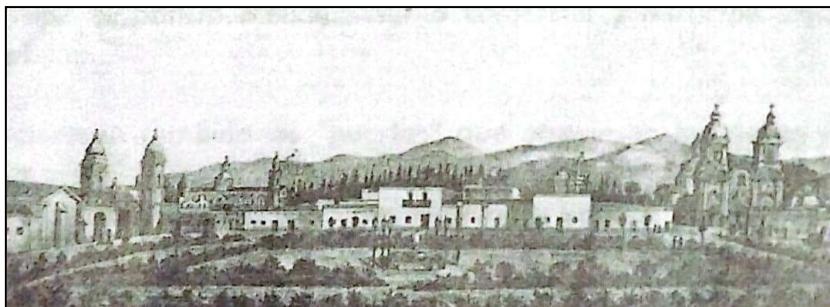


**Figura N° 3 - Vista de la ciudad de Mendoza, de autor anónimo**

Se ha representado en esta imagen el momento previo al terremoto de 1861. Se trata de una representación que reflejando el espacio urbano central más organizado.

La plaza principal enfatiza la presencia de la fuente de agua, la doble hilera de árboles que la rodean y los templos más importantes, como la Iglesia Matriz, San Agustín, Santo Domingo y San Francisco, como asimismo la edificación que corresponde a las casas del vecindario.

La referencia al sitio está dada por el dibujo de la montaña, puntualizando la presencia del pico Tupungato. Se realza la existencia de la Alameda.



**Figura Nº 4 - Vista de la ciudad de Mendoza, litografía de A. Torrecilla**

Otras representaciones que ayudan a completar el análisis de esta etapa las constituyen los relatos de viajeros. En este sentido hemos seleccionado la relación del Obispado de Chile de 1774 y el relato de Frederick Gerstaecker de 1849, a través de los cuales extraemos características sobresalientes.

En relación con el primero, de 1774, advertimos que describe elementos del sitio, ubicando la ciudad al pie de la Cordillera, con clima árido y a orillas del río Mendoza. Destaca que el lugar es sísmico y que se inunda.

En cuanto a la posición, expresa que está al oriente de Santiago de Chile, separada de allí 80 leguas y a la altura de 33 norte sur. También hace referencia a que se encuentra en el camino a Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe. Señala que hay un activo comercio de productos y transporte desde Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe. Señala que hay un importante intercambio de productos y transporte de pasajeros. Destaca como calle principal La Cañada.

Desde el punto de vista social, hace referencia a grupos sociales y su distribución en el espacio urbano, especialmente los pobres en la periferia, que distingue de los vecinos y moradores del centro.

La edificación consiste en viviendas construidas en adobe y madera, con techos de paja y tortas de barro. Respecto al plano urbano, destaca la cuadrícula que se extiende más allá del diseño original.

En cuanto al paisaje urbano y rural, expone las producciones locales especialmente, como vides, peras, trigo, guindas y manzanas.

En las relaciones de la ciudad con el exterior, establece una jerarquía por cuanto habla de una ciudad "cabeza de provincia".

Con respecto a la segunda relación, extraemos las siguientes características: Mendoza como ciudad principal de la provincia, con 8.000 almas, y ubicada al pie de la Cordillera. Alude al papel de encrucijada ya que se refiere a las caravanas que envía en todas las direcciones, cargadas con los productos regionales. También expresa que existen residentes extranjeros. Describe a la ciudad como de aspecto español antiguo, "con casas bajas, techos planos con amplios jardines anexos".

Este autor acota que la plaza principal no es solo lugar de encuentro, sino que es lugar de ceremonias como por ejemplo los desfiles, la realización de festejos cívicos.

¿Cuáles son los campos temáticos que reencontramos en las representaciones seleccionadas como modelo de imagen espacial de Mendoza?

En primer lugar, los ejes de comunicación, como por ejemplo la calle de La Cañada, vía de penetración y de salida al centro de la ciudad. La imagen de la ciudad colonial está centrada en esta calle, que agrupa el principal equipamiento comercial y participa vigorosamente en la dinámica espacial urbana.

En segundo lugar, aparecen también las "puertas" que atraviesan las tapias y que vinculan la ciudad con el exterior.

Otro campo es la forma de la ciudad, dada por el damero original que se extiende al crecer la ciudad y donde resaltan también las características de la edificación. La masa de edificios se destaca por su baja altura, excepto el caso de las Iglesias o el Cabildo que adquieren una característica de monumentalidad.

Como rasgos típicos aparecen los canales de riego que indirectamente implican las condiciones de aridez del sitio de la urbe. Destaca la presencia del árbol que a partir de entonces constituye un rasgo ineludible del paisaje urbano.

Un elemento omnipresente es la montaña, que enmarca, en todas las representaciones, la ciudad. Los elementos más sobresalientes por su forma y su significado se refieren al sector central de la urbe y las mayores interrelaciones se expresan también en él.

La plaza Mayor, como núcleo de concentración de las actividades político-administrativas y rodeada de instituciones como iglesias, Cabildo, casas de vecinos, se vincula con los rasgos descollantes de la ciudad. y por ello es el lugar indiscutido para la provisión de agua, para el desenvolvimiento de la vida política y la realización de los actos ciudadanos.

Existen estructuras fundamentales de la imagen: histórica, geográfica preexistente, política, que constituyen el asiento de las

representaciones y siempre vienen a insertarse en las formas, en donde se despliega el imaginario de la ciudad. Ellas están indiferenciadas en el seno de la imagen.

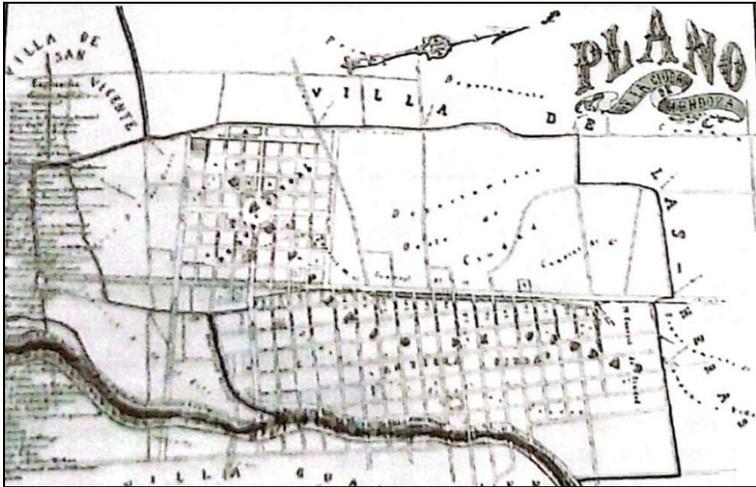
Podría decirse que la imagen de una ciudad es indispensable para la ciudad, para su poder (gobierno), para sus habitantes, y da sentido a los fenómenos que ella reduce a sus valores esenciales. Como dice Lussault: “La imagen, a fin de cuentas, es para nosotros esta reserva de significaciones, donde se cruzan todos los campos de la vida social y que el geógrafo debe develar, a fin de comprender mejor el espacio de los hombres, en todas sus dimensiones, su territorio” (Lussault, 1993, p. 369).

El centro -la *polis*- constituye un espacio importante porque ha desempeñado un papel preponderante en las diferentes etapas de la evolución de la urbe.

### **La ciudad moderna: La ciudad de Mendoza entre 1861 y 1970**

A través del análisis de los planos de la ciudad de Mendoza a partir de 1861, año del terremoto, que supuso una bisagra, se puede diferenciar un antes y un después en la evolución de la ciudad.

En este plano que se atribuye a Numa Lemos, quien en esa época cumplía funciones en el Departamento Topográfico de la Provincia, se destaca como primera característica la distinción entre Ciudad Nueva y Ciudad Vieja. Como elementos del sitio aparecen el Canal Zanjón Cacique Guaymallén y el zanjón Astorga, actualmente zanjón Frías. Pueden observarse representados en este plano los límites de la ciudad con la villa de San Vicente hacia el sur, Las Heras hacia el norte y Guaymallén al este.



**Figura Nº 5 - Plano de 1872 de Numa Lemos**

El plano es típicamente damero, no obstante, lo cual el diseño que corresponde a la Ciudad Nueva se caracteriza por la regularidad geométrica, puesto que es un cuadrilátero de 8 manzanas de lado con una plaza central de cuatro manzanas hacia la que convergen dos amplias avenidas. A partir de esta, se distribuyen cuatro plazas equidistantes. Esta representación muestra las ideas presentes en el diseño de esta ciudad que atienden al urbanismo del siglo XIX influido por la Revolución Industrial, pero también por el pensamiento higienista. La presencia de espacios verdes cumple la función de pulmones de la ciudad y no sólo refugios en caso de sismos. Se advierte la existencia de avenidas rodeando esta parte de la ciudad, que son la Av. Belgrano al oeste, la calle de San Nicolás o Avenida San Martín al este; la avenida Las Heras al norte y la avenida Colón, al sur. Estas delimitaciones son propias de esta etapa del urbanismo. La oposición Ciudad Nueva - Ciudad vieja, necesita de una vinculación que está dada por la calle de San Nicolás y la Alameda.

En cuanto al aspecto funcional en el sector del plano correspondiente a la nueva ciudad se identifican gran parte de los edificios públicos: el Colegio Nacional, la Penitenciaría, los Tribunales, la Municipalidad, Aduana, el Hospital San Antonio, las iglesias, lo que da idea de la importancia de las funciones de la ciudad. En cambio, en la Ciudad Vieja distingue las ruinas de iglesias, mercado, cabildo, casa de Gobierno.

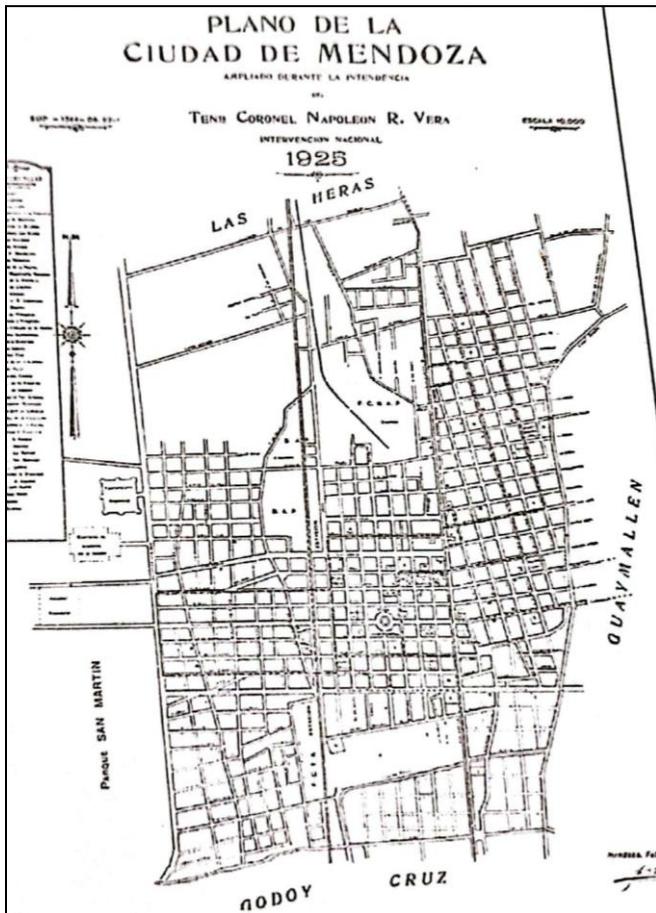


Figura Nº 6 - Plano de 1925 de Napoleón Vera

Este plano confeccionado por Napoleón Vera añade el trazado del ferrocarril con las estaciones el Ferrocarril (Trasandino y estación Central) y los terrenos afectados a él. Además, incluye el Parque General San Martín, los terrenos dedicados a actividades militares y Penitenciaria. Ya comienzan a aparecer las extensiones de las calles de la ciudad hacia los departamentos vecinos, lo que posteriormente configurará el suburbio.

En oposición a los planos anteriores, con una ciudad ya diseñada, en este la extensión aparece como espontánea.

Ante el crecimiento acelerado de la ciudad sin la existencia de una planificación que lo organice, en 1940 se convoca para un proyecto de Plan Regulador, reformador y extensión de la ciudad de Mendoza. Esto refleja las ideas urbanísticas expuestas en el Primer Congreso de Urbanismo realizado en Buenos Aires en 1935, en el que a su vez han influido las ideas de la Carta de Atenas. En su diagnóstico expresa que:

[...] a Mendoza hay que definirle su carácter de capital, asegurarle su función de morada, facilitarle su rol de mercado, darle la categoría que le corresponde como centro regional, de cultura y darle valor de símbolo, orientando la acción gubernamental y la conciencia urbanística pública hacia una concordancia activa, eficiente y continuada (Bereterbide y otros, 1941, p.6.).

En un plano de 1951 ya se observan las consecuencias de algunas recomendaciones del Plan Regulador, como es la aparición del Centro Cívico y como consecuencia de la urbanización acelerada, la aparición de barrios como el 4 de Junio, María Eva Duarte de Perón, Villa Evita, Vialidad Provincial. También se distingue la conformación de la aglomeración, con la continuidad del tejido urbano hacia Las Heras, Guaymallén y Godoy Cruz, que pone de relieve la expansión creciente de la urbanización especialmente de las funciones residenciales fuera de la ciudad Capital. A los ejes de vinculación existentes se suma la Avenida de

Acceso. Posteriormente se intenta regular y normar el crecimiento urbano a partir de una nueva Comisión Especial de Planeamiento Urbano y Código de Edificación.

Hacia 1970 se presenta la extensión de la ciudad hacia el oeste, en terrenos del piedemonte, lo que ya aparece en el plano de 1979, como así también la Ciudad Universitaria.

Evidentemente, esta urbe se ha complejizado y supera el espacio urbano de funciones acotadas y centrado alrededor de lo político administrativo, es decir, la ciudad mono-céntrica.

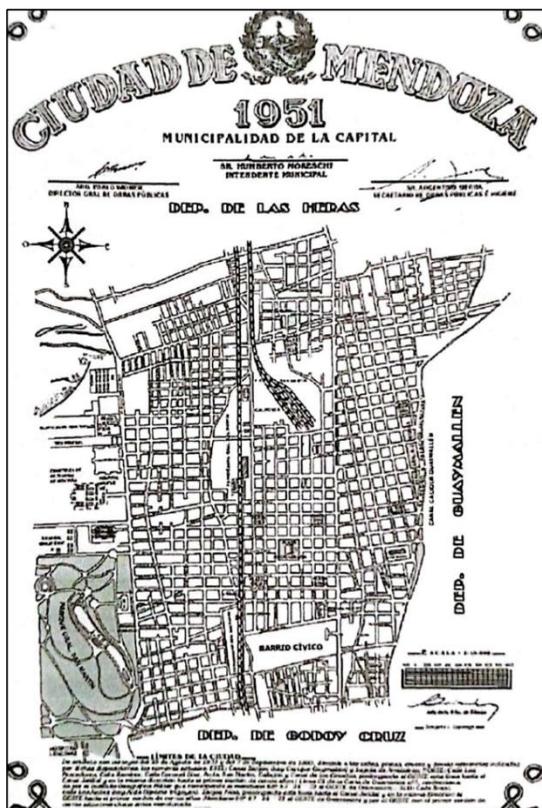


Figura N° 7 - Plano de 1951, Municipalidad de la ciudad de Mendoza

A partir de las representaciones del espacio urbano configurado sobre soportes variados, tales como fotografías, testimonios de viajeros, de mendocinos, notas periodísticas e informes destinados a destacar los rasgos característicos la ciudad, se ha podido aprehender desde el punto de vista de la geografía cómo se constituyó la ciudad. En tanto que observadores de la realidad, los relatos conforman representaciones de espacio y tiempo vivido, no sólo individual sino también social.

El médico y geógrafo Martín de Moussy, en 1862, testimonia el momento de la reconstrucción de la ciudad, basado en la observación, ya que se trata de un viajero que estuvo visitando la ciudad.

En primer lugar, observa que la ciudad se reconstruye sobre su antiguo emplazamiento, pero con calles más anchas, casas más livianas y techos sólidamente “ligados a las murallas”. Respecto de la ciudad asolada, dice que fue completamente “destruida por el terremoto”, “no obstante los habitantes se negaron a abandonar las ruinas [...] que les ofrecían ladrillos, postes, restos que podían ayudar a la reconstrucción de su propiedad”. Hace referencia a la centralidad destacando que “el centro de las nuevas construcciones es la antigua Alameda, grande y hermoso paseo de 1 km de largo, guarnecida por una cuádruple hilera de oímos y de álamos y regada por un doble canal de agua. [...] La Alameda es hoy el barrio más poblado y con más vida de Mendoza.” (De Moussy, 1864, pp. 464-465).

En 1869 tomamos el texto de un visitante llamado Santiago Estrada que deja testimonio de su visita observando la diferencia entre la Ciudad Nueva y la Ciudad Vieja. Expresa: “aquí a la izquierda está la ciudad finada; allí a la derecha se eleva la ciudad viva como brota del antiguo tronco, derribado por el rayo, el juvenil renuevo”.

Y agrega: “Se ha reedificado la ciudad de Mendoza sobre una base más extensa que la antigua. Sus amplias calles, corta-

das por un bulevar de 40 varas de ancho, ostentan hermosos edificios construidos por arquitectos chilenos y europeos”. Pone de relieve algunos puntos destacados de la ciudad como los siguientes: “En la Plaza principal, una de las mayores de la república, se encuentran la Iglesia Matriz, la Casa de Gobierno y las demás oficinas públicas”. Apunta que “El Colegio Nacional es un gran edificio con su correspondiente capilla y gabinetes de Física y Química, estudio solitario, gimnasio, huerto y estanque para baño y natación”. Igualmente, anota que “La Penitenciaría tiene la forma de un octágono regular. La capilla ocupa el centro, los patios y prisiones se irradian de ella”. Señala que “El aspecto general de la ciudad es animado y pintoresco” y “El gran número de coches y de carros que circulan incesantemente demuestra a primera vista la importancia del comercio de Mendoza, que cuenta ya con varios bancos sólidamente establecidos y radicados”.

En referencia al entorno acota que “El marco de este cuadro está formado por las lejanas cordilleras, dominadas por la gigantesca mole del Nevado Tupungato. [...] Como las montañas no pueden sombrear el gran valle, la ciudad disfruta por completo de la luz que el pródigo sol le envía a raudales”. “Las ruinas de la antigua ciudad se conservan [...] en el mismo estado que en la noche de la catástrofe” (Estrada, 1872, pp. 119-126).

Robert Crawford, en 1872, brinda también su testimonio y marca los contrastes entre la Ciudad Nueva y la Ciudad Vieja. Asimismo, destaca la amplitud de las nuevas calles en la Ciudad Nueva.

Manuel Lemos (1884), mendocino, tupungatino, arriba a la ciudad para continuar con sus estudios y brinda una descripción de esta. Detalla que la ciudad “estaba dividida en dos barrios el viejo y el nuevo [...]”. Él, por su parte, vivió en el sector viejo donde sus abuelos paternos poseían una casa en la calle Rioja. Pone de relieve que en la Ciudad Nueva “se habían levantado algunas casas contra temblores”. Y agrega: “El vetusto barrio no sólo fue víctima de los temblores, lo fue también de las inundaciones”,

provocadas por el escurrimiento torrencial de las aguas de lluvias estivales”.

También narra la llegada del ferrocarril: “El 24 de mayo de 1884, los alumnos de las escuelas de la ciudad estábamos formados en doble fila a lo largo de la calle Belgrano [...] a la espera de una visión insólita: el primer tren que llegaría a Mendoza”. A continuación, señala: “El ferrocarril [...] interesaba a todo el conjunto social: pobres y ricos, chicos y grandes” (Lemos, M. 1973, pp. 90-94).

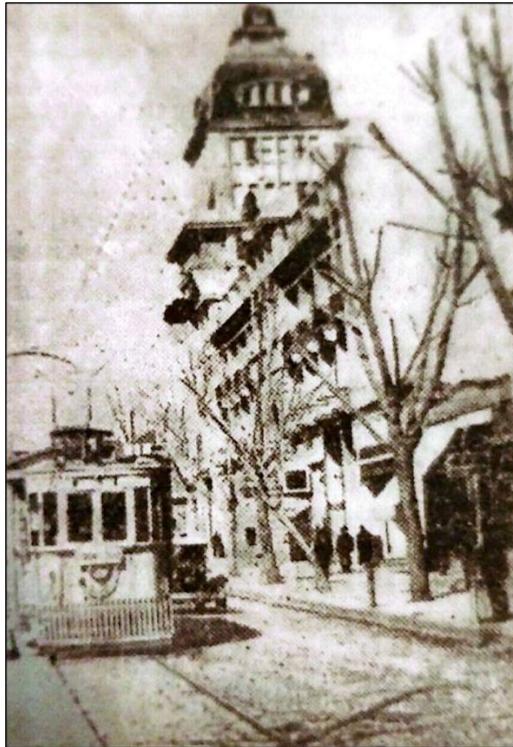
Abraham Lemos (1888), por su parte, refiere rasgos de la ciudad de Mendoza: “el municipio de ciudad tiene una superficie de 1217 ha, de las cuales 400 están ocupadas por la ciudad [...] Esta se compone de dos ciudades, la Nueva y la Vieja, separadas una de otra por el magnífico bulevar San Martín, de 10 km de largo por 30 de ancho”. Igualmente apunta que “Un tranway de 10 km de extensión circula por varias de las principales calles de la ciudad, tanto nueva como vieja”. Describe que “La edificación es en general de una sola planta y de ladrillo crudo amasado con paja, siendo convicción general que este material tiene mucha elasticidad y es, para resistir a la acción desplomadora de los temblores, muy superior al ladrillo cocido”.

“Las profesiones dominantes son las de los comerciantes, abogados, médicos, carpinteros, albañiles, cocheros, carreros, panaderos, vendedores ambulantes, sastres y zapateros” (Lemos, A. 1888, pp. 33-39 y 215-216.) Esta separación entre la ciudad previa al terremoto y la posterior a este, se mantiene a lo largo del tiempo:

Una ciudad no puede ni debe borrar el pasado inserto en su núcleo inicial. [...] Foco de nostalgias, reducto de testigos mudos de acontecimientos cruciales de la historia mendocina, la ciudad vieja merece un tratamiento especial para impedir su desaparición total para defender su imagen

teñida de tiempo, y para mejorar las condiciones de quienes la han elegido como morada (Zamorano, 1982, p. 180).

El Pasaje San Martín se destaca para el habitante como edificación diferente, original y es una reliquia por la composición de sus partes integrantes. Constituyó el primer exponente del crecimiento vertical de nuestra ciudad y es, por tanto, un punto de referencia para el mendocino. Además, aparece el tranvía que refleja la extensión del tendido eléctrico, que posibilitó la instalación de un sistema de transporte urbano que cubría parte de la ciudad. Una de las líneas del tranvía conectaba la Ciudad Vieja con la Ciudad Nueva.



**Figura Nº 8 - Pasaje San Martín y el tranvía de la ciudad**

Alberto Rovira, en 1907 deja testimonio de los cambios en la tecnología de la edificación. Relata la iniciación de las construcciones en cemento armado que influyen en la edificación de la ciudad:

En los primeros meses de 1906 el ingeniero Víctor Súnico lanzó la idea de formar en Mendoza una cooperativa que dedicara sus actividades a la construcción de casas antisísmicas, la primera en encarar en la región de Cuyo tan importante asunto [...]. El temblor registrado el 16 de agosto de 1906 tuvo influencia decisiva en la marcha de la cooperativa, la que a principios de 1907 construía en Avenida San Martín 1049 la primera casa de cemento de la ciudad. [...] Con demoras se dio término al edificio, el que fue residencia del Dr. Juan E. Serú, local de bufetes de abogados y sede de tribunales de la Justicia provincial. Desde 1927 se halla ocupada en propiedad por [...] el Diario *Los Andes*.

Agrega además que “La sede del Jockey Club fue la primera casa de tipo monumental moderno que enorgulleció a la población de Mendoza, siendo la segunda el pasaje San Martín, de seis plantas y torre de 3 pisos, con entrada principal por la avenida del mismo nombre y comunicaciones con las calles Sarmiento y Nueve de Julio. El pasaje tuvo ceremonia inaugural el 11 de noviembre de 1926” (Rovira, 1957, pp. 118-1229).

Jules Huret, en 1910, fue un periodista francés que hizo referencia a la edificación en especial: “Hasta las casas lujosas de los barrios ricos, los edificios de aspecto suntuoso, con corredores enlozados de mármol, con fachada de columnas son de tierra cubierta de cal. Esto se debe a que se recuerda todavía el famoso temblor que en 1861 destruyó toda la ciudad”. Sin embargo, señala que

[...] la gloria de Mendoza la constituye, más que los hospitales y cárcel, el magnífico Parque del Oeste que se extiende sobre una superficie de 300 ha en la base del Cerro del Pilar y que es un verdadero bosque de Bolonia en formación, tratándose de una ciudad de 50.000 habitantes. [...] Lo extraordinario, lo verdaderamente milagroso, es que ese Parque fue creado, casi de repente en un terreno completamente estéril, donde los arbustos raquíticos vegetaban entre peñascos [...] Adorna la entrada del Parque, una verja monumental en negro y oro, y de un bello estilo (Huret, 1910, pp.204-211).

Se trata de “Un Parque tan adentrado en el sentimiento de los mendocinos, y al cual adornan monumentos y hermosas perspectivas” y que merece ser cuidado a la manera de una obra de arte, y preservado del uso incontrolado en prados, bosques y jardines”. Constituye junto con la Avenida San Martín “uno de los dos elementos de la ciudad con mayor significado” para los ciudadanos. (Zamorano, 1982, pp. 172-173).

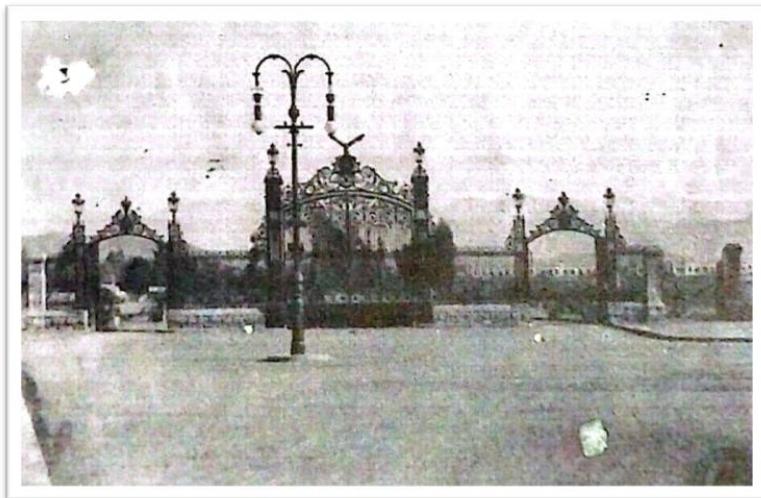
Con motivo de la visita del príncipe Humberto de Saboya a Mendoza en 1924, se elaboró un informe de presentación de Mendoza:

A la ciudad de Mendoza se la ha distinguido, con justicia, con la poética expresión de “Perla Andina”. Tal concepto se debe ciertamente, no sólo a su importancia de centro con lineamientos metropolitanos, como que es la ciudad capital de la región de Cuyo, sino, además a la imponderable majestad de sus bellezas naturales.

[...] La ciudad presenta un delicioso panorama [...] desde el natural mirador del Cerro de la Gloria. [...] desde ahí puede admirarse la extensión y exuberancia del parque General San Martín con todos sus encantos. [...]

La ciudad moderna se alza desde los portones del Paseo mencionado hasta la avenida San Martín, con su edificación de chalets y casas de construcción a cemento

armado en gran cantidad, con sus anchas calles llenas de sol y de luz, bordeadas de pequeñas acequias y de árboles frondosos, algunas divididas por mitad en todo su largo, por jardines plantados de palmeras.



**Figura Nº 9 - Entrada al Parque General San Martín. Los portones**

Se señala asimismo que

La avenida San Martín [...] es la arteria comercial por excelencia en la que se encuentran las grandes tiendas, bazares y joyerías instaladas en hermosos edificios, exhibiendo en sus soberbias vidrieras las últimas notas del arte, del lujo y de la elegancia.

Es esta calle, en su parte central, el foco de todas las actividades sociales políticas y comerciales, y en ella puede observarse el vaivén de muchedumbres heterogéneas destacándose la portentosa belleza de las mujeres mendocinas, trátese de linajudas damas o de gentiles y pizpiretas modistillas.

La ciudad de Mendoza en cuanto a los servicios públicos y a los medios de comunicación, constituidos principalmente por líneas de tranvías eléctricos que la cruzan en todas direcciones y que pronto la ligarán con los departamentos cercanos, se encuentra a la altura de cualquier metrópoli. (Provincia de Mendoza, 1927).

La prensa local también testimonia hechos relevantes de esta etapa de la ciudad. Así una nota del Diario *Los Andes*, de 1992, aporta los siguientes datos:

- “1946. La expansión de Capital termina por soldarse con la que se observa en Godoy Cruz entre Avenida San Martín y Belgrano. Se erradican viñas, olivos y frutales de la finca Bombal, al sur de la Quinta Agronómica para lotear el barrio Gobernador Domingo Bombal Ugarte. [...] se inicia la adjudicación de casas económicas en el barrio 4 de Junio (Sexta Sección) [...]”.
- “1952. La escasez de terrenos para viviendas y el lento reemplazo de las edificaciones antiguas determinan un acentuado proceso de desborde poblacional a los departamentos. La valorización que se produce en los terrenos céntricos hace que la edificación en torre se incremente sensiblemente [...]”.
- “1957. Una innovación comienza a abrirse paso en la modalidad comercial ciudadana, los comercios alineados en galerías [...]”.
- “1961. Entre los municipios del Gran Mendoza se suscribe un convenio para coordinar la planificación del crecimiento urbano [...]”. (Diario *Los Andes*, 1992, pp. 107-170).

También, la ciudad y su suburbio es captada a través de la representación del escritor Víctor Hugo Cúneo: “La ciudad es el final de una gran sinfonía, la tranquilización de la gesta. Hongos de cemento y miradores. Ciudad raída en las afueras, con harapos de casas bajas. Ciudad que me rodea en círculos y yo parezco ser la piedra arrojada en el estanque” (Cúneo, 1995, p. 22).

Además, hace referencia a la relación entre centro y suburbio, vinculados por el ferrocarril:

Una aldea, una estación y un tren que pasa; [...] el escenario de un drama que une al hombre de las grandes ciudades con el de los pequeños pueblos [...] juna estación, el punto común de los poblados y la tangente de los viajes, un portal por donde se entra a las grandes ciudades y se sale a la monotonía de las llanuras.

[...]

Un tren que pasa, el punto móvil de la tangente por donde se escurren los ensueños de los aldeanos. Esos hijos del campo que no regresan de los rascacielos y la turbulencia, sino como viajeros de las urbes cuando se fueron de los panoramas agrícolas y ganaderos y dejaron a otros cultivando sus propiedades arrebatadas a la libertad con sacrificios y mezquindad. [...] Y en todo esto el suburbio es por donde cruzan los campesinos hacia el centro y por donde vuelven a las huertas o se quedan trabajando en las fábricas porque no trajeron títulos de propiedad, profesión de tener (Cúneo, 1995, pp. 20-21).

Modelo de ciudad amable para los visitantes, dice de ella Diego Bigongiari:

[...] calles anchas, arboladas con esmero, construcciones sólidas y no demasiado altas, grandes plazas y parques según las rudimentarias nociones de urbanización antisísmica de aquellos tiempos. Los resultados están a la vista a pesar de otros varios temblores. Además, gracias a una

fuerte inmigración de vitivinicultores italianos, franceses y españoles, y sobre todo, gracias a ser una civilización del agua (no hay nada más civilizador que el uso compartido de acequias), Mendoza logró darse, por dentro de la solidez arquitectónica y sobriedad urbanística una actitud espiritual frente a la *res publicae*, que, si fueran dominantes en la Argentina, bastarían para convertirse en una de las más prósperas naciones del planeta (Bigongiari, 1994, pp. 74-75).

Por último, recogemos el aporte de un geógrafo, el Dr. Mariano Zamorano quien refleja la imagen de la ciudad desde el punto de vista de la geografía de las representaciones: “Es evidente que Mendoza se identifica por los árboles y las acequias de sus calles, en un conjunto urbanizado que se inserta en un medio con montañas cercanas y clima seco. Un verdadero desierto conquistado por lo que se ha calificado más de una vez como ciudad bosque” (Zamorano, 1983, p. 134),

La construcción de la ciudad moderna parte de un hecho traumático, el terremoto de 1861. Una de sus consecuencias morfológicas, que perdura en el tiempo, es la separación entre la Ciudad Nueva y la Ciudad Vieja, omnipresente para todos hasta hoy. Además, surge a partir de un modelo de ciudad que recoge las decisiones políticas de las elites ilustradas e influidas por las concepciones urbanísticas de fines del siglo XIX.

Esto se refleja en el plano urbano diseñado por Julio Ballofet. Estas representaciones están fundadas en otras ideas que influyen en el diseño y la conformación de la ciudad, como la preocupación por el cuidado de los espacios verdes cuya culminación es el Parque General San Martín y que atiende a la salubridad, incorporando los principios del higienismo propios de la época.

Por otro lado, la complejización de las funciones urbanas, que se ve reflejada en la multiplicidad de usos del suelo y su dis-

tribución en la estructura interna de la urbe. Se diferencian las líneas principales que son ejes estructuradores como lo fueron y lo son, desde sus orígenes mismos, los canales, en especial el Canal Cacique Guaymallén y las calles de sentido fundamentalmente norte sur, destacándose la Avenida San Martín y, como lo fue en su momento, el ferrocarril.

Posteriormente se suman la Avenida Costanera, el Corredor del Oeste y el Acceso Sur. En sentido este-oeste, el eje más importante es la avenida del Acceso este. Estos elementos constituyen el fondo de la trama urbana y se presentan como organizadores del espacio en el proceso de expansión.

El crecimiento de la ciudad ha estado presionado por exigencias de control ante la expansión por el crecimiento demográfico. Surge la necesidad de contar con Planes Reguladores, como son los de 1941 y 1961, que buscan mantener un control sobre la totalidad del espacio urbano ya que la espontaneidad reflejada especialmente en la extensión del suburbio ponía en peligro la planificación dirigida del crecimiento, según los planes de ordenamiento.

En su accionar sobre el espacio los hombres se mueven según las representaciones cargadas de significaciones culturales y sociales. En el plano cultural, a los lugares se les asigna significaciones por sus valores y las propiedades simbólicas y/o funcionales que le son atribuidas. Así surgen entonces las posturas espaciales que adopta.

El observador está sometido a dos coacciones: la escala y el lugar de observación. En el primer caso entra en juego la dimensión de lo edificado y en el segundo la perspectiva y el alejamiento.

Es indudable que cada época impone una cierta mirada ya que no existe una “tabla de lectura paisajística” de valor permanente. La evaluación de un paisaje está influida por los juicios vinculados a las civilizaciones, culturas, sensibilidades persona-

les. Los progresos espectaculares de las comunicaciones, de la revolución electrónica sumergen a los habitantes en imágenes que amplían su captación del mundo que lo rodea.

Centralidad y periferización van configurando el espacio urbano mendocino. Se observa una transformación de la relación espacial entre el “núcleo” de la aglomeración urbana y las zonas suburbanas y periurbanas, que se expresa por la formación de espacios urbanizados cada vez más extendidos, heterogéneos y fragmentados. Las aglomeraciones no llegan a limitarse ellas mismas. Se dilatan, se amoldan a las líneas indecisas de las localizaciones periurbanas (Da Cunha, Shuler, 2001). La extensión y la discontinuidad tienden a sustituir al trazado más compacto, discreto y más regular heredado de la *polis* y de la ciudad moderna. Como así también a generar una configuración distinta, ya que la discontinuidad espacial es una característica de las organizaciones urbanas actuales. Se supera así el orden tradicional dado por la contigüidad territorial y la delimitación de su exterior, el campo. A la ciudad singular con territorio continuo, la sustituye el espacio urbanizado genérico, irrigado por redes marcadas por métricas topológicas. Como sostiene Olivier Mongin, surge otra condición urbana.

El proceso de urbanización y de crecimiento de la ciudad continua, pero bajo nuevas modalidades. Lo urbano está confrontado a desafíos inéditos. Si una real continuidad parece guiar el proceso de urbanización, que se apoya siempre en las evoluciones socioeconómicas y tecnológica, las formas urbanas que resultan de allí y los retos que están ligados a este, son siempre nuevos. El crecimiento acelerado de la ciudad engendra una urbanización apresurada e improvisada.

## **Conclusión**

La evocación de las representaciones y de lo vivido en todos los casos a los que se ha hecho referencia a lo largo de este traba-

jo, sugieren que cualquiera que fuese su origen y su evolución contemporánea, el territorio heredado del pasado suscita siempre representaciones individuales suficientemente vivaces y estereotipadas por lo que se puede hablar de referencias colectivas.

Así, se ha logrado poner de relieve las transformaciones de la aglomeración mendocina. A través de las representaciones se ha ido confirmando la aparición de nuevos fenómenos, lo que ha permitido comprobar la construcción de lo urbano en Mendoza. Cabe aclarar que la aglomeración de Mendoza no escapa a la complejidad que afecta los cambios en las ciudades del mundo, no importa en la escala en la que se inscribe. Esto no agota el tema, sino que abre el camino para avanzar en problemáticas conexas a las ciudades intermedias.

En el momento presente se trata de elaborar un nuevo modelo de relación del hombre con el medio, que pasa por controlar el comportamiento humano y que está orientado hacia patrones de mayor responsabilidad ambiental y ecológica. Ello nos lleva a apoyarnos en enfoques como el desarrollo urbano durable y la nueva ecología urbana. El primero nos brinda herramientas que permiten considerar que, si bien la ciudad no es durable, puede contribuir a la durabilidad en tanto se logre un ordenamiento que tenga en cuenta los impactos del crecimiento urbano sobre el medioambiente y la calidad de vida de los habitantes tanto a corto como a largo plazo. Estas cuestiones también han tenido su proceso en la aglomeración mendocina y las representaciones a través de testimonios científicos, relatos, narraciones nos pueden permitir un abordaje complejo de esta problemática actual y de la que Mendoza por su crecimiento tan extendido está experimentando.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, A.; Cortellezzi, M.; Karake, N. (1997). *Geografía de Mendoza. Los departamentos de la provincia y la organización espacial*. Mendoza: Diario Los Andes.
- Bailly, A. (1992). “Las representaciones en Geografía”. En *Encyclopédie de Géographie* (sur la direction de A. Bailly, R. Ferras, D. Pumain). Paris: Económica.
- Civit, M.E. y Manchón, J. (2004). “Visión sobre cambios territoriales sociales en Mendoza”. En *Revista THEOMAI*, N° 9. Primer semestre. Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/124/12400906.pdf>.
- Da Cunha, A. y Mathey, L. (2007). *La ville et l'urbain: des savoirs émergents*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Debarbieux, B. (1992). “Imaginación e imaginarios geográficos”. En *Encyclopédie de la Géographie* (sur la direction de A. Bailly, R. Ferras, . Pumain). Paris: Económica.
- Debray, R. (1992). *Vie et morte des images*. Paris: Gallimard.
- Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teorías”. En Moscovici, S. (Ed.) *Psicología social II; Pensamiento y vida social*. Barcelona: Paidós, pp. 469-494.
- Le Goix, R. (2005). *Ciudades y mundialización. El desafío mayor del siglo XXI*. Paris: Ellipses.
- Levy, J. et Lussault, M. (2003). *Diccionario de la Geografía y del espacio de las sociedades*. Paris: Belin.
- (1999). *El punto de inflexión geográfico. Pensar el espacio para leer el mundo*. Paris: Belin.

- Lussault, M. (2007). *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mondada, L et Racine, J. B. (1992). "Geografía y sociolingüística". En: *Encyclopédie de la Géographie* (sur la direction de A. Bailly, R. Ferras, D. Pumain). Paris: Económica.
- Mongín, O. (2006). *La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Ostuni, J. (2011). *La dinámica espacial del desarrollo del Gran Mendoza, particularmente de su núcleo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Pedro Ruiz del Castillo. Recuperado de <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/38956-pedro-ruiz-del-castillo>
- Pumain, D.; Paquot, T. et Kleinschmager, R. (2006). *Dictionnaire La ville et l'urbain*. Paris: Anthropos -Económica.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Zamorano, M.et al (1992). "La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza". En *Boletín de Estudios Geográficos*. Vol. XXI, Nº 81. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras.





Ilustración N° 7: “Imaginario de un plano de la Compañía de Jesús”  
Autor: Matías Edgardo Pascualotto  
Técnica: tinta sobre papel



## Capítulo 4

### USOS Y REPRESENTACIONES DEL ESPACIO PÚBLICO EN UNA CIUDAD PERIFÉRICA DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA EN AMÉRICA. EL MERCADO, LAS CELEBRACIONES, LOS JUEGOS. MENDOZA, SIGLO XVIII

Inés SANJURJO de DRIOLLET<sup>4</sup>

#### **El carácter urbano de la colonización española**

Como se sabe, el sistema colonizador adoptado por los españoles para América fue esencialmente urbano. Las ciudades fueron creadas deliberadamente; tal fue el modo utilizado en la Península durante la reconquista para repoblar regiones rescatadas al dominio moro. Así se fue asentando paulatinamente a los pobladores en ciudades o villas para asegurar su supervivencia, un experimento que en América repitió la usanza peninsular, aunque adaptado a la nueva realidad.

---

<sup>4</sup> Gran parte de este trabajo ha sido tomado de Inés Sanjurjo de Driollet, *Muy Ilustre Cabildo, Justicia y Regimiento. El cabildo de Mendoza en el siglo XVIII. Estudio institucional*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1995.

La ciudad indiana fue “fortaleza y mercado, sede gubernativa y centro cultural, y núcleo de donde partía la expansión religiosa, militar y económica”, al decir de Ricardo Zorraquín Becú (1990, p. 394), y también escala en las comunicaciones en las inmensas extensiones de la geografía americana. Y cuando ocurrió que muchos habitantes se dispersaron en las campañas, el empeño de la Corona fue reunirlos, para que consiguiesen “congregados en villas y pueblos, la sociedad política, civil y cristiana” y, asimismo, “el pasto espiritual” de que carecían en ese estado rústico y silvestre propio de la vida insociable<sup>5</sup>.

Existía la convicción de que de esa forma de asentamiento derivaba la constitución de sociedades políticas formadas por agrupaciones de familias, cuyos miembros podían obtener y mantener un alto grado de civilización, incluido el objetivo más alto, que era la redención cristiana. Este objetivo enlazaba con la tradición clásica de occidente, según la cual la sociedad política tiene sus raíces en la *polis* griega y la *civitas* romana, cuya principal característica era la participación activa de los hombres congregados en ellas en el bien del todo, por ser un bien suyo (Widow, 1988, p. 76).

La fundación de la ciudad indiana no era un hecho casual, sino predeterminado por las ordenanzas reales y la costumbre, en las que se detallaban las condiciones del lugar a elegir, el establecimiento de la jurisdicción territorial, la traza en forma de cuadrícula, la señalización de la plaza principal y los edificios importantes, el reparto de solares, etc.

En el mismo momento se instauraba el cabildo, institución de gobierno municipal con raíces en los concejos medievales, que le daba a la naciente urbe el carácter de ciudad y que la representaba ante la Corona. El primer cabildo estuvo conformado por vecinos fundadores, los que al culminar su mandato debían

---

<sup>5</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpeta 40 colonial, Leg. 123.

elegir a los nuevos miembros, siempre de entre los jefes de las familias principales. Se consideraba vecino a aquel que tenía casa poblada en la ciudad, es decir que era cabeza de familia asentado allí, y como tal podía formar parte del cabildo, razón por la cual el término tenía una connotación jurídico-política.

El cabildo o ayuntamiento –cabeza del gobierno, congregación de vecinos- era el órgano representante de la ciudad ante la Corona, y ejercía el regimiento o gobierno local. Estaba conformado por los alcaldes de primero y segundo voto, jueces legos que tenían jurisdicción en materia de justicia ordinaria, y por los regidores, que se ocupaban de los distintos aspectos del gobierno de la ciudad. Era presidido por la máxima autoridad nombrada por la Corona para la ciudad, que en el caso de Mendoza fue el corregidor hasta 1783, y luego dependió del gobernador de Córdoba.

Tanta era la importancia de la vida urbana, que solo a través de ella se podía mantener la calidad social, como hemos visto; por ello, en la ciudad residieron los propietarios de las tierras, contándose entre los principales a los encomenderos, cuyo número se fue reduciendo con el tiempo, o descendientes de ellos. Asimismo, formaron parte del grupo más encumbrado los comerciantes importantes, los funcionarios reales y sacerdotes y religiosos, y hombres nuevos que se incorporaron al grupo más tradicional, generalmente mediante lazos matrimoniales. En cuanto a los sectores más bajos, también se buscó que vivieran en las urbes, e incluso que los hombres dispersos en las campañas se agruparan en villas y pueblos, núcleos de rango jurídico inferior al de las ciudades.

En este sentido, en el siglo XVIII, en tiempos de pertenencia a la Capitanía General de Chile, en el Corregimiento de Cuyo, conformado por las ciudades de San Juan, San Luis y Mendoza, la Junta de Poblaciones de Santiago llevó adelante una política de congregación de los indios. Así, en la jurisdicción de Mendoza se formó la villa de Corocorto, al este de la ciudad, y se intentó persuadir a los de las Lagunas de Guanacache que se agruparan en

pueblos, en tanto que sobre la frontera indígena del sur se fundó la villa de San Carlos (cf. Sanjurjo de Driollet, 2017).

La finalidad era siempre que así reunidos, los habitantes lo-  
graran “la sociedad política, civil y cristiana, y consigan el pasto  
espiritual de que carecen”<sup>6</sup>. Esta obra fue continuada por el Go-  
bernador Marqués Rafael de Sobremonte, cuando desde 1783 la  
ciudad formó parte de la Gobernación Intendencia de Córdoba,  
que integraba el Virreinato del Río de la Plata creado en 1776. En  
esos pueblos la autoridad eran unos jueces nombrados por las  
autoridades reales y capitulares, y también se desempeñaron los  
alcaldes indios.

### **La Plaza Mayor, centro de la vida comunitaria**

Cuando se erigía una ciudad, el trazado de la cuadrícula  
realizado en el espacio a urbanizar preveía, en el centro, una ex-  
tensión dedicada a la Plaza Mayor, en la que se levantaba el rollo  
de justicia, un pilar generalmente de madera, símbolo de la auto-  
ridad política y lugar donde se ejecutaban las sentencias judicia-  
les. En Mendoza, fundada en 1561, alrededor de esa explanada  
central se fueron construyendo el edificio del cabildo, la Iglesia  
Mayor y los templos de las órdenes religiosas que fueron llegando  
a la ciudad, como también las casas de los vecinos más ilustres.  
Las actas capitulares del siglo XVIII, que hemos compulsado para  
la realización de este trabajo, muestran una comunicativa vida  
social cuyo eje era la plaza, no obstante tratarse de una ciudad  
pequeña y periférica si se la compara con las capitales virreinales  
y de las capitanías.

Lugar de reunión, la Plaza Mayor funcionaba cotidianamen-  
te como mercado público, y en otros momentos era el escenario  
de las fiestas y conmemoraciones. Desde los altos del cabildo,  
que daban a ese espacio central de la ciudad, podía verse el mo-

---

<sup>6</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpeta 40 colonial, Leg. 123.

vimiento de los transeúntes y la actividad que se desarrollaba en ella. Desde allí se reparaba a un costado la Iglesia Mayor, en tanto que al frente, con la cordillera detrás, estaban las iglesias de los jesuitas y de los agustinos. Las casas de cabildo, como se llamaba entonces al edificio, presidían la plaza, y fueron reconstruidas en 1748 con el apoyo de la Audiencia de Santiago. Contó con ocho arcos de cal y ladrillos y cimientos de piedra, rejas de palo grueso de Algarrobo y puertas de cedro; la puerta del piso superior era de tableros, y el techo de caña, barro y tejas. La obra estuvo a cargo de uno de los principales vecinos, el procurador Juan Martínez de Rozas, resultando que en 1754 había unas casas de cabildo “muy competentes”. Luego se edificó al lado la cárcel con su capilla<sup>7</sup>.

El lugar era una verdadera caja de resonancia de los sucesos locales -a veces perturbadores, como el acecho indígena, y de las novedades que llegaban tras la larga travesía pampeana o cruzando la cordillera interrumpiendo cada tanto la tranquila vida pueblerina, como las referidas a la muerte del rey, el nacimiento de un príncipe, o el nombramiento de una autoridad superior. Mendoza era ciudad de paso entre Santiago de Chile y Buenos Aires, y en la plaza podían enterarse los vecinos y moradores acerca de los viajeros que llegaban y las noticias que traían; y conocer las ordenanzas del cabildo publicadas en pliegos colgados en sus puertas y otras novedades ocurridas en la ciudad. Era el lugar por excelencia de la pequeña sociabilidad vecinal, cuyos usos y representaciones indagamos en el presente trabajo.

---

<sup>7</sup> Ídem, Carpeta 14 colonial, Leg. 6 y 7.



**Ilustración N° 8: “Museo del Área Fundacional”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel y lápiz color**

### **La plaza, mercado y lugar público de la vida cotidiana**

El cabildo tenía entre sus funciones de regimiento el control del comercio interno de la ciudad. El trato entre vendedores y consumidores, la regulación de precios y el control de medidas, como así también el esencial abastecimiento de la ciudad -de carne, agua, trigo, etc.- fueron cuestiones a las que se dedicaron numerosos bandos capitulares. Como los cabildantes eran terratenientes y productores, estuvieron muchas veces demasiado atentos a sus propios intereses, pero la convivencia con los demás vecinos y habitantes, y la posibilidad que todos tenían de acudir ante la justicia ordinaria e incluso de apelar ante tribunales superiores para resolver las cuestiones en que se veían afectados, en general los obligaba a buscar el justo medio y evitar los acaparamientos de mercadería, como mandaban las leyes, que

por cierto determinaban también que el comerciante pudiera tener “algunas ganancias moderadas”.

El fiel ejecutor, miembro del cabildo, controlaba que las arrobas, almudes y fanegas se arreglasen y sellasen conforme al patrón. Se mandaba que los bodegueros se presentaran con sus arrobas, y que los productores de harina de trigo tuvieran romana de buen fiel. Como parte de su tarea de regular el pequeño comercio local, en 1761 el cabildo dispuso la venta exclusiva de ciertos productos en las pulperías, a las que cobraba un impuesto de 3 pesos. Pan, jabón, velas, grasa, vino y aguardiente y otros efectos, fueron considerados propios de pulpería<sup>8</sup>. Pero unos años después un grupo de mercaderes solicitaron poder también ellos ofrecer al por menor yerba, azúcar, garbanzos, lentejas, co-chayuyo y arroz, entre otros productos, permitiéndoseles las ventas por las calles para evitar los abusos de los pulperos<sup>9</sup>.

En 1785, con el fin de lograr una mayor transparencia en las transacciones, se dispuso que el lugar de venta de comestibles fuera únicamente la Plaza Mayor, “y no por las calles”, pues así sería “más fácil el reconocimiento del precio y cosas que se venden”. Además, la concentración de los comerciantes en un mismo sitio contaba con el beneficio de favorecer la competencia, según se dijo, con lo que mejoraría la calidad de los productos “a causa de la preferencia que cada uno naturalmente quiere tener en el expendio”. Por otra parte, con el establecimiento del mercado allí, se buscó evitar “la relajación de las esclavas” y de aquellos que vagaban por las calles vendiendo y comprando pavos, pollos y gallinas que hurtaban tal vez aprovechándose de la oscuridad de la noche, o en el día.

Para desalentar los robos se prohibió, asimismo, la venta en casas y en las calles tanto por personas esclavas como libres, ya

---

<sup>8</sup> Ídem, Carpeta 15 colonial, Leg. 1.

<sup>9</sup> Ídem, Carpeta 16 colonial, Leg. 5.

fueran mayores o menores de edad. El contraventor se arriesgaba a que la autoridad le confiscara la mercadería, declarándola por perdida en beneficio de los presos de la cárcel<sup>10</sup>.

Así, cotidianamente la plaza funcionaba como feria. Allí, en medio del bullicio, los comerciantes despachaban “verduras, hortalizas, gallinas, pavos, loros, tortugas” y otras aves de caza o domésticas, y los demás efectos que antes se vendían por las calles<sup>11</sup>. Allí acudían esclavos y hombres libres a aprovisionarse de lo que necesitaban, y la reunión favorecía el cotilleo entre vecinos y moradores. Caminarían por el lugar algunas señoras y lo recorrerían los regidores encargados de controlar la seguridad y la compraventa.

En 1765 se construyó la carnicería al lado del cabildo, para evitar que con el alboroto de la gente se produjeran hurtos y que algunos se fueran sin pagar<sup>12</sup>. La carne era la base de la dieta y no debían permitirse esos comportamientos. En las recovas de la carnicería se instalaron los carniceros -que vendían al menudeo- y también los pescadores “cada uno en un arco de ella”, lo que contribuía no solo al cobro del correspondiente impuesto por parte del cabildo, sino también al beneficio del consumidor, por el control de las romanas y el cumplimiento de las normas de precio y calidad. El pescado se obtenía de los pobladores de las Lagunas de Guanacache, por medio de redes que echaban en balsas, proveyendo a la población de truchas, bagres y otras especies, un alimento requerido principalmente en los días de vigilia, sobre todo por las órdenes religiosas<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Ídem, Carpeta 15 colonial, Leg. 11.

<sup>11</sup> Ídem, Id.

<sup>12</sup> Ídem, Carpeta 15 colonial, Leg. 4.

<sup>13</sup> Ídem, Carpeta 14 colonial, Leg. 3.

## La plaza como escenario de las celebraciones

La descripción que el sabio alemán Carlos Burmeister, que residió en Mendoza en 1857 y 1858, hizo de Mendoza, puede ayudarnos a imaginar cómo habrá impresionado el espacio urbano en el siglo XVIII: “lo que a Mendoza presta principalmente su apariencia de gran ciudad y cierta solemne dignidad, son las numerosas iglesias, capillas y conventos que allí existen” (cit. por Ponte, 1987, pp. 149-150). En este entorno, coronado por la “cordillera nevada”, se realizaban, en la Plaza Mayor, las fiestas y celebraciones públicas, convirtiéndose ese espacio central en el escenario adecuado para cada ocasión. Sobre todo en estas oportunidades se manifestaba esa idea barroca que pervivía en el siglo XVIII de la ciudad como objeto escenográfico, acorde con el particular sentido estético de la sociedad indiana, que incluía la participación de todos los estamentos y gremios que la componían (Gutiérrez, 1983, p. 229).

Se ornamentaba con gran esmero ese espacio abierto y vacío, rodeado siempre de los edificios principales: hacia el este, el cabildo, la cárcel y la carnicería; hacia el sur, la Iglesia Matriz; en la esquina suroeste, San Agustín; y al noroeste, la iglesia de la Compañía de Jesús, que después de la expulsión de este orden en 1767 fue ocupada por los franciscanos. También se levantaban allí casas de vecinos ilustres, de fachadas blancas, siempre de construcción modesta en esta ciudad periférica: en un acta de 1751 consta la construcción de altares y arcos de flores frente a las residencias de Don Juan Martínez de Rozas, Doña Gabriela Godoy y Don Juan Corvalán, para la procesión de la Virgen del Rosario en la que pasaría la “Reina de los Cielos”<sup>14</sup>. Más lejos, sobresalían otras iglesias y conventos, que tañían sus campanas

---

<sup>14</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpeta 14 colonial, Leg 16. La Virgen fue jurada como patrona de la ciudad según consta en el libro de actas del cabildo de 1744 en deuda por el milagro que hizo de enviar copiosa lluvia en medio de una terrible sequía (C. 13, colonial Leg. 18).

brindando esa atmósfera decorosa que percibía el viajero. Detrás, la gran “cordillera nevada” coronaba el panorama.

### ***Corpus Christi*, la gran celebración en todos en los territorios de la Monarquía española**

Dice Constantino Bayle que *Corpus Christi* era la fiesta nacional de España e Indias (1952, p. 742). Al cabildo le tocaba organizar la procesión en “armonía” con la Iglesia, preparar los “regocijos” que acompañaban a la Custodia, y arbitrar los recursos necesarios para su realización. Todos los años, al acercarse la fecha, ponía en movimiento al vecindario para embellecer la plaza y calles aledañas “porque iba a pasar el Señor de cielos y tierras descubierto por la plaza pública”, según expresiones de las actas de las sesiones en que se trataba el asunto. Barrer las calles por donde pasaría la procesión, tapar pozos formados por el paso de las carretas y abrir las hijuelas de su propiedad para evitar inundaciones, era tarea de vecinos y moradores.

Los arrieros debían echar una o dos cargas de olivo o hinojo en el piso, y algún otro gremio, como zapateros o sastres, se encargaban de asear la plaza. Los vecinos principales debían levantar a su costa los altares de las cuatro esquinas, generalmente con la ayuda de un maestro carpintero, y la obra se coronaba con arcos -realizados por tenderos o pulperos- debajo de los cuales debía pasar la procesión. El arco “toral” se ubicaba en la puerta de la Iglesia Matriz, para que con gran solemnidad pasara por allí el Santísimo Sacramento. Todo este equipamiento constituía una arquitectura efímera que “sacralizaba” el espacio (Gutiérrez, p. 229).

Las ceremonias se realizaban el día principal y su octava, y a ellas concurrían todos los sectores que conformaban la sociedad –estamentos, gremios- encabezados por los alcaldes y regidores, los funcionarios reales presentes en la ciudad y los miembros del clero y órdenes religiosas



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Bouchardo" (FADU - UBA)

**Procesión de Corpus. Buenos Aires. Acuarela. Anónimo C. 1760**  
**Versión digital de Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Historiographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina (1536-1860)*, Buenos Aires, Emecé, 1964.**

**En: [https://www.iaa.fadu.uba.ar/?page\\_id=12682](https://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=12682)  
[Fecha de consulta: 14/03/25].**

El cabildo en pleno pasaba a buscar al corregidor por su casa, y desde allí se dirigían a la Iglesia, escoltados por los militares, con quienes ocupaban los primeros escaños. La asistencia de las

autoridades a los diversos actos, así como el lugar que correspondía a cada uno, merecía mucha atención. Detrás de estas cuestiones de etiqueta anidaba el meollo de la jerarquía del oficio que allí se desempeñaba, o de la ciudad que representaba el cuerpo capitular, dice Tau Anzoátegui (1986, p. 359). Muchas veces en estas ocasiones salían a la luz las tensiones entre las autoridades de diversas jurisdicciones, reales, municipales y eclesiásticas.

Luego se realizaba la procesión del Santísimo, que salía del templo bajo el palio elevado por los capitulares, cuyo riguroso traje negro debía sobresalir en la policromía del entorno. Eran seguidos por los vecinos principales, y los demás habitantes y forasteros. El pueblo se reunía según sus profesiones –arrieros, labradores, etc.- y también los gremios de oficios mecánicos –plateros, zapateros, herreros, carpinteros...-, dirigidos por sus respectivos maestros. Finalmente, iban las agrupaciones de indios y pardos, y “chinas naturales”, que presentaban sus danzas y mojigangas, según las indicaciones del cabildo<sup>15</sup>. Quedaba así plasmada en imágenes la noción de variedad, propia de la concepción barroca de la sociedad que persistía en el siglo XVIII (Tau Anzoátegui, 1992, p. 69).

### **Semana Santa**

También para los actos de Semana Santa, obviamente no festivos sino conmemorativos de la Pasión de Cristo, una solemnidad tan entrañable para esa sociedad eminentemente católica, el ayuntamiento se encargaba de hacer limpiar las calles. En conjunto con el vicario y los preladados de los conventos, decidía quiénes llevarían las velas y las insignias -la cruz, el guion, la campanilla<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpetas 4, 12 a 16 y 22, colonial.

<sup>16</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpeta 14 colonial, Leg. 2.

en las procesiones del jueves y viernes Santo, que no tendrían la magnitud y el dramatismo de las realizadas en las grandes ciudades de la Monarquía española en la Península y en América, pero que no serían menos sentidas en estas periferias.



**Ilustración N° 10: "Trasmuros" (serie)**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**

Como en toda función "de tabla", la corporación ocupaba un lugar preferencial junto con las otras autoridades. En este tiempo, los penitentes solían hacer peregrinaciones por su cuenta y, vestidos de blanco, iban por las calles y los campos "disciplinándose". Pero en 1774 el cabildo prohibió esas penitencias debido a los excesos que provocaban "sin que baste a contenerlos la vigilancia de

los jueces"<sup>17</sup>. En 1792, el gobernador Sobremonte mandó que las funciones nocturnas realizadas en conmemoración de la Pasión no terminasen después del toque de la oración "por los desórdenes que causa la concurrencia de ambos sexos"; de allí que el cabildo, conjuntamente con el cura y vicario y los preladados de las religiones, decidiera acortar el recorrido de las procesiones<sup>18</sup>.

### **El Patrón Santiago, la fiesta de la fidelidad al soberano**

Otra celebración que se realizaba todos los años, también cargada de imágenes que revelaban un sentido particular, era la del santo patrono de la ciudad. Fiesta cívica de la mayor relevancia, en ella se realizaba el paseo del estandarte del rey. Era el festejo de la ciudad y del reconocimiento de su fidelidad al monarca, y se realizaba la víspera y el día del santo, Santiago el Mayor. El pendón, que llevaba las armas reales y las de Mendoza, debía ser enarbolado por el alférez real, miembro del cabildo que, al recibirlo, hacía juramento de fidelidad al soberano con la promesa de custodiar al estandarte todo el tiempo que lo tuviese en su poder, y acudir con él, cuando se ofreciere, en servicio de Su Majestad. Cuando no se contaba con un regidor que tuviera ese puesto, era costumbre que la llevara a cabo el alcalde de segundo voto. No hemos encontrado en las actas capitulares mendocinas revisadas la mención a la ceremonia de recepción del pendón real por parte del alférez, pero un acta de 1756 de la ciudad de San Luis describe la que se realizaba para la fiesta del patrón de esa ciudad cuyana, en la que el alcalde de segundo voto se hizo cargo de la función:

[...] nuestro alcalde de primer voto [...] teniendo dicho real estandarte en una palangana de plata y cubierto con una toalla blanca y con cuatro velas de cera encendidas, y

---

<sup>17</sup> Ídem, C. 5 colonial Leg. 112.

<sup>18</sup> Ídem, C. 17 colonial Leg. 7.

con la mayor veneración y decencia, y nuestro alcalde ordinario de segundo voto, maestro de campo don Atanasio de Quiroga, a quien compete esta función [...] hizo juramento acostumbrado de fidelidad de tener en sí bien asegurado dicho real estandarte de Su Majestad, que Dios guarde, y que aun exponiendo en su defensa su vida, no lo dará ni entregará a persona ninguna [...] sobre que así hizo dicho pleito homenaje como leal vasallo de su majestad, y en esta conformidad se le entregó dicho real estandarte y queda recibido por nuestro alférez real<sup>19</sup>.

La teoría política, que había alcanzado gran esplendor con la monarquía castellana, sostenía el fundamento contractual de la reyecía, por el cual el pueblo debía fidelidad al monarca en tanto que este debía respetar las leyes de los reinos (Zorraquín Becú, 1959, pp. 13-14). La ceremonia pone de relieve ese significado en su simbología de reminiscencias medievales, y era acorde con un sentido religioso de respeto a la autoridad, lo que hacía que en esa sociedad antiguorregimental el orden se impusiera sin que se necesitara de un aparato policial de envergadura (Sanjurjo de Driollet, pp. 235-262), contrariamente a lo que ocurre en las sociedades contemporáneas.

El día del festejo, militares a caballo y miembros del cabildo pasaban a buscar por su casa al alférez real, quien los estaba esperando también montado, y desde allí este encabezaba la marcha hasta la Iglesia Mayor, donde lo esperaba un lugar preferente. Luego de la ceremonia, volvía a su casa, acompañado por las demás autoridades y el pueblo en pleno en señal de sujeción al rey. Tanto el rito de recepción del pendón por parte del alférez como el paseo del pendón actualizaban el pacto de vasallaje original de la ciudad con el soberano, y expresaba la integración de cada ciudad con sus particularidades en la unidad política que

---

<sup>19</sup> Academia Nacional de la Historia, *Actas capitulares de San Luis*, II, Buenos Aires, 1983, p. 61.

era la monarquía española. La costumbre era que el cabildo mandara que nadie saliera de la ciudad en esos días y que todos los vecinos y moradores sin excepción acompañaran a caballo el paseo del real pendón (Fontana, 1962, p. 154).

Luego, se realizaban unos festejos y juegos cuyo costo estaba a cargo del funcionario que tenía el oficio de portar el estandarte. Por esta razón, si bien tradicionalmente fue apetecido por el honor y prestigio que confería, en 1756 el cargo fue rechazado por un capitular designado para ejercerlo, y en estos casos debía cumplir con la función el alcalde ordinario de segundo voto, como hemos visto. En 1776, el gobernador de Chile Agustín Jáuregui buscó solucionar el problema de gastos desmedidos y los abusos de los juegos que se realizaban bastante tiempo antes y después del día de la festividad, con la excusa de recaudar fondos para costear la solemnidad de la Iglesia, como corridas de toros y otras funciones de pompa. Con este objetivo prohibió perpetuamente tales abusos, imponiendo multas e inhabilidad para ejercer cargos en caso de transgresión de la norma.

### **Otras celebraciones y fiestas**

Hubo solemnidades que no respondían al ciclo anual, y que se celebraban con motivo de los nacimientos de príncipes y princesas, la noticia de haberse firmado un tratado de paz con el enemigo, la ascensión al trono de un monarca u otros acontecimientos. La jura y aclamación de los reyes era un gran acontecimiento al que debían asistir todos los vecinos, quienes debían costear los gastos junto con los gremios<sup>20</sup>. El festejo, al que precedían las ceremonias fúnebres por la muerte del anterior soberano, apuntaba a demostrar la fidelidad que la ciudad tenía hacia el nuevo monarca. Para ello se iluminaban los balcones del cabildo, se hacían repicar las campanas de las iglesias y se daban sal-

---

<sup>20</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpetas 4 y 40 colonial.

vas de cañón. También el día del cumpleaños del rey se iluminaba el cabildo en señal de vasallaje de la ciudad, y se hacían las salvas correspondientes para celebrar sus “felices años”, tal como se hizo en 1780 en honor a Carlos III<sup>21</sup>.

En ocasión del nacimiento de la princesa Carlota en 1775, en reconocimiento de tan plausible noticia para sus reinos, el cabildo dispuso “que todos los vecinos y moradores estantes y habitantes de esta ciudad concurren [...] a la Iglesia Matriz a asistir a la misa solemne que se celebra en acción de gracias [...] y que en demostración de la correspondiente complacencia se iluminen las calles tres noches consecutivas”<sup>22</sup>.

La visita de alguna personalidad también era motivo para preparar ciertos actos y adornar la ciudad, limpiando las calles o haciendo los arreglos oportunos en las casas del cabildo. Varios gobernadores de Chile se trasladaron a Santiago pasando por Mendoza. En 1773, cuando estaba al llegar Agustín de Jáuregui, el cabildo envió a una comitiva a recibirlo, y mandó que salieran vecinos y forasteros a esperarlo a la seña del cañón, y que en la noche se encendieran luminarias en las casas. A la corporación le correspondía arbitrar el hospedaje y comida para tan importante funcionario y su comitiva<sup>23</sup>.

No se pueden dejar de mencionar las corridas de toros, que en el siglo XVIII no mostraron el adorno que tuvieron en el siglo anterior, sobre todo en las grandes ciudades. En Mendoza, solían realizarse después de la fiesta del santo patrono, pero también en otros días asignados por el cabildo, en los que la plaza se transformaba para su nuevo uso. Hacía cercar el recinto donde se desarrollarían las corridas, y se publicaban las ordenanzas necesarias para mantener el orden.

---

<sup>21</sup> Ídem, Carpeta 16 colonial Leg. 6.

<sup>22</sup> Ídem, Carpeta 16, Leg. 1.

<sup>23</sup> Ídem, Carpetas 5 y 15 colonial.



**Ilustración N° 9: "Taurino"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

Para unas corridas que se hicieron durante tres días en 1774, se dispuso que nadie entrara a caballo en la plaza, y que los bodegones que se instalaban para la ocasión fueran iluminados con dos luces adentro y cuatro afuera. Asimismo, se mandó que nadie paseara por el lugar luego del toque de las ocho de la noche, hora en que se daría desde los altos del cabildo el son de retirada "a son de caja de guerra"<sup>24</sup>. El panorama de la "ciudad

---

<sup>24</sup> Ídem, Carpeta 5 colonial Leg. 114.

festiva” -nombre que le dio Constantino Bayle a este aspecto lúdico de las ciudades indianas (1952, p. 742)- se completaba con los juegos de cañas y las canchas de bolas o “juegos rodados de diversión”<sup>25</sup>, que, como las corridas de toros redituaban para los fondos municipales. En las celebraciones y fiestas, nacía, como en toda ciudad indiana, “toda una atmósfera de intensa actividad comunicativa, rompiendo la monotonía del núcleo urbano” (De Solano, 1982, p. 692-693).

### **Consideraciones finales**

Los distintos usos y significaciones de la Plaza Mayor en la ciudad indiana, sitio público por excelencia, se mostraban cual si aquella fuera un teatro acondicionado para distintas obras. En Mendoza, en el siglo XVIII, ese espacio central funcionaba cotidianamente como mercado público, lugar de la pequeña sociabilidad vecinal y también caja de resonancia de diversos acontecimientos. Cada tanto, bajo las directivas del cabildo, y con participación de la población, las coloridas fiestas y sentidas conmemoraciones -tanto las que se renovaban ritualmente, todos los años, como las que se realizaban por motivos extraordinarios y que ocurrían fuera del calendario litúrgico, como el paso de una autoridad importante por la ciudad- rompían la rutina y convertían a la plaza en un escenario diferente y acondicionado para cada ocasión, aunque siempre rodeado de los mismos edificios, ciertamente de construcción modesta y de fachadas blanqueadas en esta ciudad lejana de las grandes ciudades de la Monarquía Católica, aunque de alguna majestuosidad por los numerosos templos que asomaban en el panorama, y el entorno cordillerano. Si bien la coreografía se repetía, la importancia dada a la preparación de cada acto -aunque fugaz, porque una vez terminado todo se volvía a recomponer para que continuasen las actividades ordinarias de cada día- muestra el valor que en esa

---

<sup>25</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Mendoza, Carpeta 22 colonial, Leg.40.

sociedad se otorgaba a los bienes intangibles, como la fe, las promesas o el reconocimiento de la autoridad.

Además de ser el espacio de la convivencia pública dirimida por el cabildo, la plaza y las celebraciones que se realizaban allí constituyeron el escenario en el que se ponían de manifiesto las jerarquías sociales y de poder por el lugar y la función que correspondía a cada uno en las ceremonias, como muestra de la sociedad jerárquica y estamental de entonces. Al mismo tiempo, ciertas escenificaciones eran reflejo de la teoría política de la época, como el rendido vasallaje de la ciudad hacia el monarca en una renovación ritual del pacto original del rey con la comunidad. Sin duda, los recursos simbólicos instrumentados colaboraban para que las ciudades mantuvieran, en su diversidad, el orden político y social característico de la Monarquía española en el Antiguo Régimen, en regiones tan distantes de la metrópoli.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bayle, C. (1952). *Los cabildos seculares en la América Española*. Madrid: Sapientia.
- De Solano, F. (1982). “Coloquio sobre la ciudad en la América Española”. En *Revista de Indias*, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, XLII, Madrid, julio-diciembre, p. 692.
- Fontana, E. (1962). “Notas para el estudio del Patrono Santiago y su festividad en la época colonial”. En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, II, 2, Mendoza, pp. 149-154.
- Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Ponte, R. (1987). *Mendoza aquella ciudad de barro*, Mendoza: Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.
- Sanjurjo de Driollet, I. (2017). “Gobierno, territorialización y justicias. El curato de Corocorto (ciudad de Mendoza) en el período de cambio de jurisdicción de la Capitanía General de Chile al Virreinato del Río de la Plata”. En Cordero, M.; Gaune, R. y Moreno, R. (comps.), *Cultura legal y espacios de justicia en América, siglos XVI-XIX*: Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Universidad Adolfo Ibáñez.
- Sanjurjo de Driollet, I. (2013). “Suspensión y restablecimiento del cabildo de Mendoza (1700-1750). Las relaciones del centro político de Chile y una ciudad de la periferia trasandina”. En Tau Anzoátegui y Agüero, A. *El derecho local en la periferia de la Monarquía Hispana. Río de la Plata, Tucumán y Cuyo. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: INHIDE, pp. 235-262
- Tau Anzoátegui, V. (1986). “La costumbre jurídica en la América Española”. En *Revista de Historia del Derecho* N° 14, Buenos Aires, pp. 355-426.

- Tau Anzoategui, V. (1992). *Casuismo y Sistema*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho.
- Widow, J. A. (1988). *El hombre animal político. El orden social: principio e ideología*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago de Chile.
- Zorraquin Becú, R. (1990). *Estudios de historia del Derecho, II*, Buenos Aires: Editorial Emilio Perrot.
- (1959). *La organización política argentina en el período hispánico*. Buenos Aires: Emecé.



Ilustración N° 11: sin título  
Autor: Matías Edgardo Pascualotto  
Técnica: tinta sobre papel



**MENDOZA; UNA CIUDAD,  
MÚLTIPLES CIUDADES**





**Ilustración n° 12: “Un rincón en Finca Adalgisa”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: acuarela y tinta sobre papel**



## Capítulo 5

# LA CIUDAD Y LOS OJOS: CRONISTAS, VIAJEROS Y PASEANTES

Marta Elena CASTELLINO

*“Tus ciudades no existen. Quizá no han existido nunca. Con seguridad no existirán más. ¿Por qué te solazas en fábulas consoladoras?”.*

**Ítalo Calvino.** *Las ciudades invisibles*, 1984, p. 71.

*“Es el humor de quien mira el que da a la ciudad [...] su forma”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y los ojos.2”. 1984, p. 78.

### Múltiples miradas

La representación de la ciudad no depende solo del objeto representado, sino también de los “ojos” que la miran, la representan, la textualizan. En otras palabras, la referencia a una ciudad observada supone también la presencia de un observador que la contempla desde su peculiar perspectiva, lo que comporta un

“horizonte de expectativas” tanto como una serie de experiencias previas<sup>26</sup>.

Esas sucesivas miradas -sean los “ojos imperiales” de que habla Mary Louise Pratt<sup>27</sup>, sean las del propio habitante que no ha salido nunca del reducido espacio de su ámbito de pertenencia o la de quien haya “extrañado su mirada” a través de la acción de retorno a un territorio abandonado y evocado- comportan diferencias sustantivas en cuanto a las representaciones formalizadas en el discurso y los recursos con que se construyen.

Como categoría crítica, Pratt (2010) utiliza el concepto de “zona de contacto”, entendida como esa esa situación que se constituye “en y a través de su relación mutua. Además, trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados, o de viajeros y ‘viajados’, no en términos de separación sino en términos de presencia simultánea, de interacción, de conceptos y prácticas entrelazadas” (2010, p. 34). En su libro *Ojos imperiales; Literatura de viajes y transculturación* (2010), historia ese proceso de apropiación / desapropiación que los países europeos llevaron a cabo sobre el resto del mundo a través de los viajeros, escritores y científicos de los siglos XVIII, XIX y algunos del XX, destacando “la [tremenda] fuerza histórica ejercida por las ideologías europeas centradas en la posesión territorial y global” (2010, p. 12).

---

<sup>26</sup> Como señalan Zamorano *et al*, toda imagen debe ser analizada desde tres puntos de vista para su definición total: el objeto observado en su identidad; la conexión espacial que mantiene con otros objetos y la que establece con el sujeto (observador); por ello, “lleva implícito un significado que puede variar según sea la perspectiva del receptor, en respuesta a una apreciación de carácter práctico o emotivo” (1982, p. 126).

<sup>27</sup> Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales; Literatura de viajes y transculturación*, plantea que su “objetivo predominante consiste en mostrar cómo fue que los libros de viajes escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo crearon el orden imperial para los europeos ‘locales’, y les otorgaron un lugar dentro de él” (2010, p. 24).

Empero, el primer capítulo de esa historia, en relación con nuestro territorio es el que escriben los cronistas viajeros de los siglos XVI y XVII, porque siempre resulta interesante relevar la mirada inaugural de los primeros cronistas que dieron testimonio de estas tierras de Cuyo, porque ellos “descubrieron” para nosotros (la posteridad) esa porción de territorio, entonces tan ajeno y tan diferente, pero que comenzaba a formar parte de su horizonte.

Es necesario considerar entonces ese conjunto de textos que denominamos Crónicas del Descubrimiento y la Conquista desde la perspectiva del “horizonte de expectativas” que estos hombres traían desde su Mundo Viejo y volcaban al Nuevo, tratando de dar forma a la Utopía:

Si eran hombres de armas empeñados en una nueva cruzada, o hidalgos segundones en busca de crearse un patrimonio personal, las tierras de allende los mares prometían aventuras sin cuento, honores y riquezas; si eran sacerdotes ansiosos de ganar almas para Cristo, la evangelización de los indígenas y el establecimiento de misiones en diferentes puntos del territorio americano parecía dar cuerpo al sueño de establecer un reino cristiano desde lo teológico y lo político (Castellino, 2013, p. 85).

En torno al Descubrimiento y Conquista de América comenzó pues a tejerse toda una red de asociaciones filosófico-teológicas que tienen su correlato, a nivel textual, en la tópica a que los cronistas recurren en su afán de dar forma escritural a lo nunca antes expresado. América aparecía entonces como tierra de peligros y maravillas sin cuento:

La localización del Paraíso Terrenal, Gog y Magog, las tierras del Preste Juan, Ararat y las Amazonas se mezclaban con los fantasmas que la conciencia medieval intuía más allá del estrecho ibérico: el traicionero mar de los Sargazos; la existencia de una “zona perusta” de acuerdo con la idea aristotélica, innavegable por su alta temperatura;

San Borondón navegando en su ballena; las islas Antillas, plagadas de gigantes, pigmeos y abismos, hacían detenerse a los más temerosos y avanzar a los audaces, completando lentamente el conocimiento del *Orbis terrae* (Calderón de Cuervo, 1990, p. 11).

Surge así una serie de documentos que se refieren a los hallazgos realizados en América; en estos textos, comenzando por el Diario de Colón, se reiteran una serie de motivos y temas que, según la misma autora, hacen “pensar en una vasta red de comunicación literaria [...] una serie de tópicos que hacen también su itinerario costero entre la geografía, la fábula, el apocalipsis y los sueños premonitorios de ese espíritu fáustico que se encuentra en la raíz del hombre moderno” (Calderón de Cuervo, 1990, p. 7).

Estos textos forjan su propia retórica, “marcadamente ecléctica y universal, en un doble juego entre lo erudito y lo popular, entre lo científico y lo mítico”. De este modo se va configurando un modelo narrativo que tiene como remoto antecedente al *Libro de Marco Polo*, quien proporciona “la tópica necesaria para transcribir todo lo exótico y lo fabuloso que la imaginación de estos 'viajeros' transfería a partir de aquellos datos que la nueva realidad les proporcionaba” (Calderón de Cuervo, 1995, p. 22).

Así, se acata una tradición literaria que tiene su correlato textual en una serie de recursos, en los que dominan la enumeración y la hipérbole para expresar la desmesura de la naturaleza americana, pero también la comparación, el paralelismo y la contraposición para dar cuenta de su radical diferencia respecto de todo lo conocido.

De todos modos, esta fidelidad al dato referencial preciso convive, dentro de la más absoluta ingenuidad, con la reelaboración de ciertos motivos mítico-legendarios o librescos. De ellos se puede mencionar, por ejemplo, el *locus amoenus* o lugar deleitoso, que superpone su organización tradicional a la realidad contemplada; o el *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, motivo

que recibe su nombre del tratado doctrinal homónimo de Antonio de Guevara, en el que se hace “una crítica al presente como vida de la corte, mientras la vida de la aldea se identifica como un resto de un pasado superior, una edad dorada que ha muerto y cuyos restos ideales existen aún en la vida campesina” (Cro, 1982, p. 28).

Como he señalado en un trabajo anterior (cf. Castellino, 2013), el territorio recién descubierto debió ser apropiado, desde el comienzo, por un triple gesto: fundacional, textualizador y utópico. Y esta apropiación de la realidad signa la historia americana, por ello su devenir puede ser pensado en términos de construcción de una *imago*, una imagen de naturaleza estética pero con un trasfondo cosmovisionario, operación en la que el lenguaje deja de tener un valor instrumental para hacerse “nombrador” y “descubridor” de una realidad compleja.

En América, el medio geográfico aparece en íntima relación de coexistencia con el hombre, vinculado con la supervivencia. Esta característica, que podríamos denominar *proyección existencial del espacio*, sugiere que a ese territorio hay que vencerlo, conquistarlo, ocuparlo, y a la vez, describirlo, porque de esa lucha entre hombre y espacio depende toda una configuración espiritual.

Ese gesto utópico, como el gesto textualizador, como el gesto fundacional, están presentes desde el origen mismo de América.

Mendoza, debido a su particular situación al pie de la “Cordillera Nevada”, constituyó durante siglos, lugar de paso obligado de los viajeros, que debían incluso permanecer en la ciudad durante los meses invernales esperando el momento propicio para el cruce de la cordillera. De allí también que una de las capillas existentes en la ciudad desde el momento de su fundación estuviera dedicada a la Virgen del Buen Viaje, una de las advocaciones de María propiciadas por los jesuitas. El templo dedicado al culto

del Sagrado Corazón de Jesús a cargo de los padres Jesuitas conserva y venera hoy una antigua imagen de la Virgen del Buen Viaje que data de 1708, a la cual los viajeros pedían su bendición antes de partir.

Entonces, muchos de estos textos iniciales no tienen como prioritaria la descripción de Mendoza, sino solo su mención como territorio de residencia transitoria; algunos atañen más específicamente a Cuyo, al referirse al “Reyno de Chile” del que Cuyo formó parte desde los años de la Conquista hasta 1776, fecha de creación del Virreinato del Río de la Plata. También se advierte la multiplicidad de aspectos (geográfico, histórico, militar, civil, eclesiástico), que abarcan estos textos en función de su interés testimonial, para dar cuenta de toda la realidad americana.

Algunos de estos documentos coloniales han sido reeditados en época más o menos reciente y hemos podido acceder a ellos en forma directa (Lizárraga, Ovalle); otros se pueden consultar a través de la selección de fragmentos que Draghi Lucero incluye como apéndice a su *Cancionero popular cuyano* (1938)<sup>28</sup>. Se trata seguramente de algunos de los muchos documentos que el mismo Draghi copió “con paciencia de benedictino” en archivos de Santiago de Chile. Varios de ellos fueron reproducidos también en el Tomo VIII de la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*.

En el apartado anterior se ha hecho referencia a la fundación, tanto fáctica como mítica, de Mendoza; lo cierto es que, como apunta Manuel Lugones,

Apenas fundada, comenzó la agonía de la ciudad. La tierra inhospitalaria no era propicia a su crecimiento. El monte circunvecino, ralo y disperso, sólo podía brindarle, con las especies leñosas de la región, el fuego de sus hogares

---

<sup>28</sup> Las citas de las crónicas, salvo indicación en contrario, fueron extraídas de esta edición.

rústicos. Carecieron de las maderas indispensables para construir los caseríos, bajos y barrocos, de nuestra primitiva arquitectura colonial [...] Es pues lo más verosímil que la ciudad no pasara nunca de ser un fuerte o campo atrincherado lo que explica la facilidad con que Jufré la cambiara luego, en pocos días (1938, pp. 39-40).

Lo que es dable observar en estos textos augurales es que, en Mendoza, siempre junto al desierto existió el oasis. Por ejemplo, Fray Reginaldo de Lizárraga es el que inaugura una serie de tópicos descriptivos, que luego reiterarán cronistas posteriores, con la intención de dibujar algo así como un jardín deleitoso, surgido en medio del desierto por la mano del hombre. Las virtudes de la ciudad se resaltan, entonces, por comparación con el vacío circundante, si tenemos en cuenta el sentido que tuvo para estos primeros pobladores el gesto de la fundación de ciudades, como avanzada o reducto de la civilización en medio de la nada: “la ciudad es fresquísima, donde se dan todas las frutas nuestras, árboles y viñas y sacan muy buen vino [...]; es abundante de todo género de mantenimientos y carnes de las nuestras; sola una falta tiene, que es leña para la maderación” (Lizárraga en Draghi Lucero, 1938, p. 256).

Esta imagen del territorio es reforzada si cabe, por Pedro Mariño de Lobera, quien agrega una nota de color; comienza mencionando el lugar elegido para la fundación: “un valle llamado Güentota [...] lugar fértil y bastecido no menos sano en sus aires que apacible en su contorno”. En cuanto a sus riquezas: “cógese en su distrito mucho trigo y cebada y gran abundancia de frutas de Castilla trasplantadas en esta tierra. Hay también mucha abundancia de viñas, ganados de todas especies y peces de ríos y lagunas”. Lo que más llama, empero, su atención “lo que en esta tierra es de más fama entre las cosas de comida, son las granadas, las cuales son muy grandes y sin pepita lo cual fuere gran falta con otras que no son granadas” (Mariño de Lobera en Draghi Lucero, 1938, p. 198).

En cuanto al jesuita Alonso de Ovalle, según Calderón de Cuervo, “hace uso de una retórica eminentemente persuasiva” (1995, p. 89), en función de un propósito utilitario:

[...] y no hay duda sino que si comienza a acudir gente de fuera, aquella tierra será una de las más ricas de las Indias, porque su grande fertilidad y grosedad no necesita de otra cosa que de gente que la labre y gaste la grande abundancia de sus frutos y cosechas" (Alonso de Ovalle 1969, p. 95).

Respecto de estas dos representaciones primigenias de la ciudad, Elena Calderón de Cuervo destaca, a modo de conclusión, que

[...] el sitio de la ciudad de Mendoza se presenta, en ambos cronistas, como un hábitat que permite, a través de sus particularidades geofísicas, configurar el tipo sobre el cual se ha de ejercer la acción transformadora. Podríamos decir que en este rudimentario discurso historiográfico se anticipa, de alguna manera, aquello que Valera llamaba “la perspectiva naturalista” y que consiste en la clasificación lograda de la observación y descripción de un tipo social, en relación con el espacio que lo justifica (1995, p. 92).

En realidad, en todos los cronistas de Cuyo (entre los que podemos sumar, entre otros, a los jesuitas Diego de Rosales, Pedro Lozano y Miguel de Olivares; a otros religiosos, como Nicolás del Techo o civiles y soldados como Juan López de Velasco o Alonso González de Nájera) podemos descubrir una serie de trazos que nos han permitido construir una imagen de Cuyo en general y de la ciudad de Mendoza en particular, en los tiempos iniciales, desde la visión de Juan López de Velasco, el cosmógrafo de los primeros bocetos, hasta Felipe Gómez de Vidaure, el jesuita que -expulsada ya la Compañía- escribe desde Europa toda la nostalgia de su América natal.

Con él, decíamos, se cierra un ciclo en el que los diferentes cronistas nos suministran una visión particular de Cuyo, cada uno según su propio "horizonte de expectativas", pero con una comunidad de actitud: la de construir en el vacío ya sea una ciudad, ya el reino de Dios sobre la tierra, ya una imagen de naturaleza estética.

A comienzos del siglo XIX, Eusebio Videla culminará el proceso de construcción de esta imagen de la ciudad surgida en medio de jardines y vergeles, por obra y gracia del agua (cf. al respecto Castellino y Pascualotto, 2023):

Su terreno y principalmente el que comprenden sus fincas es fertilísimo por medio del abundante riego, con que lo abastece el caudaloso río. Produce en abundancia toda especie de grano y fruta de superior calidad; y hay tierras de tan extraordinaria fertilidad que en las sementeras de trigo producen más del ciento por uno. Sus principales fincas consisten en viñas que les producen infinito vino y en sus potreros de alfalfares [...] (Videla en Draghi Lucero, 1938, p. 543).

En cuanto a la fundación de ciudades, comenta Rolando Concatti:

De un modo [...] enigmático, los conquistadores españoles, a pesar de que eran en su mayoría navegantes y avanzada de un mundo que empezaba a girar en torno de los puertos, fundaron sin embargo en las estepas de toda América y en nuestro país un rosario de enclaves autosustentables, presencia y a la vez tránsito hacia el oro soñado o al menos hacia una ínsula propia (2001, p. 2).

Y así fue naciendo Mendoza en la dualidad de una promesa y un destierro, desierto y oasis inseparablemente unidos.

En los textos de viajeros de los siglos XVIII y XIX asistimos igualmente a la configuración de una ciudad desde códigos dife-

rentes, en tanto corresponden a épocas y propósitos distintos: desaparece el propósito evangelizador y poblador de los primeros tiempos, para dar lugar a motivaciones diversas, de índole comercial, científica o -simplemente- “turística”, lo que comporta modificaciones en la escritura (en las convenciones literarias y en las estrategias literarias utilizadas).

Una nueva etapa se abre, pues, con la Ilustración y el afán de conocimiento que trajo consigo el progreso de las ciencias naturales como paradigma de conocimiento. Con ello -señala Pratt- se produce un “viraje hacia la exploración de los interiores continentales, algo muy diferente de la exploración marítima”, lo que comporta “un cambio en lo que podría llamarse la ‘conciencia planetaria’ europea” (2010, p. 37). Concomitantemente

Se consolidaron las formas burguesas de la subjetividad; empezó una nueva fase territorial del capitalismo, impulsado por la búsqueda de materias primas; el comercio costero se extendió hacia el interior, y las naciones empezaron a apoderarse de territorio ultramarino, con el propósito de impedir que se les adelantaran las potencias europeas rivales (2010, p. 37).

Lo dicho sirve como marco general para encuadrar los testimonios que la literatura de viajes propone sobre la ciudad de Mendoza y que ha sido ya ampliamente estudiada por Edmundo Correas (1972); Gloria Videla de Rivero (2002); Lila Bujaldón de Esteves (1999-2000); Nicolás Dornheim (2001-2002); Elena Duplancic de Elgueta (1997-1998 y 1999-2000) y Teresa Giampartone (1997, 1998, 2005, 2006, 2010) entre otros. Por ello, solo me limitaré a citar algunos textos que resultan especialmente significativos en orden a mostrar esa “mirada del otro” sobre Mendoza.

A través de los ojos de esos primeros viajeros que atravesaron el territorio mendocino, podemos asomarnos a la vida cotidiana de una ciudad naciente, con ciertos rasgos que desde siempre le han otorgado una fisonomía característica y que rele-

vamos sumariamente a través de la mirada de Robert Proctor, Francis Bond Head y varios más.

Nicolás Dornheim, en un artículo titulado “Cómo nos vieron. La cultura de Mendoza a través de viajeros europeos del siglo XIX (A propósito de una imagología regional mendocina)” (2001-2002) postula el término “iterología” con el sentido de “estudio del camino o itinerario” para referirse al análisis de estas visiones de viajeros que atravesaron nuestro territorio y dan cuenta de lo observado, resaltando las particularidades regionales.

Justamente, el investigador citado destaca la constitución de “Mendoza y los Andes” como “una región iterológica” que acapara la atención de los visitantes y se organiza en torno a una serie de tópicos comunes, que pueden ejemplificarse con textos de Proctor, extraídos del libro *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824* (1825).

Continuando con el razonamiento de Dornheim, resulta un desafío muy interesante contraponer esas “representaciones” o “hétero imágenes” (vistas con ojos extranjeros) a nuestra propia percepción, a la auto imagen que los mendocinos hemos conformado desde el siglo XIX y que en cierto modo aún pervive, con algunas modificaciones: Mendoza como “reducto de cultura”, cuyos primeros propagandistas fueron, entre otros, Domingo F. Sarmiento y Damián Hudson en sus *Recuerdos históricos sobre la Provincia de Cuyo* (1898).

Por su parte, Carlos Aldao, en el prólogo al libro de Proctor, señala “lo interesante de las narraciones personales, como poderosos auxiliares de la historia, en cuanto contienen observaciones que dejan entrar luz en células veladas de nuestra memoria, para fijar, mediante un testimonio exterior, nuestros propios sentimientos e ideas” (2010, p. 6).

Estos viajeros europeos hacen gala en su presentación de las nuevas regiones visitadas una enciclopedia en la que confluyen distintos saberes: geografía, historia, urbanismo, sociología...; exhiben asimismo diversas motivaciones a la hora de recorrer las regiones americanas en general, como puede ser la de importar a estas tierras una avanzada del capital europeo, a la que se refiere Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* ([1992], 2010).

También podemos destacar el afán científico que guía por ejemplo a Charles Darwin en su periplo por nuestras tierras. *El viaje del Beagle* es el título más común del diario de viaje que Charles Darwin publicó en 1839, titulado originalmente *Diario y Observaciones*. También se lo conoce como *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo (En el navío de S. M. 'Beagle')*. El nombre hace referencia a la segunda expedición del HMS Beagle, que zarpó de Plymouth el 27 de diciembre de 1831 al mando del capitán Robert FitzRoy.

En lo que nos atañe particularmente, el científico formula las siguientes apreciaciones acerca de los alrededores de Mendoza, en anotación correspondiente al 27 de marzo: “Esta comarca es celebrada por sus frutos, y en realidad nada más floreciente que los viñedos y huertos de higos, melocotones e higos”. Y agrega que “La tierra, como en Chile, debe enteramente su fertilidad al riego artificial” (p. 109). Sigue luego una representación del paisaje humano que se contrapone al entusiasmo que despierta en el viajero, por ejemplo, el espectáculo sublime de la cordillera de los Andes. Se ponen aquí en juego ciertos estereotipos culturales, entendidos como “unidades integradoras de la imagen de otra cultura que conforman ‘una síntesis generalizadora y clasificadora de los rasgos característicos atribuidos a objeto por un grupo de individuos’”, declara Dornheim citando a Gustav Siebenmann (2001-2002, pp. 74-75):

La prosperidad de esta población ha declinado mucho en los últimos años [...] La clase baja tiene los mismos hábitos de vagancia y manera indiferentes que los gauchos de las Pampas, y su vestido, manera de montar y costumbres, son casi los mismos. En mi opinión, el aspecto de la ciudad es de estúpido abandono (Darwin, p. 109).

En relación con esto, se hace eco de un dicho lugareño: “Mendoza es buena para vivir en ella, pero mala para enriquecerse”, debido a la indolencia que provoca el clima: “la gente de Mendoza ha nacido, por su buena estrella, para comer, dormir y estar ociosa” (Darwin, [1835] 2000, p. 109).

Respecto de este testimonio de Darwin, que ha dado pie a la creación de un estereotipo negativo, comenta Dornheim que “Nadie ha causado tanto daño a la imagen mendocina, por su celebridad como científico conocido en todo el mundo, como el de Charles Darwin”. Y agrega que “Estuvo un solo día en la ciudad de Mendoza, el 28 de marzo de 1835, y ese único día le bastó para difundir internacionalmente su impresión de una ciudad declinante” (2001-2002, pp. 81-82). Ciertamente, el interés del naturalista estaba más bien dirigido a las curiosidades científicas que podía documentar, y en ellas detiene su mirada complaciente y detallista.

Otro de los primeros viajeros en recorrer el territorio mendocino y construir una representación de la ciudad desde la mirada de un viajero fue Samuel Haig (1795- ¿1860?), un comerciante inglés llegado a América y al Río de la Plata en 1817. Tras regresar a Londres en 1829, en 1831 publicó, en *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*, el relato de sus experiencias. Las observaciones sobre países, gentes y costumbres forman el marco en el que se desarrollan sucesos políticos y militares de capital importancia de los que Haigh fue testigo. El autor tuvo trato personal con algunos de los protagonistas de la epopeya de la independencia, como San Martín, Belgrano, O'Higgins, Bolívar y Monteagudo, y el relato de esos encuentros otorgan singular interés a la narración.

Igualmente, la vida cotidiana de la sociedad mendocina que aflora en escenas como las descritas otorga interés y atractivo a la narración. Se constituye así una representación positiva que contrasta con la de otros viajeros, y va delineando ciertos tópicos recurrentes, sobre todo en lo que atañe a las diversiones de la joven ciudad y la cordialidad de sus habitantes:

[...] la tertulia fue muy concurrida, con personas de ambos sexos y comenzó casi inmediatamente. Helados, cremas, confituras, dulces, vinos, cordiales, se alcanzaron a todos y me agradó ver las maneras afectuosas sin afectación de los mendocinos. Se mandó buscar una banda de música y tocó la bienvenida al hogar hasta tarde de la noche en que parientes, amigos y huéspedes se retiran a sus casas [...] <sup>29</sup>.

Cuando volvíamos a casa, observé que las vistas de Mendoza son principalmente viñedos y huertas del perímetro de la ciudad muy extenso, pues una viña, huerta o jardín, está contiguo a casi todas las casas [...] <sup>30</sup>.

Así pasé una semana de continuas diversiones que me proporcionaron los amables visitantes de esta deliciosa ciudad, bailando, cabalgando, cazando y paseando, a veces caminando por la Alameda con encantadoras mujeres, y otras, sentado en un templo de arquitectura griega, al fondo del paseo, disfrutando los helados y las deliciosas

---

<sup>29</sup> “*The tertulia was very numerous of both sexes, and the music and dances commenced almost immediately. Ices, creams, confectionary, sweetmeats, wines and cordials, were handed round, and I delighted to see the unaffected and friendly manner of the Mendocinas amongst themselves, A band was sent for, and played the welcome home until a late hour, when relations, friends and guests, retired to their several abodes*” (p. 80). [Las traducciones, salvo indicación en contrario, son mías].

<sup>30</sup> “*As we returned home, I observed that the scenery of Mendoza is principally vineyards and orchards, and the site of the town is very considerable, as a vineyard, orchard and garden, are actually attached to almost every house*” (p. 84).

brisas vespertinas cuando bajaban de las altas laderas de la cordillera nevada<sup>31</sup>.

Alexander Caldcleugh (1795-1858), otro viajero de las primeras décadas del siglo XIX, respecto del aspecto edilicio de la ciudad destaca que

Las casas construidas de adobe se hallan por lo general arregladas con lujo nada común en la América del Sur. Las calles son anchas, y por ellas se conduce el agua por medio de acequias o riachuelos del gran río de Mendoza. Contiene seis o siete iglesias y una gran plaza que ha sido escenario de varias ejecuciones, y en particular de los dos hermanos Carrera. El paseo público, o alameda, está bien trazado y ofrece una vista majestuosa de las montañas. Lo frecuentan todas las noches las personas más respetables, celebran fiestas y llevan hielo y dulces hasta altas horas de la noche. Mendoza; contiene veinte mil habitantes<sup>32</sup>.

El fragmento citado pertenece a la obra que este inglés que perteneció, en su época, al personal de la embajada en Río de Janeiro. De esta ciudad partió en su viaje a Buenos Aires que se pro-

---

<sup>31</sup> *"In this manner I spent a week amidst a continual round of diversions, provided for me by the amiable inhabitants of this delightful city, dancing, riding, shooting, and walking; sometimes promenading in the Alameda, with lovely women, at others seated in a temple of Grecian architecture, at the end of the walk, enjoying ices and the delightful evening breezes as they stole down the lofty sides of the snowy Cordilleras"* (p. 86).

<sup>32</sup> *"The houses, constructed of large unburnt bricks, are fitted up with a degree of luxury not often met with in South America. The streets are wide, and water is conducted through them by means of acequias, or little streams, from the great river of Mendoza; It contains six or seven churches, and a great square which has been the scene of several executions, and in particular of the two brothers of Carrera. The public walk, or alameda, is well laid out, and commands a majestic view of the mountains. It is frequented every evening by the most respectable persons, making parties and taking ice and sweetmeats to a late hour. Mendoza; contains twenty thousand inhabitants"*. (1825, pp. 285-286).

longó hasta Chile y el Perú, del que da testimonio su libro *Travels in South America during the years 1819-20-21 containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres and Chile*, que fue publicado en Londres en 1825.

El capítulo titulado “De Buenos Aires a Mendoza en 1821”, traducido por José Luis Busaniche, comienza por puntualizar las dificultades que el traslado desde Buenos Aires a Mendoza, entrañaba en la época: “El viaje hasta Mendoza, por la pampa, ofrecía pocos peligros hasta estos últimos tiempos, pero la despoblación de la campaña ha envalentonado a las tribus salvajes -que antes vivían relativamente sumisas a los españoles- y es causa de que se corran hacia el norte e interrumpen las comunicaciones con Chile” (p. 206). Quizás por ese motivo la visión de la comarca que se ofrece a su mirada, el 9 de marzo, ya en las cercanías de Mendoza, le resulta deslumbrante:

Poco después, a puestas de sol, se ofreció un espectáculo de tal naturaleza, que el tiempo no lo borrará jamás de mi memoria. La altísima muralla de los Andes, que por tanto tiempo había deseado contemplar, apareció a mi vista. Los campos que se extendían al pie de la cordillera, así como las primeras estribaciones de los cerros, oscurecieron de pronto mientras las altas cumbres ostentaban al sol sus nieves eternas. Me señalaron el Tupungato, —un volcán extinguido— como el más alto de esos picos. Lamento en verdad no ser capaz de describir todo lo que se presentó ante mis ojos y las sensaciones que experimenté (1825, p. 232)

La continuidad del viaje le ofrece también sensaciones placenteras, en tanto “La situación y clima de Mendoza; son tan deliciosos y el suelo tan productivo, que es sorprendente que tan pocos extranjeros hayan establecido su residencia allí” (1825, p. 292). También hace referencia Caldclough a la campaña sanmartiniana, destacando el papel que cupo a los mendocinos en ella:

En este período D. José de San Martín era gobernador de Mendoza, y mientras allí meditaba el plan de pasar a través de los Andes y efectuar la reconquista de Chile. Los mendocinos, que desde el principio han sido los más adelantados en la causa de la libertad, pusieron a su disposición todas las facilidades que estaban a su alcance; y en trece días cruzó la gran cadena de los Andes y conquistó en Chacabuco [...] <sup>33</sup>.

Por su parte, Peter Schmidtmeier (1772-1829), banquero, filántropo y viajero inglés de ascendencia suiza, en su libro *Viaje a Chile a través de los Andes* recuerda lo siguiente:

Al entrar en el territorio de Mendoza, las viviendas aumentan más bien en número y parecen un poco más consistentes: los terrenos que las rodean exhiben más agricultura, aunque con los mismos rasgos de negligencia y desorden que, casi a lo largo del camino, habían sido tan desagradables. Unas cercas de barro, generalmente algo deterioradas, cercan los terrenos más próximos a las casas, y dentro de ellas se ven campos de alfalfa, algunos barbechos llenos de maleza alta y aún menos campos sembrados de trigo, cebada y maíz. Un pequeño viñedo generalmente forma emparrado cerca de la casa, y, en dos o tres lugares, una hilera de álamo recientemente introducido aquí, se extiende a lo largo de algún canal de riego, rompiéndose a intervalos largamente recorridos, y no con un

---

<sup>33</sup> “At this period D. José de San Martín first rose in the political horizon. He was governor of Mendoza, and while there meditated the plan of proceeding across the Andes and effecting the re-conquest of Chile. The Mendocinos, who, from the first, have been most forward in the cause of freedom, put every facility in their power at his disposal; and in thirteen days he crossed the great chain of the Andes and conquered at Chacabuco” (1825, p. 229).

efecto elegante y agradable, la esterilidad. y la uniformidad del paisaje<sup>34</sup>.

Luego, ya arribado a la ciudad, hace referencia no solo a lo edilicio, sino también al ambiente cultural que percibe en la joven ciudad:

Por fin entramos en la ciudad de Mendoza, que ocupa una extensión muy grande, debido a los extensos terrenos que se adjuntan a cada casa, y que se hacen más grandes a medida que se alejan del lugar público y del centro de la ciudad, cuyos edificios consisten en casi en su totalidad de plantas bajas únicamente; de modo que aquí también el aspecto es el de una aldea muy grande y dispersa<sup>35</sup>.

En cuanto a las posibilidades de alojamiento, manifiesta que

Los edificios son principalmente de adobes, ninguno de los cuales tiene apariencia particular: las viviendas consisten en una distribución de departamentos en una planta

---

<sup>34</sup> *“On entering the territory of Mendoza, habitations rather increase in number and appear a little more substantial: the grounds about them exhibit more agriculture, though with the same features of negligence and disorder which, nearly all along the road, had been so displeasing. Some mud fences, generally half decayed, enclose the grounds nearest to the houses, and within them are seen lays of lucern, a few fallows full of tall weeds, and still fewer fields sown with wheat, barley, and maize. A small vineyard generally forms bowers near the house, and, in two or three places, a row of poplars tree lately introduced here, ranges along some irrigating channel, breaking at intervals long travelled for, and not with graceful and pleasing effect, the sterility and sameness of the landscape”* (1824, p. 168).

<sup>35</sup> *“We at last entered the city of Mendoza, which covers a very large spot, owing to the extensive grounds which are attached to every house, and become larger as they recede from the public place and the centre of the town, the buildings of which consist almost entirely of ground floors only; so that here also, the appearance is that of a very large straggling village”* (1824, p. 169).

baja: muchos son de gran escala, y entre ellos algunos están bien amueblados, con alfombras cordobesas o europeas, muebles ingleses u otros, espejos e instrumentos musicales. Las cosas necesarias para la vida son muy baratas en esta ciudad, y los viajeros que deseen residir algún tiempo en ella, pueden obtener de alguna familia respetable parte de una casa con habitaciones grandes, a un costo insignificante; o, para estancias muy cortas, podrán alojarse en la fonda<sup>36</sup>.

Se encuentran algunas bibliotecas privadas que contienen obras selectas, pero el acervo de información que se posee es muy pequeño, y los casos de extraordinaria ignorancia, que a veces estallan durante una conversación, causan mayor sorpresa al extranjero, ya que forman un sorprendente contraste con la apariencia y los modales refinados de aquellos de quienes proceden.

Los mendocinos son sencillos, bien dispuestos y hospitalarios. A pesar de su falta de educación e información, exhiben, incluso entre las clases más pobres, la posesión de una parte de buen sentido, buen juicio y modales varoniles, que rara vez se muestran de manera tan evidente en esta parte del mundo, y que los hacen su comportamiento general resultaba muy agradable para un extranjero. Por falta de educación se entiende aquí lo que comúnmente se transmite con tal expresión; porque, si se entiende más literalmente, deben recibir esas calificaciones de sus padres o de sus pequeñas escuelas, mediante una educación que promueva el correcto rumbo y uso de sus facultades intelectuales, en la medida en que éstas se extiendan; aunque

---

<sup>36</sup> *“The buildings are chiefly of adobes, none of which make any particular appearance: the dwelling houses consist of a distribution of apartments on a ground floor: many are on a large scale, and among these a few are well furnished, with Cordovine or European carpets, English or other furniture, looking glasses, and musical instruments. The necessities of life are very cheap in this town, and travellers desirous of residing some time in it, may have from some respectable family part of a house with large rooms, at a trifling expence; or, for a very short stay, they may be accommodated at the fonda”* (1824, p. 183).

no les proporciona ese tipo de conocimiento que, siendo a menudo más buscado en Europa que esas ventajas, los precede y frecuentemente los reemplaza por completo<sup>37</sup>.

Por su parte, Francis Bond Head (1793-1875), empresario de Edimburgo, vino a las Provincias del Río de la Plata para hacerse cargo de una compañía cuyo objeto era inspeccionar y, eventualmente, explotar minas de oro y plata en la cordillera de los Andes. En sus relatos describe, como nadie antes, el aspecto general de la ciudad, destacando la importancia del riego:

La ciudad de Mendoza está al pie de los Andes, y el país circunvecino es regado por canales derivados del río Mendoza. Este río bordea el lado oeste de la ciudad y desprende al este una acequia de seis pies de ancho con el agua necesaria para mover un gran molino. Esta acequia supe de agua a la ciudad y, al mismo tiempo, adorna y refresca la Alameda o paseo público. Riega las calles que descienden al río y también puede llevarse a aquellas que están en ángulo recto.

---

<sup>37</sup> *“A few private libraries are found, consisting of select works, but the stock of information possessed is very small, and the instances of extraordinary ignorance, which sometimes burst upon conversation, occasion to a stranger the more surprise, as they form a striking contrast with the appearance and polished manners of those from whom they proceed.*

*The Mendozines are unaffected, well disposed, and hospitable. Notwithstanding their want of education and information, they exhibit, even among the poorer classes, the possession of a share of good sense, of sound judgment, and of manly manners, which are seldom so evidently shown in this part of the world, and render their general deportment very pleasing to a stranger. By the want of education is here meant what is commonly conveyed by such an expression ; because, if more literally understood, they must receive those qualifications from their parents or their small schools, by an education which promotes a right course and use of their intellectual faculties, as far as they extend ; although it does not furnish them with that kind of knowledge, which, being often more aimed at in Europe than those advantages, takes precedence of them, and frequently supersedes them altogether” (1824, p. 185).*

Mendoza es una ciudad pequeña y aseada. Todas las calles están trazadas en ángulo recto; hay una plaza cuadrada en uno de cuyos lados se levanta un gran templo, y varias otras iglesias y conventos están esparcidos por la ciudad. Las casas son de un piso, todas las principales con zaguán y puerta cochera que da al patio cuadrado por habitaciones ([1826] 2003, p. 34).

Acerca de las casas señala que

[...] son de barro con techos del mismo material; las paredes blanqueadas les dan aspecto limpio, pero el interior, aunque blanqueado, parece granero inglés. Naturalmente, las paredes son muy endebles; a veces se viene abajo un gran pedazo, y son de tal resistencia que, en pocos minutos, una persona con pala o pico abriría brecha en cualquier pared de la ciudad. Varias de las principales casas tienen vidrios en las ventanas, pero la mayor parte carece de ellos. Casi todas las casas son tienditas [...] ([1826] 2003, p. 51).

En cuanto a la población, se detiene en la descripción de los atuendos femeninos:

Los habitantes son de aspecto muy tranquilo y respetable. El anciano gobernador tiene maneras y aspecto de caballero; y varias hijas lindas. Los hombres se visten con chaquetas azules o blancas, sin camisas. Las mujeres solamente se ven de día sentadas en las ventanas en completa deshábille, pero a la tarde van a la Alameda vestidas con muy buen gusto en traje de gala con cola, completamente al estilo de Londres o París. La manera en que toda la gente se reúne demuestra mucho sentimiento de bondad y compañerismo, y seguramente nunca vi menos rivalidad aparente en ningún otro lugar ([1826] 2003, p. 34).

De todos modos, repite en parte, aunque moderando la crítica, lo señalado antes por Darwin:

La gente, sin embargo, es indolente en extremo. Poco después de las once los tenderos se preparan a dormir la siesta; empiezan a bostezar un poco, y, lentamente, vuelven a su sitio los artículos que, por la mañana, han desplegado en los mostradores. A las doce menos cuarto cierran las tiendas, las ventanas de toda la ciudad están cerradas o entornadas y no se ve a nadie hasta las cinco, y, a veces, hasta las seis de la tarde.

Durante este tiempo, generalmente solía pasear por la ciudad para hacer observaciones. Era realmente singular pararse en una esquina y encontrar en todos los rumbos soledad tan completa en medio de una capital de provincia. El ruido producido al caminar era semejante al eco que se oye cuando uno se pasea solo por la nave de una iglesia o catedral, y la escena parecía de las desiertas calles de Pompeya ([1826] 2003, p. 34).

Ofrece, empero, una razón para justificar tal indolencia:

Su situación los destina a la inactividad: están limitados por los Andes y las Pampas y con tan formidables barreras a su derredor, ¿qué tienen que ver con las historias, progresos o naciones del resto del mundo? Sus necesidades son pocas y la Naturaleza fácilmente las llena [...] ([1826] 2003, p. 35).

Nos ofrece asimismo una animada pintura del Paseo de la Alameda hacia 1825:

Tan pronto como el sol se pone, la Alameda se llena de gente, y el aspecto es muy singular e interesante. Los hombres se sientan en mesas fumando o tomando nieves; las damas se sientan en bancos de adobe a ambos lados del paseo [...]

[...] el paseo a menudo se ilumina de un modo sencillísimo con linternas de papel, en forma de estrellas, y alumbradas por una simple candela. Toca generalmente una

banda de música, y al final del paseo hay un templete de barro, elegantísimo en sus líneas [...]

Las pocas tardes que estuve en Mendoza siempre iba como extranjero completo a la Alameda para tomar nieves que, después del calor diurno, eran deliciosas y refrescantes; y cuando llevaba a la boca cucharada tras cucharada, mirando arriba el contorno oscuro de la cordillera y escuchando el trueno que a veces podía oír repercutiendo en el fondo de las quebradas, y otras resonando en las cumbres de las montañas, solía reconocer que, si se pudiese hacer nada más que una vida indolente, no hay sitio donde el hombre pudiera ser más indolente y más independiente que en Mendoza [...] Los víveres son baratos y la gente que los trae tranquila y atenta; el clima es cansador ([1826], 2003, pp. 35-36).

Robert Proctor, que era funcionario británico, narró su viaje desde Buenos Aires hasta Lima, donde conoció a figuras como San Martín y Bolívar y fue testigo del nacimiento de la nación peruana independiente. Con estos materiales publicó en 1825, en Londres, unas *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824*, traducida y reeditada en 1920 en Buenos Aires. A partir de esta, se han hecho otras ediciones.

El prólogo del traductor Carlos Aldao explica el valor histórico de este tipo de relatos personales para comprender mejor este período clave en la historia de América. Asimismo, se destaca que “ofrecen doble interés, tanto en la relación entretenida y casi novelesca de viajes penosos, cuanto en lo relativo a la opinión del autor sobre los hombres públicos que tuvo ocasión de conocer y tratar y los acontecimientos en que fueron actores” (1920, p. 5).

El viajero se detiene un momento para exponer el agrado que le produjo la ciudad como lugar de paso:

Mendoza parece ocupar esta situación como delicioso lugar de descanso para el viajero que ha recorrido mil millas del país quizás menos interesante del mundo; pocos objetos de curiosidad se presentan para quebrar el tedio de los perpetuos llanos despoblados [...]. Mendoza, por consiguiente, es saludada como un objeto bello, y su recuerdo se graba en la mente, más agradable y forzosamente, por el contraste que ofrece con la tristeza e identidad de las Pampas ([1825] 1998, p. 42).

Este escritor inglés llegó a Buenos Aires en 1823; cruzó el país en dirección oeste; atravesó la Cordillera hasta Chile y pasó de allí al Perú, en una época memorable de la emancipación americana, de allí que en su obra se encuentren referencias al Libertador General San Martín, a quien tuvo oportunidad de conocer. En su periplo tomó notas, y a su regreso a Inglaterra publicó sus *Narraciones del viaje por la cordillera de los Andes*, que integra la serie de obras de viajeros ingleses por América.

Carlos Aldao pone de manifiesto que “Comparando la descripción de las Pampas contenida en esta obra, con las ya publicadas por La Cultura Argentina, debidas a las plumas de mister Haigh y mister Head, se ve que los tres coincidieron en la descripción general del país; pero cada uno anotó detalles que pasaron desapercibidos para los otros dos” (1920, p. 7).

Mencionábamos anteriormente la reiteración de ciertos tópicos descriptivos en diversos textos de viajeros del siglo XIX en relación con Mendoza; estos tienen que ver, en primer lugar, con el ingreso a la ciudad, que Proctor califica de “bellísima”: “en el claro estaban los campos verdes de alfalfa y trébol, mezclados con viñas dobladas por su carga purpúrea y regadas por innumerables corrientes de agua que bajan de las montañas [...]; sobre este rico país se veía la ciudad de Mendoza con torres y minaretes alzándose del brillante verdor de los álamos” ([1826] 1920, p. 42).

Luego, la descripción del ejido urbano, trazado “como todas las grandes ciudades españolas de Sud América con plaza cuadrada de que arrancan calles paralelas”; en cuanto a las casas, “la mayor parte de ellas [...] tienen buenos jardines con abundancia de ricas uvas moscateles que se producen aquí con mayor abundancia y perfección”. Las viviendas “son de adobe, blanqueadas” ([1826] 1920, p. 43). Destaca asimismo la presencia de las acequias y “Una alameda lindísima [...] contigua a Mendoza: se compone de cuatro hileras de álamos plantados en líneas rectas paralelas a la cordillera de la cual hay muy buena vista”. Destaca asimismo el lugar que ocupa la alameda en relación con el esparcimiento de los mendocinos, ya que “es muy frecuentada por los habitantes en las tardes frescas y se regalan con helados, fruta, etc. que se venden allí mismo” ([1826] 1920, p. 44).

Un párrafo destacado se dedica a la cultura en la región y se pondera el aporte progresista del Libertador San Martín:

Bajo los auspicios liberales del general San Martín y el cuidado científico del doctor Gillies, es un ejemplo de progreso para las otras ciudades sudamericanas. Se estableció una escuela de Lancaster cuando yo estaba allí, y se abrió una biblioteca pública y, por añadidura, se editaba un periódico por algunos jóvenes del lugar, que era canal para difundir los principios liberales en todo el continente. Las utilidades se destinaban para costear la escuela, a que estaba anexo un teatro rústico, donde los mismos jóvenes a veces representaban. Se había hecho mucha oposición a estas instituciones por personas fanáticas, en especial por el clero, pero el patrocinio del general San Martín fue suficiente para silenciar el clamor de estos retrógrados enemigos del progreso ([1826] 1920, p. 43).

Asimismo, compone el viajero algunos apuntes acerca de los alrededores de la ciudad, que también le resultan atractivos: “Todos los alrededores de Mendoza están regados; y durante mi estada no dejé de ir a los viñedos de uvas negras y blancas. Están

dispuestos de la misma manera que nuestros plantíos ingleses de lúpulo, mientras pequeñas acequias bañan las raíces de cada fila” ([1826] 1920, p. 44). De ese modo, se hace eco de otro tópico descriptivo que suele aflorar en los textos referidos a Mendoza, desde el período hispánico: la construcción de un auténtico *locus amoenus*, que contrasta con la aridez circundante.

Con respecto a la población señala que “Las mendocinas son despejadas y donosas”; sin embargo, destaca los efectos perjudiciales del bocio como enfermedad endémica que las desfigura y que atribuye al hecho de “beber el agua de nieve que desciende de la cordillera” ([1826] 1920, p. 45). A pesar de ello, considera a Mendoza “uno de los lugares más salubres del mundo, pues el aire es notablemente puro, y, por su proximidad a la cordillera, no tan caluroso como sería de otra suerte. Se encuentra especialmente benéfico para asmáticos y tísicos que van allí en busca de salud” ([1826] 1920, p. 45).

Precisamente, uno de los atractivos del relato de Proctor es su capacidad para animar las escenas, dotándolas de sonido y movimiento. Quizás sus observaciones no tengan la profundidad científica de las de Darwin, pero se muestra como un observador atento que, con mirada de “turista”, capta el detalle pintoresco, por ejemplo, esas “Crucecitas de madera, aquí y allá en la ladera, [que] revelan el destino de algún pobre desdichado que ha sido aniquilado de esta manera” ([1826] 1920, p. 52). En su periplo cordillerano, todo coadyuva a sobrecoger el ánimo del observador, creando una sensación de arrobamiento casi fantástico:

El sitio en que paramos por la noche era grandioso y tremendo, lecho seco del torrente que, aunque con poca agua, bramaba a cierta distancia, mientras las enormes montañas, que aquí se acercaban muchísimo, levantaban hasta el cielo sus cabezas sublimes. La luna silenciosa, entretanto, esparcía brillo claro y plácido en el valle profundo que nos rodeaba, y distribuía masas enormes de luz y sombra sobre rocas fantásticas” ([1826] 1920, p. 54).

Al respecto, Víctor Gustavo Zonana en un capítulo titulado “Puente del Inca como paisaje”, incluido en *Literatura de Mendoza; Espacio, Historia, Sociedad*, volumen coordinado por Gloria Videla de Rivero (2000), destaca el modo en que estos relatos de viajeros decimonónicos articulan diversas miradas: la mirada objetivista, la funcionalista, la pintoresquista... en su descripción del paisaje andino. Señala, asimismo, la síntesis entre “naturalidad y sublimidad” que alcanzan estas visiones; de este modo se otorga al recorrido [...] un sentido ascensional, que señala la unidad entre lo terrestre y lo celeste y confirma la sublimidad del paisaje” (pp. 267-268).

A Samuel Greene Arnold (1821-1889), viajero estadounidense, autor de un relato titulado *Viaje por América del Sur, 1847-1848* (1848), la conformación de Mendoza como ciudad de oasis le causa tal impresión que llega a compararla con Damasco, Siria:

[...] aquí como allá hay un sinnúmero de canales que riegan los jardines, estos y las propiedades están rodeados por grandes álamos como en Damasco. Los Andes reemplazan al Líbano, las pampas al desierto sirio, mientras que las casas hechas de barro completan el perfecto paralelo entre ese panorama y el de Damasco.

Los jardines están llenos de ricas uvas, duraznos, granados, higos y nueces. Las quintas están cuidadas, aunque tienen una tapia o ladrillo de arena secada, y por todas partes hay un aire de bienestar y progreso ([1848] 1951, p. 41).

También es minucioso en la referencia a las construcciones: “[Las casas] son todas de ladrillo cocido al sol con un campanario en la torre. Hay 4 conventos, 1 de monjas y 3 de frailes. Las iglesias, por dentro, son bastante buenas, todas con una nave, excepto una, que tiene dos laterales divididos por bancos, y de mampostería” ([1848] 1951, p. 209).

Frederich Gerstaecker (1816-1872) fue un viajero alemán que en 1837 emprendió un aventurado recorrido por territorio ameri-

cano, cuyos resultados expuso luego en varias publicaciones; entre otras *Reisen in Süd-Amerika*<sup>38</sup>. El primer volumen está dedicado a América del Sur, desde el Brasil a Chile, donde se embarca para California, Perú y otros países del Pacífico. Habiendo llegado en marzo de 1849 a Río de Janeiro, recoge impresiones de los negros y de la vida en esa zona. Pasa luego a Buenos Aires, atraviesa las pampas y por Mendoza inicia la travesía de los Andes. Termina sus relatos en Santiago de Chile y Valparaíso. En el “Estudio preliminar” a sus *Viajes por el Perú* se lee el siguiente aporte a la semblanza de este viajero:

Por primera vez se aparta de su país en un viaje comercial a los Estados Unidos, en donde permanece de 1837 a 1843. En esos 6 años cruciales de su vida, se habría de determinar el destino futuro de su vida. En los Estados Unidos, se gana la vida en diversos oficios manuales y menores. Son años duros en que se consuela escribiendo cartas emotivas a su madre que vivía en Hamburgo atenta a los pasos del hijo aventurero. Las cartas relatan llanamente sus afanes y sus experiencias, sus aprietos y sus alegrías y, de paso, describe en llano estilo familiar (que lucirá siempre en su obra posterior, comprensible, cristalino, sin sugerencia ni misterio, pero siempre sabroso y vivo) cuanto queda bajo sus ojos (p. 6).

En su libro (1849) expone algunas consideraciones análogas a las ya formuladas por otros viajeros acerca del aspecto general de la ciudad que contempla, y que solo se verá alterado -en el caso de Mendoza, “aquella ciudad de barro”- por el devastador terremoto que sobrevendrá varias décadas después: habla así de casas bajas, de adobe, que producen en el viajero la impresión de

---

<sup>38</sup> Las obras completas de F. Gerstäcker se han editado varias veces en la segunda mitad del siglo XIX. Sus *Gesammelte Schriften (Escritos coleccionados)* se publicaron en Jena, en 44 volúmenes, de 1872 a 1879. Luego hubo otra edición en 24 volúmenes, publicada entre 1889 y 1890. Con posterioridad apareció otra edición popular en 36 volúmenes.

que una lluvia fuerte podría derrumbarlas. Habla asimismo de los amplios jardines que circundan las viviendas, y que le producen una mayor apariencia de limpieza que las de otras ciudades, como Buenos Aires.

También Teresa Giamportone, autora de una abundante bibliografía acerca del paso de extranjeros de distintas nacionalidades por Mendoza, indica que “Los viajeros en su recorrido estaban expuestos a vivir distintas circunstancias, en algunas ocasiones podían ser sorprendidos por misterios y maravillas, mientras que en otras, se presentaron penurias y dificultades, que debieron superar y soportar para poder concretar su objetivo previsto” Giamportone, 1997).

En estos relatos de viaje encontramos igualmente una reconstrucción de las sucesivas etapas que fue atravesando nuestra ciudad desde lo edilicio, pero también desde lo ideológico: la ciudad hispánica, la ciudad modernista, etc. También en relatos de viaje encontramos quizás los testimonios más estremecedores acerca de la gran catástrofe que divide en dos la historia mendocina: relatos como el de Giovanni Peleschi (Follonica, Toscana, 1845 - Buenos Aires, Argentina, 1922) quien estudió en Florencia y se graduó en Bolonia, en el Real Instituto Técnico. Llegó a la Argentina en 1873. Aquí se dedicó a la construcción de puentes, vías férreas y caminos; su afán de conocimiento lo llevó a recorrer extensas regiones, entre otras Mendoza, que visitó en 1873.

Describió toda esta experiencia en su libro, *Otto mesi nel gran Ciacco* en el que, con rigurosidad científica y muy personal, detalló la flora, la fauna y a los pobladores, con sus lenguas y costumbres. Esta obra fue dada a conocer en Argentina, en entregas parciales en los periódicos *L'Operaio italiano* y *La Patria degli Italiani* y en el *Boletín del Instituto Geográfico Nacional*. Fue publicado en Florencia en 1881 y en Londres en 1885. En este caso, cito por la transcripción que hace Giamportone (1999). Al mencionar el sismo cuyos efectos contempla, el viajero italiano sitúa el he-

cho en la Semana Santa, lo que alimenta la imaginación en torno al suceso concebido como castigo divino:

Era el miércoles de la semana que los cristianos llaman Santa, del año 1861 [...] La piedad religiosa y la tradición tenían abstraída a la población en la práctica devota de su culto [...] Cuando el sol no iluminaba más este hemisferio, la gente acongojada se retiraba a sus moradas, indiferentes al llamativo y purísimo cielo adornado de una luna espléndida, fuera de lo común. Cuando ya el aire fresco, después de un día sofocante, se disponía a dar el bienestar a los sentidos de los ignorantes hijos de la tierra, improvisadamente el suelo tembló [s. p.].

La narración continúa con detalles escalofriantes: “Entonces densas tinieblas oscurecieron el cielo, un estrépito inmenso hirió el oído de quienes jamás debían decirse supersticiosos. Las casas más humildes y los templos más magníficos cayeron en pedazos, sepultando tanto a los piadosos de su Dios como a los más amantes de su hoguera” [s. p.].

Otro viajero, de nacionalidad francesa, Auguste Guinnard, se nos presenta respecto de este tema como un observador privilegiado, pues tuvo oportunidad de ver la ciudad inmediatamente antes del terremoto y leer luego sobre la catástrofe en periódicos de su tierra. Nuevamente, es Teresa Giamportone, especialista en el tema, en *Viajeros franceses en Mendoza* (Tomo III, 2010) quien nos permite acceder a ciertos datos biográficos de este viajero, que había nacido en París en 1831, y en agosto de 1855 partió a América en busca de aventuras y fortuna; una vez arribado a Buenos Aires, “emprendió la travesía por las pampas argentinas sin dinero y sin más provisiones que algo de comida, un poco de pólvora y una brújula” (p. 89).

Sus peripecias en suelo americano incluyen años de esclavitud entre los indígenas, lo que dio origen a su libro *Tres años de cautiverio entre los patagones* (1864); luego de huir llegó a Men-

doza en setiembre u octubre de 1850, permaneció unos pocos días, cruzó la cordillera de los Andes y desde el puerto de Valparaíso, Chile, se embarcó rumbo a su tierra natal en 1861. En Francia, “cuando se enteró del terremoto [...] que destruyó la ciudad de Mendoza, prefirió no describirla sino dedicarle un emocionado recuerdo” (Giamportone, 2010, p. 92).

Así, leemos en su texto: “El 19 de marzo de 1861, los poetas argentinos llamaban todavía a Mendoza la perla, la reina de la zona florida que se extiende al pie oriental de los Andes [...] Al día siguiente, la muerte pasaba por este paraíso”. La descripción siguiente, tomada de un periódico francés, es conmovedora: “Bastaron algunos segundos para convertir sus alegres habitaciones, sus iglesias, sus colegios frecuentados por la juventud de las provincias vecinas, la obra de tres siglos, en una espaciosa necrópolis, en un horrible montón de escombros, en un caos de rocas, de ladrillos y de vigas destrozadas” (Gunnard, citado por Giamportone, 2010, p. 95).

En contraposición, otro francés, Jules Huret (1863-1915), nos brinda una visión de la Mendoza post terremoto, ya moderna y pujante. Este viajero llegó a la Argentina como integrante de una comitiva europea invitada a participar de los festejos conmemorativos del Centenario de la Revolución de Mayo. Luego viajó por ferrocarril, lo que le permitió visitar las principales ciudades argentinas: Rosario, Santa Fe, Córdoba, Mendoza... donde estuvo en 1910. Las impresiones de su viaje fueron reunidas en *La Argentina. Del Plata a la Cordillera de los Andes*, obra publicada en París en 1911.

Como rasgos salientes del paisaje destaca en primer lugar la magnificencia de la Cordillera de los Andes; en cuanto a la ciudad, repasa en “sus avenidas y amplias calles dispuestas en forma de tablero de ajedrez, y a las que dan sombra árboles de espeso y abundante follaje”. Entre las especies vegetales menciona los plátanos, moreras y acacias y por supuesto, los álamos, en el principal paseo de la ciudad. Todo ello: la vegetación, el cie-

lo azul... para este viajero provoca, “en cuanto se llega, una impresión de abundancia, de riqueza y de vida fácil, sencilla, que encanta”. También las viviendas, aunque siempre de un solo piso, le dan impresión de bienestar económico, con su “aspecto suntuoso” y sus “corredores enlosados de mármol, con fachadas de columnas” (Huret citado por Giamportone, 2010, p. 22).

¡Cómo contrasta esta imagen con la ciudad aldeana de principios del siglo XIX, de la que no quedan como testimonio “más que las ruinas de dos iglesias, que se conservan como recuerdo histórico” (Huret citado por Giamportone, 2010, p. 23)! Han comenzado a construirse hoteles para albergar dignamente a los viajeros, como el Grand Hotel; también se describe el Parque del Oeste, sus portones, el lago, el zoológico y el tranvía eléctrico, índices todos de una modernidad auspiciosa para la ciudad, llegada de la mano de mandatarios como Emilio Civit, cuya acción de gobierno el francés detalla y encomia, aunque no deja de mencionar algunas costumbres censurables de la denominada “política criolla”.

El conocimiento alcanzado por Huret durante su estadía en Mendoza le permite hablar de las principales industrias y reseñar la obra de algunos bodegueros, como Antonio Tomba, así como las bodegas Giol, Gargantini, Arizu, Escorihuela... Dedicó varias páginas a la vitivinicultura en sus diversas fases; describe los hábitos y costumbres de los trabajadores y detalla los procesos de vinificación, destacando la calidad de los vinos mendocinos, a los que augura un próspero porvenir, si se solucionan algunos problemas estructurales que detecta.

Seguramente, para elaborar tan detallado informe, Huret contó con documentación provista por el Gobierno de la provincia a los distinguidos visitantes que arribaron con motivo de los fastos del Centenario, pero su observación personal parece corroborar estos datos y con motivo de su viaje a San Rafael, concluye: “Había terminado mi encuesta en Mendoza y recorrido la provincia de un extremo al otro. Y aquel día pensé que, de ser yo un co-

lono e ir en busca de una región para instalarme en ella [...] a aquel distrito de San Rafael es a donde iría a vivir” (Huret citado por Giamportone, 2010, p. 22).

En los relatos de los viajeros mencionados (y muchos más) se va constituyendo una tópica particular, que Víctor Gustavo Zonana analiza, en referencia a la Alameda. Sus conclusiones acerca del tránsito de un “espacio geográfico” a un “topos cultural” son ilustrativas y pueden generalizarse a otros íconos del ambiente urbano mendocino (las acequias, por ejemplo):

A través del lenguaje, la historia o la arquitectura, la memoria se vuelve social, da testimonio de hábitos colectivos. En Mendoza, el uso del topónimo “la Alameda” no remite sólo a un espacio de la ciudad. Es, al mismo tiempo, síntesis y recordatorio de relatos que hacen a la identidad comunitaria (2003, p. 153).

En su exposición Zonana alude a esa condición de palimpsesto que toda ciudad comporta: “En el texto de la ciudad de la Mendoza de principios del siglo XIX, texto de clara filiación hispánica y colonial, la Alameda introduce un discurso innovador que remite a otros textos: los aires de la ilustración, la moda neoclásica que viene de la mano de la familia borbónica y que se impone en distintas ciudades de la colonia” (2003, p. 154).

Un capítulo especial dentro de este recuento de las miradas de viajeros sobre Mendoza es el que se refiere a los testimonios sobre el terremoto, estudiados por Fabiana Varela en “Literatura e historia: relatos del terremoto de 1861”. Entre estos destaca el de Félix Frías, político y periodista argentino que tuvo oportunidad de viajar a Mendoza en noviembre de 1861, cuando estaba “aún latente el dolor por la destrucción” (Varela, p. 58). Como bien señala Varela, su relato sigue en líneas generales “el orden de secuencias que presentan la mayoría de las crónicas de la época” (Varela, p.58):

- Un atardecer en apariencia tranquilo, en el que “nadie sospechaba, por cierto, que un instante después el frío de la muerte había de apagar la existencia de casi todos los habitantes” (1938, p. 167).
- Un estremecedor “trueno subterráneo” seguido por el violento sacudón del sismo.
- Un aterrador silencio “verdaderamente sepulcral” en el que solo se oían los aullidos de los perros.
- Los incendios, “cuyas llamas, al tiempo que despedían sus luces siniestras sobre la ciudad hecha escombros, formaban como una muralla impenetrable de fuego” (1938, p. 168).
- Los saqueos, a los que Frías califica de verdaderamente inhumanos.

Fabiana Varela percibe en la visión de la ciudad devastada el interés romántico por los paisajes ruinosos o con tintes sepulcrales, como sitios que promueven la meditación, y agrega que “La filiación romántica de Frías se subraya aún más al observar su reflexión sobre la melancolía que produce la contemplación de la luna [...] y la visión inicial de la montaña, que se inscribe dentro del concepto de lo sublime” (Varela, p. 60).

Entre los viajeros argentinos, la investigadora menciona también a Santiago de Estrada, quien estuvo en Mendoza circunstancialmente, en marzo de 1869, ya que había sido nombrado Secretario de la Legación Argentina en Chile. En el relato documentado que realiza este viajero se destacan las menciones que hace del terremoto. Es digno de destacar “el contraste entre las ruinas y la ciudad pujante que sus ojos observan” (Varela, p. 63), lo que da cuenta de un tópico ya aludido en relación con la faz urbana de Mendoza hasta entrado el siglo XX: la coexistencia de “dos ciudades”.

En el relato de Estrada, que incluye el del sacerdote del pueblo, como testigo presencial, segregan otros detalles tales como la presencia, en los días previos, de un “gran meteoro, azul y rojo” que -retrospectivamente- puede adquirir la categoría de signo anticipatorio (junto con la prédica de un sacerdote jesuita que antecedió a la catástrofe, relato que la tradición reitera). También menciona los “gritos de espanto” de los sobrevivientes, que vinieron “a aumentar la desolación y el espanto en aquella noche de horrores” (Estrada en Varela, p. 64).

Otro testimonio digno de mención es el de Damián Hudson quien, en sus *Apuntes cronológicos para servir a la historia de la antigua provincia de Cuyo*, recurre a una comparación análoga a la de Estrada entre el aspecto pujante y progresista de la ciudad que observa y las ruinas de los antiguos edificios:

De la Matriz no queda sino el polvo de sus murallas de adobe; de San Francisco el pórtico y los huesos de algunos de los fieles que lo frecuentaban; de San Agustín uno de los arcos de la entrada, y de Santo Domingo una columna, que se eleva melancólica y solitaria, como centinela sin relevo, colocado allí por la muerte para que vele el sueño de los difuntos y la majestad de las ruinas (citado por Varela, p. 65).

También Paul Groussac recurre a la óptica de un testigo (en este caso un sacerdote que conoce durante un viaje en tren, en ocasión de un viaje a Mendoza como inspector de escuelas) para hacer referencia al terremoto de marzo de 1861 y plantear la conocida secuencia, a la que agrega, no obstante, detalles conmovedores, como el del fraile dominico que “echó a correr frenético sobre las ruinas” dando la absolución a los moribundos, y “él también rodó a su vez, sepultado bajo las vacilantes ruinas...” (citado por Varela, p. 67).

También la literatura, como veremos en un capítulo posterior dedicado a la novelística de Carlos Arroyo, se hace eco de este suceso, cuyos ecos llegaron también a la prensa europea,

según puede apreciarse por la noticia aparecida en un periódico francés, en mayo del mismo año de la catástrofe:



### Reproducción de un periódico de la época

Ya en el siglo XX, en sus primeras décadas, visita Mendoza Juan Parra del Riego (1894-1925), un poeta peruano posterior-

mente afincado en Uruguay. Su poesía, inicialmente modernista, se orientó hacia los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX, principalmente el futurismo, y se inspiró en acontecimientos contemporáneos. En una revista mendocina (luego me referiré a ella en el capítulo referido a las representaciones de Mendoza en la prensa periódica) unas observaciones sobre ciertos aspectos emblemáticos de la ciudad por él visitados.

El título del artículo es ilustrativo de su contenido y de la óptica del viajero, así como de su apreciación de la realidad contemplada: “Mendoza; La ciudad de los árboles – Ruinas evocadoras -Como en la vida patriarcal – El Cerro de la Gloria”. La exposición se organiza según los términos enunciados y comienza con una elogiosa cita de Belisario Roldán sobre Mendoza: “Es un cesto de flores suspendido de los cerros”. También incluye un juicio de Ortega y Gasset y la expresión –“esmeralda”- con que el poeta español Eduardo Maquina emblematiza la apariencia de la ciudad.

Parra del Riego comparte, sin duda, esa visión encomiástica: así, afirma: “Yo, ampliando la metáfora de este último poeta, diré que sí es Mendoza, ciudad jardín, una esmeralda, pero engastada en la sortija de plata de la cordillera”.

Elogia asimismo la capacidad para reunir en sí “un eglógico sabor de aldea” con rasgos propios de una metrópoli”. Y agrega: “no tiene paseo ni alameda alguna que no se resuelvan en espaciosa plaza coronada de ‘eucaliptus’ o de sauces”. De ese modo, proclama, da cumplimiento al viejo ideal de Rousseau, de volver a la naturaleza.

Destaca asimismo los antecedentes históricos de que blasona la ciudad, “cuna histórica de las ‘patricias mendocinas’ y escenario romántico de los días de bandera y marcha de bandera de San Martín”. Sin embargo, lo que más conmueve su sensibilidad son las dolorosas huellas del terrible terremoto de 1861, que tiene oportunidad de contemplar:

Moles funerarias, recios murallones resquebrajados y macizos arcos truncos son ahora lo que ha setenta años fueron ornamentales iglesias y lucidísimas casas. Se le escalofría a uno el corazón al evocar el terráqueo movimiento formidable. Y se diría que un soplo de tragedia [*sic*] pasa por estas ruinas cuando, recortándose en negro sobre la noche de luna, yerguen su hacinamiento desolado. Y ante las rotas columnas por el suelo como mutilados troncos humanos y las gruesas paredes como enormes espaldas que sugieren los vestigios seculares de una gigantomaquia colosal, no sé por qué celebración melancólica del momento, uno piensa en todas aquellas ciudades de la guerra que las revistas de Europa nos hacen conocer hoy día nada más que en esqueleto pavoroso.

De todos modos, esa imagen terrible se atenúa al constatar la pervivencia de antiguas costumbres tradicionales en la ciudad que ha sabido reconstruirse moderna pero, en la mirada del visitante, sin perder de vista sus tradiciones: “Un bíblico aroma de sencillez en la vida ennoblece hasta sus aspectos más materiales. Todavía flota en ella, ingenua y primitiva, la tradición de puerta hospitalaria y paz hogareña que ha sido blasón de esta Argentina histórica”. Es realmente un cuadro idílico el que pinta el poeta, encomiándolo con una retórica de cuño clásico:

Allí se da el maíz de oro, el queso de las geórgicas, la uva de miel. Y en las casas de anchurosos patios y luenga familia se parte en la mesa el pan que acaba de salir del horno doméstico y se bebe el vino perfumado como frutas que se añejó a la sombra de la bodega paternal. Uno se siente consoladoramente reconciliado con la vida y la naturaleza en este medio apacible y claro como un agua del campo.

Sin embargo, el broche de oro a su elogio de la ciudad tiene que ver con la gesta sanmartiniana y el monumento que la evoca en la Cerro de la Gloria. También en este caso el poeta peruano

recurre a la cultura clásica como punto de referencia, y la estatua ecuestre de San Martín se le aparece como la “‘Divinidad Criselefantina’ que coronando el Partenón en los días de Pericles [...] atrae desde lejos también hacia esta otra ciudad [...] la Libertad que en su punto más alto, casi en diálogo con las nubes, ha roto simbólicamente una cadena”.

Realiza a continuación una completa descripción del monumento, obra del escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari (1874-1916), realizado en bronce y de 16 metros de altura. Cabe recordar que el día 19 de enero de 1912 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la piedra fundamental del monumento, pero la obra recién se inició en enero de 1913, cuando el Poder Ejecutivo destinó el dinero necesario para su construcción; que también incluyó los caminos de ascenso y descenso. “En su base, como un mensaje patriótico-simbólico, se colocó un ladrillo perteneciente a la Pirámide de Mayo que fue remitido por el Museo Histórico Nacional” (<https://ciudaddemendoza.gov.ar/circuito-sanmartiniano-mendoza/cerro-de-la-gloria/>).

Finalmente, la obra fue inaugurada durante la gobernación de Rufino Ortega (h), el 12 de febrero de 1914, conmemoración de un aniversario de la Batalla de Chacabuco. En la década de 1940 Daniel Ramos Correas realizó la remodelación del entorno del monumento; construyó una amplia escalinata de acceso y diseñó un ofrendatorio y plaquetario en la explanada, con un mural de Juan José Cardona, frente al Cerro, “símbolo concreto subordinado al gran símbolo abstracto” (Dabul, 2023, p. 99).

Aun antes de que estos elementos aumentaran su significación, el monumento aparece a los ojos de Parra de Riego con una magnificencia realzada por el entorno natural en que está colocado; es muy interesante la óptica desde la que se realiza la descripción, ya que corresponde a un observador en movimiento, que va ascendiendo la cuesta, en una visión casi cubista:

Uno se va acercando por los envolventes jardines del Parque y va viendo cómo sobre la tarde de oro se calca el marcial relieve de su figura; y al ascender por la falda brava, como en la fascinación de un canto heroico, uno va viendo poco a poco un caballo volador, un espíritu de espada, una bandera que se adelanta, un ala aquilina, un rostro trágico y una corneta clarineante hasta que íntegramente el monumento aparece.

La mirada del poeta se detiene entonces en las distintas figuras representadas: San Martín, “con su actitud napoleónica de brazos cruzados”, las patricias mendocinas “entregando su ofrenda patriótica; y el fraile Beltrán dirigiendo imperativo y animoso el titánico esfuerzo de los cañones”. El conjunto, en fin, produce en el ánimo del contemplador no la impresión de un monumento levantado por la mano del hombre, sino “el monumento que hubiera salido, vital y trémulo, de manos de la naturaleza”.

Es posible contrastar las representaciones de los viajeros con una suerte de mirada intermedia; me refiero a esa mirada “otra”, pero no ajena, que supone el extrañamiento y posterior regreso a la tierra natal, o bien, la contemplación de esta en “la verde lejanía del recuerdo” o -al menos- desde la distancia espacial que supone la residencia.

Tal es el caso del mendocino Eusebio Videla y Valenzuela (1759-1804), a quien Arturo Roig considera el primer escritor local. Nacido en nuestra provincia, Horacio Videla, en su *Historia de San Juan; Época colonial 1551-1810* (1962), lo retrata como “vecino estudioso e ilustrado, diputado de comercio y excelente escritor” (p. 784). Pablo Lacoste (2006) se refiere asimismo su condición de terrateniente:

Eusebio Videla también cultivaba una viña que recibió por herencia. En su testamento da cuenta de “la viña que heredé de mi padre”, la cual “carga una capellanía laical de

principal de \$200 de que soy el Patrono con la obligación de mandar celebrar anualmente cinco misas rezadas, en las que he cumplido hasta el presente”.<sup>40</sup> (Testamento de Eusebio Videla, Mendoza, 25 de mayo de 1804. AHM, Protocolo de Escribanos n° 149 fols. 43 v.) (p. 29).

Pedro Martínez ([1961] 2000) destaca entre sus bienes “el sitio en que tengo edificada la casa de mi morada”, y además “otro sitio ubicado en Alto Godoy en que se halla plantada una majuela y lo demás” (pp. 274-275). En otro trabajo, el historiador agrega además datos referidos a la significación social de Videla y que aportan de paso a la regulación del riego en los tiempos del Virreinato, en relación con la figura de los inspectores de cauce:

Para desempeñar este cargo se buscaba algún propietario que servía de la acequia correspondiente y que, al mismo tiempo tuviese significación social. Estos ricos y prestigiosos propietarios constituían un núcleo representativo de la vida mendocina. Tal es el caso de Francisco Dávila, designado para su acequia en 1987 o Eusebio Videla que en 1798 lo fue del Jarillal (1970, p. 179).

Designado Diputado de Comercio ante el Consulado, Videla se estableció en Buenos Aires. Allí publicó una crónica sobre Mendoza en el *Telégrafo Mercan Rural, Político, económico e historiográfico del Río de la Plata. T. III, N° 5*, Buenos Aires, 1802, fol. 68/9 (tal su denominación, conforme a los datos aportados por Jorge Comadrán Ruiz. Este periódico, que fue creado por el español Francisco Antonio Cabello tenía precisamente la finalidad de “dar una idea del comercio de este Virreinato y de las naturales producciones de su suelo”, propósito que concuerda cabalmente con el de Eusebio Videla en su texto, y se autodefinía como el “primer foco de luz en las opacas tinieblas de las restricciones coloniales” (cf. Galván Moreno, 1944, pp. 29 y 34-35) lo que también está en consonancia con el espíritu de la “Descripción...”. Cabe acotar que el primer número del periódico apareció el 1° de

abril de 1801 y fue impreso en la Real Imprenta de Niños Expósitos.

Se ha elegido este artículo periodístico como ejemplo de auto representación porque es el primer escrito sobre la ciudad que obtuvo trascendencia en el actual territorio nacional. El texto fue reproducido en 1915, facsimilarmente, por la Junta de Historia y Numismática Americana de Buenos Aires y, posteriormente, incluido en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Primera Época. Tomo VII, [Correspondiente al año 1930], 1937 (citaremos por esa edición).

Este texto nació con la intención de elevar un informe de la actividad económica de la provincia y si bien el segmento descriptivo no es muy extenso, contiene tópicos sobre la ciudad de Mendoza, su situación geográfica y algunos detalles edilicios. Conforme al plan expositivo general, se divide en seis secciones, con títulos cada una, relativos a la fundación y nombre de la ciudad, su situación, extensiones y límites, estado de la población a la fecha de la publicación, calidad de sus terrenos y producciones y descripción de sus ríos y lagunas. Nos hemos ocupado extensamente de este escrito en un trabajo anterior (cf. Castellino y Pascualotto, 2023)

Es interesante la descripción de la ciudad que efectúa:

Su población consta de buenos edificios e iglesias, que en el día se van cada vez mejorando, con ocasión de residir en ella cuatro buenos arquitectos [...] Hay cinco conventos de los religiosos de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín de la Merced y hospicio de Betlemitas, y un convento de monjas de la enseñanza y el colegio y templo famoso, que fue de los expulsados jesuitas, que hoy poseen permutado por su convento los religiosos de San Francisco: con todos estos edificios y casas particulares hay la comodidad y recreo de jardines, huertas de árboles y legumbres, cuyo apreciable cultivo les proporciona la abundante provisión de aguas de regadío, que extraen sus

vecinos del caudaloso río de su nombre, y por medio de acequias la hacen correr, no sólo por todos los sitios de la ciudad, también por todo el largo espacio de más de 30 leguas que comprenden en área sus dilatadas fincas o haciendas en que hay edificios tan buenos como en la misma ciudad (Videla, [1802] 1937, p. 186).

Los arquitectos aludidos son Jaime y Ramón Roquer, catalanes, y Santiago y Cayetano Ayroldi, procedentes de Roma. Destaca el autor de la “Descripción” el “estilo moderno de la bella arquitectura”, lo cual resulta por demás llamativo en un texto de 1802, toda vez que estamos aún lejos de la arquitectura como un campo disciplinar imbuido de las ideas de saber técnico y modernización que impregnaran la búsqueda de un espacio de legitimación en los profesionales de la disciplina (cf. Cirvini y Raffa, 2004).

A continuación, Videla expone una descripción de las iglesias de la ciudad y también -más adelante- de las capillas existentes en las fincas y haciendas de la ciudad, finalizando con la enunciación de los curatos existentes fuera del radio de la ciudad: en las lagunas de Guanacache, en Corocorto, y “en el fuerte de San Carlos o Valle de Uco”, tal como literalmente expresa el cronista ([1802] 1937, p. 186).

También es de destacar la referencia al vergel artificialmente irrigado que es Mendoza, oasis ganado gracias a los oficios de la mano del hombre, y cuyo origen se encuentra en la laboriosidad de nuestros antepasados huarpes, sobre la base de cuyo trabajo se sustentará posteriormente el poblado hidalgo.

En dicho sentido expresa el cronista, refiriéndose al casco y ejido urbano mendocino, que: “[...] hay la comodidad y recreo de los jardines huertas de árboles y legumbres: cuyo apreciable cultivo les proporciona la abundante provisión de aguas de regadío, que extraen sus vecinos del caudaloso río de su nombre [...]” (Videla, [1802] 1937, p. 186)

Agua, riego, huertas y oasis siempre presentes, entidades acompañadas en el texto por palabras como “moderno”, en referencia a la obra edilicia, a la vez que se advierten en el texto un discurso de consolidación de la frontera, en pugna territorial contra los naturales.

En esta “pormayorizada” (el neologismo es de Borges) revisión de las miradas que pueden tenderse sobre la ciudad, un capítulo importante es el que se introduce con Charles Baudelaire:

Baudelaire introduce una poética de la vida moderna donde la actitud básica no es el juicio ético sobre los males o bendiciones de la urbe moderna, sino un sentido de experimentación con el propio cuerpo. La figura del *flâneur* aparece entonces como una señal de esta ciudad distinta que se muestra a partir de la segunda mitad del siglo pasado en las principales metrópolis europeas. Como se ve claro en los textos de Baudelaire, la conjunción individuo / multitud adquiere en los espacios de la ciudad los trazos de una poética moderna. La tematización de la relación ciudad/poeta y la figura del *flâneur* se pueden leer como las procedencias de muchos de los personajes de la literatura del siglo XX (Bueno, 2019, pp. 41-42).

Cabe recordar una vez más el significado del término, que procede del francés, y que remite, en líneas generales, a un “paseante callejero”. La palabra *flânerie*, por su parte, da cuenta de la actividad propia del *flâneur*, que era vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso, en su deambular por parques, galerías o cafés.

Se erige en un tipo literario en la Francia del siglo XIX, inseparable de cualquier estampa de las calles de París; a él se refieren varios escritores, como Sainte-Beuve u Honoré de Balzac. Anaïs Bazin apuntó que “el único, el verdadero soberano de París es el *flâneur*”. Victor Fournel, en *Ce qu'on voit dans les rues de*

*Paris* ("Lo que uno ve en las calles de París", 1867), dedicó un capítulo al "arte del vagabundeo". Para Fournel, no hay nada perezoso en ese deambular recreativo sino, más bien, un modo de aprehender la compleja riqueza del paisaje urbano.

Baudelaire caracterizó al *flâneur* como un "caballero que pasea por las calles de la ciudad", en la que desempeña un doble papel: es un participante más, que se mezcla con la muchedumbre, pero a la vez es capaz de desdoblarse en un observador atento y cabal; de ser al mismo tiempo "parte de" algo y estar "aparte de" ese algo entraña cuestiones sociológicas, antropológicas, literarias e históricas que tienen que ver con la relación entre el individuo y la población a la que pertenece.

Como elemento que define el perfil del *flâneur* puede mencionarse entonces su capacidad de sentirse "como en casa" en cualquier parte, su deseo de vivir en el corazón de la multitud, de pasar inadvertido y perderse en el movimiento cambiante, en lo fugitivo e infinito, y desde allí contemplar el mundo.

Se erige así en un detective aficionado, un investigador de su ciudad, apasionado por la vida que el caleidoscopio de las calles refracta y él, a su modo, se convierte en un prisma dotado de conciencia, que refleja las múltiples posibilidades de la existencia que se ofrece a su contemplación.

Fue Walter Benjamin (1892-1940) quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante el siglo XX, como figura emblemática de la experiencia urbana y moderna: el artista-poeta de la metrópolis moderna, pero también producto de la alienación propia de la ciudad y del capitalismo. Así lo presenta en los escritos reunidos bajo el título de *El París de Charles Baudelaire*, que incluye el inconcluso trabajo titulado *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo* (1935). Gracias a este crítico, el *flâneur* pasó a convertirse en una figura importante para estudiosos, artistas y literatos.

En las décadas posteriores al análisis de Benjamin, el *flâneur* fue objeto de gran número de apropiaciones e interpretaciones, por ejemplo, para explicar la moderna experiencia urbana, la condición del ciudadano espectador, las luchas de clases y las divisiones de género en las ciudades del siglo XIX, así como para describir la alienación moderna, las fuentes de la cultura de masas y la mirada expectante posmoderna.

Así por ejemplo, algunos teóricos como Georg Simmel, en su ensayo *La metrópolis y la vida mental* (1903), reflexiona sobre la creciente complejidad de la vida en las ciudades, la que contribuiría a la creación de nuevos vínculos sociales y nuevas actitudes hacia el prójimo. La ciudad moderna fue el escenario que dio a luz a un nuevo individuo, con una percepción diferente del tiempo y del espacio, de la libertad y del bienestar:

Los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin de preservar la autonomía e individualidad de su existencia, frente a las avasalladoras fuerzas sociales que comprenden tanto la herencia histórica, la cultura externa, como la técnica de la vida. La lucha contra la naturaleza que el individuo ha desarrollado para su subsistencia corporal logra, bajo esta forma moderna, una más de sus transformaciones (Simmel, [1903] 1988, p. 47).

Este cambio de perspectiva que se produce en los artistas puede ejemplificarse a través del “Manifiesto del futurismo” de Marinetti, para quien

Hasta hoy, la literatura exaltó la inamovilidad pensativa, en éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. La magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza

de la velocidad (publicado en el diario *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909).

Al enumerar los objetos de representación del nuevo arte, el artista italiano menciona “las muchedumbres”, “las capitales modernas”, estaciones, fábricas, puentes y locomotoras. Estos nuevos objetos de percepción, para Simmel, requieren capacidades distintas: “propias de la vida metropolitana” y que, desde esta perspectiva, “se ven como una forma de preservar la vida subjetiva ante el poder avasallador de la vida urbana. Estas mismas capacidades intelectuales se ramifican en múltiples direcciones y se integran con muchísimos fenómenos discretos” [s. p.].

Para Simmel, los paseantes por la ciudad eran “caminantes soñadores, materialistas abstractos compelidos a calcular sus relaciones sociales por distancia, por dinero y por algún tipo de costo” (Herzer y Rodríguez, 2003, [s. p.]). Difiere de Benjamin, ya que propone una nueva manera de vivir la ciudad, no dada ya por la búsqueda sino por la producción.

Por el contrario, Benjamin traza un paralelismo entre el *flâneur* y el turista: un burgués diletante, distanciado, pero enormemente sagaz. Benjamin llegó a convertirse a sí mismo en paradigma del *flâneur*, haciendo numerosas observaciones sociales y estéticas durante sus largos y gratos paseos por París. Incluso el título de su obra magna, *Los pasajes (Das Passagen-Werk)*, evoca su gusto por transitar los corredores y las galerías comerciales.

Esta deriva del *flâneur por* una ciudad no utilitaria, sino vivida para el ocio y las relaciones sociales, en una actitud de observación objetiva pero estéticamente armoniosa, ha sido asociada con la del fotógrafo callejero, que aparece así como una extensión moderna del observador urbano descrito por Fournel (*Ce qu'on voit dans les rues de Paris [Lo que uno ve en las calles de París]*, 1867) a finales del siglo XIX:

Como señalara Susan Sontag, la vocación del *flâneur* se corresponde con la de del fotógrafo callejero ya que éste es la extensión moderna del observador pensado por autores como Charles Baudelaire o Víctor Fournel a finales del siglo XIX: [...] paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, (Zylberman, 2016, p. 18).

Puntualiza Zylberman algunas coincidencias entre *el flâneur* y el fotógrafo callejero (en su caso, Vivian Maier, objeto del estudio): ambos encuentran el atractivo en “en los rincones de la ciudad, en sus habitantes relegados, en los gestos, en el detalle” (p. 18). Y agrega que “Si en ocasiones el fotógrafo fue considerado como un detective que ‘aprehende’ la ciudad tal como un detective a un criminal (Sontag, 2006, p. 85), su comportamiento también puede ser comparado al del cazador agazapado, esperando a su presa, esperando el momento exacto para disparar” (Zylberman, 2016, p. 18). Tal actitud se pone de manifiesto, por ejemplo, en poetas representantes del vanguardismo mendocino, como es el caso del Sixto Martelli, al que se dedica un capítulo de este volumen.

Esta figura del paseante solitario que explora, que acecha, que cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de contornos voluptuosos, buscando el detalle “pintoresco”, se transforma en las primeras décadas del siglo XX en otro paseante menos desinteresado pero igualmente atento al pulso ciudadana: el *repórter* que reinventa los pasos del *flâneur* y recorta sobre el papel -a modo de fotografías- la vida misma de la ciudad que, desde Baudelaire, es objeto insoslayable para la literatura.

Pero mientras el poeta puede “deambular” por calles inventadas o recordadas, el cronista necesita de la inmediatez de lo observado, la cotidianidad palpitante de la urbe. Este fenómeno, que tiene a Roberto Arlt como ejemplo paradigmático de quien mira “la ciudad desde la cultura popular y de los márgenes” (Margueliche, 2014, [s. p.]), es registrado también por revistas y perió-

dicos de Mendoza que incluyen secciones específicas dedicadas a presentar -ya desde el título- estas rápidas instantáneas fraguadas al ritmo del paseo del “reporter” por el ámbito ciudadano, y con ellas, los personajes típicos surgidos en esa “ciudad nueva” que se iba forjando: una ciudad nueva, pero con espacios marginales (el “barrio de las ruinas”) y en la que se iba plasmando también una nueva forma cultural, híbrida gracias al aporte inmigratorio, con nuevas actitudes e ideas.

En tal sentido, es notoria la importancia que la prensa mendocina de la época concede al paisaje tanto humano como edilicio de la ciudad y que se traduce en la proliferación de secciones como “Cuadros de ambiente” (*Nueva Era*, 1907); “Del ambiente callejero” (*La Semana*, 1918); “Cuadros de nuestro ambiente” (*Revista Andina*, 1924); “Mirando vivir” (*Revista Vida Andina*, 1925); “Anécdotas mendocinas” (*Vida Andina*, 1927); “Episodios mendocinos” (*La Quincena Social*, 1931) ... De ello trata un capítulo de este libro, que procura relevar las miradas de estos escritores, testigos y cronistas de una Mendoza en acelerado proceso de cambio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldao, C. (1920). “Prólogo”. En Proctor, R. ([1860] 1920). *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824*. Buenos Aires: Vaccaro.
- Benjamin, W. (2014). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bueno, M. (2019). “Mar del Plata: imágenes de una ciudad literaria”. En *Hispanamérica* Año 48, N° 143, agosto, pp. 33-44. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/413/420>
- Bujaldón de Esteves, L. (1999-2000). “Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krausse y Johan Moritz Rugendas”. En *Piedra y Cantos; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 6, pp. 147-164.
- Caldcleugh, A. (1825). *Travels in South America, during the years 1819-20-21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres, and Chile* v.1. London, John Murray. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/79-pt?id=njp.32101025822816&seq=9>.
- Calderón de Cuervo, E. (1990). *El discurso del Nuevo Mundo: entre el mito y la historia*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras.
- (1995). “Mendoza y su entorno en dos cronistas del siglo XVII: a propósito de las crónicas de Lizárraga y Ovalle”. En *Piedra y Cantos; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 3, pp. 79-92.
- (2013). “Panorama de las letras de Mendoza desde la Fundación”. En Castellino, M. (dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Editorial de La Facultad

de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo I, pp. 63-83.

- Calvino, I. ([1977] 1984). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Castellino, M. (2013). “Las Crónicas y otros textos fundacionales”. En Castellino, M. (dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Editorial de La Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo I, pp. 85-127.
- y Pascualotto, M. (2023). “Albores del 800 en el vergel cuyano (Algunos aportes desde la literatura y la historia regional)”. En *Res Gesta*, N° 59, pp. 72-98.
- Cirvini, S. y Raffa, C. (2014). “Redes, vínculos y trayectorias. Ejemplos de la autonomía progresiva del campo disciplinar y la profesión del arquitecto en Mendoza (1950-1970)”. En *Área, agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo* N° 20, octubre, pp. 87-101.
- Comadrán Ruiz, J. (2015). “Las tres casas reinantes de Cuyo”. En *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 50, N° 1, Mendoza (Argentina) Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 29-75.
- Concatti, R. (2001). "Memorias del oasis". En: *Los Andes*. Mendoza, 4 de noviembre, p. 2.
- Correas, E. (1972). Mendoza a través de los viajeros. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, II Época, N° 7, Tomo II, pp. 541-576.
- Cro, S. (1982). “Los fundamentos teóricos de la utopía hispanoamericana”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 11, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, pp. 11-38.
- Darwin, Ch. ([1835] 2000). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo (En el navío de S. M., “Beagle”)*. Traducción por Juan Mateos. elaleph.com. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/darwin/diario-de-viaje-t2.pdf>
- Dornheim, N. (2001-2002). “Cómo nos vieron. La cultura de Mendoza a través de viajeros europeos del siglo XIX (A propósito de una imago-

- gía regional mendocina”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 7-8, pp. 67-88.
- Draghi Lucero, J. (1938). *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best.
- Duplancic de Elgueta, E. (1997-1998). “Viajeros ingleses en Mendoza: Samuel Haigh”. En *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 5, pp. 93-106.
- (1999-2000). “El paso de Uspallata en la visión de algunos viajeros del siglo XIX”. En *Piedra y Cantos; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 6, pp. 165-174.
- Frías, F. (1884). *Escritos y discursos*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo. Tomo III.
- (1938). “Una visita a las ruinas de Mendoza”. En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Tomo X, Número Extraordinario conmemorativo del Terremoto de Mendoza, pp. 165-180.
- Galván Moreno, C. (1944). *El periodismo argentino; Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*. Buenos Aires: Claridad, pp. 29 y 34-35.
- Gerstäcker, F. ([1853] 1973). *Viaje por el Perú*. Estudio preliminar de Estuardo Núñez; [traducción directa del alemán por Ernesto More]. Lima: Biblioteca Nacional. He consultado la edición digital de 2001. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Giamportone, T. A. (1997). “Mendoza y Santiago de Chile a través de los viajeros”. En *Actas del II Encuentro Internacional Argentino – Chileno*. Santiago de Chile: Universidad Católica Blas Cañas. Recuperado de [https://www.historiademendoza.com.ar/noticias\\_historicas.php?id=13](https://www.historiademendoza.com.ar/noticias_historicas.php?id=13)
- (1998). “Mendoza a través de los viajeros 1820 – 1850”. En *Los hombres y la ideas en la historia de Cuyo. IV Encuentro de Historia Argentina y Regional*, Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 193-213.
- (2005-2006). “Relatos y recuerdos sobre las ciudades de Mendoza y Santiago en la memoria de los viajeros del siglo XX”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 11-12, pp. 231-255.

- (2006). *Viajeros ingleses en Mendoza*. Colección Viajeros por los Andes. Tomo I.
- (2008). *Viajeros ingleses en Mendoza*. Colección Viajeros por los Andes. Tomo II.
- (2010). *Viajeros franceses en Mendoza*. Colección Viajeros por los Andes. Tomo III.
- [s. f.]. “Relatos de viajeros a través de los Andes... Relatos de viajeros ingleses para cruzar la cordillera durante el invierno”. Recuperado de <https://www.historiademendoza.com.ar/index.php>
- Greene Arnold, S. ([1848] 1951). *Viaje por América del Sur, 1847-1848*. Buenos Aires: Emecé.
- Haigh, S. (1831). *Skechtes of Buenos Aires Chile and Peru*. London, James Carpenter and Son. Recuperado de: <https://books.google.com.pe/books>.
- Head, F. B. ([1826] 2003). *Las pampas y los Andes*. Recuperado de: <http://cervantesvirtual.com>
- Herzer, H. M.r, Rodríguez, M. C. (2003). "Algunas notas para la noción de ciudad en Simmel, vista desde hoy". En *Mundo Urbano* N° 19.- abril. Publicación virtual conjunta UNQUI, IIGG UBA, UNGS, Instituto de Geografía FYL-UBA.
- Lacoste, P. (2005). “Carretas y transporte terrestre bioceánico: la ruta Buenos Aires-Mendoza en el siglo XVIII”. En *Estudios Ibero-Americanos*. PUCRS, Vol. XXXI, N° 1, junho, pp. 7-34.
- Lizárraga, Reginaldo de ([circa 1600] 1938). *Descripción colonial*. En Draghi Lucero, J. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best.
- Lugones, Manuel (1938), “La fundación de Mendoza”, en *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Mendoza, Tomo XI, 2º trimestre, pp. 19-63.
- Margueliche, J. C. (2014). “La lectura de la ciudad a través de la literatura”. En *Geograficando* Vol. 10, N° 2. En *Memoria Académica*, FAHCE.
- Marinetti, F. (1909). “Manifiesto del futurismo”. En *Le Figaro*, 20 de febrero.

- Martínez, P. S. (1970). "Regulación jurídica de la irrigación en Mendoza durante el siglo XVIII (Contribución a la historia del derecho de aguas en Argentina)". En *Revista Chilena de Derecho* N° 6, pp. 170-184.
- ([1961] 2000). *Historia económica de Mendoza durante el virreinato*. Buenos Aires, Ciudad Argentina, pp. 274-275 y 297-313.
- Ovalle, Alonso de ([1646] 1969). *Histórica relación del Reino de Chile y de las Misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Chile: Instituto de Literatura Chilena, Editorial Universitaria.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales; Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.
- Proctor, Robert ([1860] 1920). *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824*. Buenos Aires: Vaccaro.
- Santos Gómez, S. (1972). "Viajeros que han escrito sobre Mendoza". En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Mendoza, II Época, N° 7, pp. 613-618.
- Schmidtmeyer, P. (1824). *Travels into Chile, over the Andes, in the years 1820 and 1821*. London, Printed by S. MCDowall, for the autor and published by Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green. Recuperado de: <https://books.google.cl/books>.
- Simmel, G. ([1903] 1988). "La metrópolis y la vida mental". En Bassols, M.; Donoso, R.; Massolo, A. y Méndez, A. (compiladores). *Antología de Sociología Urbana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-61.
- Varela, F. (2002). "Literatura e historia: relatos del terremoto de 1861". En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza –Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, pp. 53-79.
- Videla, E. ([1802] 1915). "Descripción de la ciudad de Mendoza, remitida por su Diputado de Comercio don Eusevio Videla". En *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, económico e historiógrafo del Río de la Plata*. T. III, N° 5, Buenos Aires, 1802, fol. 68/9. Reproducción facsimilar de la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires, 1915.

- (1937). “Descripción de la ciudad de Mendoza”. En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*. Primera Época. Tomo VII, [Correspondiente al año 1930].
- (1938). “Descripción de la ciudad de Mendoza”. En Draghi Lucero, J. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best, pp. 541-545).
- Videla, H. (1962). *Historia de San Juan; Época colonial 1551-1810*. Buenos Aires: Academia del Plata.
- Videla de Rivero, G. (2002). (2002). “Una mirada inglesa sobre Mendoza y los Andes: *Narraciones del viaje por la Cordillera de los Andes (1825)* de Roberto Proctor”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza -Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, pp. 13-33.
- (2002). “Otra mirada inglesa sobre Mendoza y los Andes: *Viaje a Chile a través de los Andes (1824)* de Peter Schmidtmeier”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza - Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, pp. 35-52.
- Zylberman, L. (2016). “Vivian Maier. Apuntes para una disputa en el campo del arte”. En *Culturas* N° 10. *Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, pp. 15- 27.
- Zamorano, M; Berra, M. T.; Cortellezzi de Bragoni, M.; Rodríguez de González, M. y Sturniolo de Pérez Ventura, N. (1982). “La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza”. En *Boletín de Estudios Geográficos* Vol. XXI, N° 81, jul.-dic., pp.123-186.
- Zonana, V. G. (2000). “Puente del Inca como paisaje”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza –Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I, pp. 233-269.
- (2003). “Transfiguraciones dl lugar común: la Alameda en textos de Francis Bond Head, Lucio Funes y Alejandro Santa María Conill”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza –Facultad de Filosofía y Letras. Tomo III, pp. 153-249.





**Ilustración N° 13: “El enamorado”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 6

# LA CIUDAD, “NOMBRE” Y DEVENIR; HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE MENDOZA

Marta Elena CASTELLINO

*“La ciudad para el que pasa sin entrar es una y otra para el que está preso de ella; una es la ciudad a la que se llega la primera vez, otra la que se deja para no volver”.*

**Ítalo Calvino.** “Las Ciudades y el nombre.5” (p.137).

*“Mendoza la llamaron los paisanos / corazón del país de las arenas, / Como cuenta la voz de los paisanos / era una niña apenas”.*

**Jorge Sosa.** “Era una niña apenas”. *Confidencias* (1979).

### “Remontando la marea del tiempo”

Rosalba Campra señala la importancia de tender una mirada diacrónica que abarque la historia de una ciudad, desde el modo mismo de su nacimiento y repasando las distintas etapas que hacen a su conformación actual, en la que lo arquitectónicamente construido se relacionan con una compleja trama de elementos:

En cada recorrido urbano, es posible advertir el caleidoscópico sentido de las representaciones de la ciudad que funcionan en el contexto de la constitución y consolidación de la nación. Las marcas históricas de las clases, de las lenguas, de las modas, de las ideologías se reconocen en un diseño hecho de construcciones y destrucciones (1989, p. 40).

¿De dónde surge el nombre de “Mendoza”? ¿Cómo se inscribe en el devenir histórico esta porción de territorio habitado que es hoy mi ciudad? Y esta pregunta encierra el interrogante sobre una decisión que fue tanto territorial como política.

¿Dónde se fundan las ciudades?, se pregunta Rosalba Campra en “La ciudad en el discurso literario”, que retoma con leves variantes la ponencia presentada en el congreso “La ville et la littérature” (Lieja, 1993) y responde:

En lo alto de un monte, para defenderse; a la orilla del mar, para partir; o, como suelen responder los mitos, a lo largo de un río, para encontrar un eje de orientación y dar sentido al propio grupo [...] Trazado significativo o pura necesidad estratégica, esos son los lugares que muestran los mapas (2000, p. 19).

La última de las ubicaciones que menciona la investigadora es la que detenta Mendoza y en su caso particular, al margen de cualquier significado místico o simbólico como el que explaya Armando Tejada Gómez en su novela *Dios era olvido* (1979), que será analizada en el capítulo titulado “Espacio e identidad en *Dios era olvido* de Armando Tejada Gómez”, nos aporta un dato muy importante: la *preexistencia* de la ciudad, aún antes de su “fundación oficial” por obra y gracia de Pedro del Castillo. En otras palabras, nos señala la existencia de un asentamiento prehispánico, lo que -al decir de Juan Draghi Lucero- la convierte en la ciudad más antigua del actual territorio argentino.

Pero también afirma Campra (2000) que las ciudades se fundan dentro de los libros, a partir de los “archivos de la imaginación”, y en tal sentido, como cualquier ciudad, Mendoza tiene su “fundación mítica” por obra y gracia de los poetas que cantaron su momento inaugural hispánico. En tal sentido opera indudablemente el poema de Alfonso Sola González “Pedro del Castillo funda Mendoza”; que ha sido estudiado por Víctor Gustavo Zonana. En el artículo titulado “En busca de una música esencial; Alfonso Sola González (1917-1975)” ([s. p.]), afirma:

“Pedro del Castillo funda Mendoza” adquiere su valor como recreación de un género tradicional en la poesía argentina contemporánea: el de las fundaciones poéticas, con la “Fundación mítica de Buenos Aires”, de Jorge Luis Borges [...]. También aquí es posible encontrar una actitud afirmativa, no exenta de dolor, pero sí de melancolía. Constituye, tal vez, un último esfuerzo del poeta, una forma de lucha simbólica contra los poderes de una realidad disgregante. El poema se enuncia en presente, como si su autor recreara la fundación ante los ojos de sus lectores. Mediante este recurso, la instauración de la ciudad no queda confinada en el pasado, y sus efectos tienen una proyección inversa en el presente del sujeto poético, oculto tras la máscara del fundador. Puede hablarse sin temor de doble influjo de un tiempo sobre otro, porque el poeta juega con el carácter performativo del fundar y actualiza un simulacro del instante en el que el acto se efectúa. En cierto sentido podría pensarse que esta proyección temporal presupone un paralelismo entre la acción fundadora de Pedro del Castillo y la del poeta que asume su máscara [s. p.].

También Abelardo Vázquez (1918-1986) en su libro de 1959, *Poemas para Mendoza*, ensaya un acercamiento a este género de las “fundaciones poéticas” con los dos poemas iniciales del volumen. En el primero de ellos, titulado “Nieve herida”, y en función de la voluntad constructiva que rige el poemario, aparecen

los dos elementos que para Vázquez constituyen la *patria*: el marco geográfico y la historia.

En primer lugar, la referencia a la prehistoria indígena, junto a la alusión etimológica: “tierra de sangre, Cuyo, tierra ardida” (1959, [s. p.]), la mención de dos elementos emblemáticos del paisaje: “esta piedra, el Andes” y la nieve, que genera las siguientes imágenes asociadas: “centella fría del gemido”, “escarcha de los ojos”, que tiene su continuación positiva, asociada a la fertilidad y al trabajo humano, en las “acequias donde la nieve olvida sus sandalias” (1959, [s. p.]).

En relación con estos dos elementos -la tierra y la historia- la figura del indio que preside este primer poema adquiere un valor simbólico: hay en ella como un sufriente presagio de destrucción: “Estos humildes indios que tenían / la voz del cielo, dura voz, negada / y un norte destruido y una manera / final en sus pupilas” (1959, [s. p.]). A partir de su aparición se pone en marcha, por así decirlo, la historia americana, con la presencia del hombre europeo:

Debió Mendoza de llamarse América  
con una rosa roja en cordillera.  
Y luego el mar, la sorda sangre grave,  
[...]  
los maizales de América  
creciendo en la luz suave.  
Pedro del Castillo, por sobre el hombro  
de Chile, trajo los ríos.  
Siguió al indio -pudo nombrarlo  
sin llamas en la lengua- siguió solo.  
Mendoza se llenó de soledades (1959, [s. p.]).

La mención de los ríos podría significar el devenir, lo que anda, la historia, por oposición a la estática prehistoria indígena; se incorpora así al aborigen a la muda realidad del paisaje inalterable y áspero. En ese doble juego de aproximaciones y distancias

entre lo animado y lo inanimado, el elemento humano se asimila al entorno: una naturaleza casi virgen todavía, no suficientemente humanizada, casi un recuerdo del caos inicial. En este sentido, el segundo poema, titulado “La ciudad” oficia de cosmogénesis y de antropogénesis:

Arcángeles con un ala en el silencio  
vigilan el arroje, la luz morada a puertas  
de lagares, la pulcritud de conmovidas chacras  
al nacimiento de Mendoza, entre perfumes,  
entre pámpanos dulces y dorados, entre álamos,  
en la hora azul de los canales de humo y agua.  
Sobre tranquilas calles de color abandono,  
de blanda atmósfera de aguaribay,  
de arrobadas araucarias entre perfil y sombra  
o blancos carolinos de postura extendida,  
crecen los pies del barro silencioso [...] (1959, [s. p.]).

Se van enumerando todos los elementos que componen la ciudad en su surgimiento, a partir del silencio primordial de los arcángeles; con la hermosa imagen del último verso citado se da cuenta de la fundación y el comienzo de las edificaciones de adobe, aludidas en el “barro silencioso” de los muros primigenios. Además, comienza a desarrollarse la imagen de la ciudad como mujer: “con su estricta desnudez”; “recostada”.

Con los versos siguientes la visión urbana se anima aún más a través de la mención de sentimientos: tristeza, alegría, amor, asombro... compartidos por la ciudad y los que parecen ser sus únicos habitantes: “Borrachos con un ojo en la tristeza / la visten de alegría”. Igualmente, el poema transita del silencio inicial al “parral de guitarras que la invaden”.

Esa superposición de elementos adscribibles a momentos distintos en la evolución de la urbe logra un efecto análogo al de la “Fundación mítica de Buenos Aires”: abolición de la temporalidad e instalación de la ciudad en un presente eterno que es, emi-

nementemente, el tiempo propio del mito. Mendoza queda así fundada por obra y gracia de la palabra de uno de sus más grandes poetas.

El hecho fundacional no deja de estar presente en otra celebración de gran valor como constituyente de identidad, verdadero patrimonio mendocino, como es la Fiesta de la Vendimia en la que anualmente se evocan distintos elementos relevantes en función de la identidad mendocina, entre los que no puede faltar el nacimiento de la ciudad; tomemos como ejemplo el “Romance de la fundación de Mendoza”, extraído del guion vendimial que escribieron Eduardo Hualpa Acevedo, Luis Alfredo Villalba y Lázaro Barenfeld, titulado “Cantos celebratorios del vino: “El Capitán don Pedro sueña / con las glorietas de su infancia, / con pájaros que le recuerdan / cantares de remota fragancia. / El capitán cabalga y piensa: / ‘De ser el Cid jinetearía / jacas de destierro, camino / de la noche hacia los días’. /.../ A sus pies yace Huentala / el verdor de las colinas. / Jazmines de luz suelta / a puñados el agua cristalina” (2001, pp. 31-32).

Así evocan, pues, nuestros poetas, la fundación de la ciudad acaecida el 2 de marzo de 1561. La pregunta que se impone a continuación tiene que ver con el lugar exacto en que estuvo emplazada la primitiva ciudad, ante la casi ausencia de rastros fundacionales y las noticias históricas acerca del “traslado” a un año de su fundación, por parte de Juan Jufré, que además cambió su nombre por el de “Ciudad de la Resurrección”.

En primer lugar, el asentamiento original fue una avanzada de la Capitanía General de Chile en el entonces territorio de Cuyo, cronológicamente una de las primeras fundaciones en el actual territorio argentino. Las intrigas que se suscitaron en Chile luego de la muerte de Valdivia y la vacancia que se produce en la Gobernación y Capitanía General tuvieron directa relación con la fundación de Mendoza, que debe su nombre al entonces Gobernador de Chile, Don García Hurtado de Mendoza, hijo del Marqués de Cañete, Virrey del Perú. La fundación de la ciudad allende la

cordillera se debió, probablemente, a la necesidad de proveerse de indios, sabiendo, además, que estas eran tierras fértiles y aptas para el regadío y a las que se accedía por una vía de comunicación ya conocida, como era el paso de Uspallata.

Si tenemos en cuenta la preexistencia en este sitio de una población aborígen con asentamiento de carácter agrícola, establecida en las inmediaciones del río Mendoza varios cientos de años antes de la llegada de los conquistadores, Mendoza sería así la ciudad más antigua de la Argentina, con una etapa prehispánica y otra hispánica, según sostiene Juan Draghi Lucero. Como señala Jorge Ricardo Ponte

Aquella comunidad agrícola, que ya estaba localizada en el sitio donde luego se fundó la ciudad, había establecido un sistema de regadío artificial mediante canales y acequias. Esa cultura huarpe de la cual no quedan sino algunos vestigios materiales rescatables por la etnohistoria, ha dejado, sin embargo, en la propia ciudad de Mendoza, un muy valioso y perdurable legado: la unidad espacial dada por la *acequia-cauce-camino*, testigos del aprovechamiento de un sistema de regadío artificial basado en la utilización de canales e hijuelas [...] aprovechando las fallas geológicas que ya existían en el sitio actual de la ciudad (2008, p. 17).

El 22 de noviembre de 1560, García Hurtado de Mendoza, hijo del Virrey de Perú, designa a Pedro Ruiz del Castillo como Capitán General y Teniente gobernador, con la misión de “fundar, repartir tierra y encomendar indios en la región de Cuyo. Pedro del Castillo cruzó la cordillera aprovechando el verano y el 2 de marzo de 1561 funda la que denomina Ciudad de Mendoza, Nuevo Valle de Rioja, a la que pone bajo la protección de San Pedro.

San Pedro pronto desapareció del patronazgo local, pues ya desde los primeros años de la ciudad, el santo que aparece como

patrono es Santiago. El cambio de “santo protector” puede tener varias explicaciones en el plano de las conjeturas:

a) La precariedad de la vida religiosa en esos tiempos con seguridad empujó a modificar la determinación original, pues las escasas ceremonias religiosas en la zona no profundizaron la consolidación de San Pedro como patrono protector.

b) Habría que agregar que Santiago era el Patrono de España y su caballería, y un santo más al gusto de los conquistadores ibéricos de entonces. Santiago representaba un guerrero místico (“el matamoros”) que por su carácter impetuoso era conocido como “Hijo del Trueno”, como le puso Jesús a él y a su hermano San Juan el Evangelista. La imagen que llegó a Mendoza en 1600 así lo muestra: sobre un caballo, empuñando una espada y con dos musulmanes a sus pies.

No se conoce tampoco el origen de la tradición de acudir a Santiago como protector frente a los cataclismos, porque desde 1647 era Santo Domingo el abogado contra los temblores, una festividad que se celebraba el 13 de mayo en recuerdo del violento sismo que afectó a Santiago de Chile y donde milagrosamente salvaron sus vidas el obispo y su secretario, y pudieron llevarles ayuda espiritual y material a los habitantes de la ciudad.

Retornando al hecho fundacional en sí mismo, el cambio de situación política en Chile (destitución de García Hurtado de Mendoza) motiva que el nuevo Gobernador Francisco de Villagra designe a Juan Jufré como “gobernador y Capitán General de la Provincia de Cuyo o Cariogasta, que por otro nombre se llama Tucma [...] descubrir, poblar y pacificar, erigir ciudades y pueblos, señalar límites y jurisdicción, demarcar las tierras para casas, solares, adjudicando su dominio a los pobladores[...] y realizar cuanto fuere menester al cumplimiento de dichos fines”.

Así, el 28 de marzo de 1562 el capitán Juan Jufré, previa presentación de sus títulos al cabildo de la ciudad de Mendoza, habría procedido a trasladar la ciudad creada el año anterior por

Pedro Ruiz del Castillo y la llama -como ya se dijo- Ciudad de la Resurrección.

De todos mods, no cabe duda de que Pedro del Castillo puede ser considerado el fundador, por una serie de razones que esgrimen los historiadores:

- Jufré no cuestiona la validez del acto fundacional anterior, sino que presenta sus credenciales al Cabildo.
- La ciudad fundada en 1561 había sido erigida con todos los elementos físicos, atributos espirituales y formas legales y jurídicas que aseguraban, precisamente, la legalidad de la fundación.
- Aunque Jufré se cuida muy bien de nombrarla, sabe que la ciudad existe y la “calidad del sitio elegido” que se aduce como razón para su traslado es la única desventaja que se le puede atribuir.
- Jufré no crea cabildo en su nueva fundación.

¿Desde dónde y en qué dirección deben contarse los “dos tiros de arcabuz” mencionados por Jufré al hacer referencia a esta nueva ubicación de la trasladada ciudad? Jorge Ricardo Ponte comenta que

La falta de referencias, por parte de los dos “fundadores” en sus actas fundacionales, acerca de elementos topográficos y fitogeográficos (tales como zanjonés, canales, acequias, dehesas, etc.) expresan no solamente un olvido, más o menos justificado, sino también una actitud cultural por parte de los colonizadores. El sistema hídrico utilizado por los huarpes, preexistente a la llegada de los españoles era una expresión de la cultura indígena, cuya omisión en las actas se debió a que la cosmovisión europea descalificaba lo americano (2008, p. 25).

O, como dice José Luis Romero ([1977] 2010), “Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía, sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente. La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada [...] Una idea resumió aquella tendencia: crear sobre la nada una nueva Europa” (p. 67).

Así, “La cuadrícula propuesta por los españoles no solo habría tendido a facilitar la inmensa tarea fundacional de América sino también demostrar a los indígenas que –frente al desorden, la precariedad y el caos, no solo material sino también espiritual– los españoles anteponían un orden urbano y teológico” (Ponte, 2008, p. 36).

Existen diversas hipótesis sobre este emplazamiento original:

- *Hipótesis A. El traslado hacia el “suroeste” según José Aníbal Verdaguer*: basada en la dirección dada por Verdaguer, ha nacido la presunción popular de que el primitivo asentamiento de la ciudad estuvo en el margen este del actual Canal Zanjón, zona tradicionalmente conocida como “la Media Luna”, por producirse allí una curva muy pronunciada del zanjón. Pero el Canal Zanjón no existió en las proximidades del área, en el momento fundacional, sino que aparece recién en 1757. Por lo que no habría ningún accidente físico entre la Plaza Mayor y la zona de Pedro Molina en el actual departamento de Guaymallén.
- *Hipótesis A. Variante Juan Draghi Lucero*: la ciudad fundada por del Castillo estuvo siempre en lo que sería la banda oeste del actual Canal Zanjón, pero “aguas abajo”, en dirección noroeste, en la zona conocida como “Bajada de Arroyabes”, sitio tradicionalmente tan bajo que en él, hasta principios del siglo XX, se depositaban las basuras y escombros que se extraían de la ciudad,

para rellenar la hondonada existente. Con la formulación de esta variante Draghi seguramente ha intentado encontrar aquella “hoya” de la que habla Juan Jufré.

- *Hipótesis B. Jorge Ricardo Ponte*: Pedro del Castillo funda Mendoza en 1561, pero la fundación no se materializa inmediatamente en el terreno. Mientras, los colonizadores se habrían refugiado en un “pucará” (construcción de adobones que habría erigido en su momento el ejército inca) y que habría estado en la zona de la Media Luna, aunque las actas fundacionales no lo mencionan explícitamente. El “traslado” de Juan Jufré, al año siguiente, no se habría consumado sino en los papeles, para justificar un nuevo repartimiento de tierras.

Un argumento a favor de pensar que la ciudad fundada por Castillo y por Jufré tenían la misma ubicación, aparece en el *Acta de los Caciques Comarcanos* en 1574, en el que los caciques huarpes, a requerimiento de las autoridades capitulares de Mendoza, informan haber entregado al fundador de la Ciudad de Mendoza, Capitán Pedro del Castillo, una tierra “vaca” (vacía de cultivos) en jurisdicción del cacique Añato, en 1561, y nada dicen de haberle cedido tierras al año siguiente a Jufré. Este sitio fundacional estaría delimitado por las actuales calles Salta, Maipú, Paraguay y Alberdi (ya en el distrito de Pedro Molina) y Corrientes, nuevamente en la actual capital.

Pedro del Castillo, según el acta correspondiente, concretó el hecho fundacional al “alzar rollo”. “Rollo”, “Árbol de Justicia”, “picota”, “horca”, fueron las distintas denominaciones que se usaron para designar el símbolo de la fundación de una ciudad. Desde el punto de vista material, el rollo solía ser un tronco de árbol desgajado, producto de la flora autóctona de la zona, y al ubicársele en el medio de la plaza pública, debía perdurar mientras la ciudad existiera. Tiene así un importante valor legal, pero más aún, inviste un sentido simbólico, mítico, ya que es un modelo en

miniatura de la columna del mundo (*axis mundi*), símbolo de la soberanía recibida de lo Alto: implantado en el corazón de la ciudad debe ser interpretado como un gigantesco cetro real.

Respecto de la procedencia del “árbol de justicia”, el poeta Víctor Hugo Cúneo en *El nacimiento del ciudadano* aventura una curiosa hipótesis:

El origen de las ciudades americanas está en los barcos, el palo mayor se trasladó a tierra y la ceremonia de fundación fue copia del bautismo de las naves. Los europeos que llegaron a América no encontraron un sueño como pensaban [...] Las leyendas, los tesoros y la Ciudad de los Césares dejaron un dejo amargo porque no existían. Y el oro de los Incas fue poco para abastecer todos los anhelos. Entonces, fueron leales a la tierra [...] Entonces, fundaron ciudades (1995, p. 13).

A su alrededor, pues, se erige la cuadrícula fundacional. Esta traza tiene un profundo sentido ideográfico o simbólico, en tanto dibuja una cruz de consagración entre el cielo y la tierra, en razón del significado netamente religioso en el diseño de las fundaciones españolas en América:

La ciudad se convierte en un espacio mítico a través de una constelación de discursos que hablan de su fundación, su historia gloriosa y su decadencia; el individuo reconoce como suyo dicho espacio por medio del discurso religioso, arquitectónico, artístico, y literario, que, por procedimientos de temporalización del espacio, convierte el espacio, a través del recuerdo, en vivencia poética (Popeanga Chelaru, E., 2002, p. 15).

Pero el gran “mito de origen”, el momento de su entrada a la historia es, paradójicamente, el de su desangre: haber dado nacimiento, con el dolor propio de todo alumbramiento, al glorioso Ejército de los Andes. Los hechos relacionados con la gestión de

San Martín al frente de la Gobernación Intendencia de Cuyo, en particular la preparación de la campaña libertadora, dan pie al surgimiento de la narrativa histórica mendocina, en tanto son referidos por la que podría considerarse la primera novela de esta modalidad escrita en nuestras tierras: *La ciudad histórica* (1904) de Rosario Puebla de Godoy y, unas décadas después, *Gloria cuyana* (1927) de Julio Olivencia Fernández.

En realidad, el interés por la historia, una característica de los albores del siglo XX, cuaja en algunas novelas, como la de Rosario Puebla de Godoy, construida según cánones tardorrománticos y en una serie de piezas breves: episodios y tradiciones. La novela romántica hispanoamericana mostró la tensión entre el idealismo individualista y el medio espacial, la conciencia de libertad y la nacionalidad, y su choque con la anarquía y la tiranía. Ese anhelo de libertad da de sí la crítica a ciertos momentos de la historia como es entre nosotros el de la “represión federal” en contra de los unitarios. Por otro lado, en ese mismo anhelo romántico de libertad se inscriben los textos que exaltan el momento fundacional de la nacionalidad, las luchas independentistas, en un clima de celebración favorecido por los fastos del Centenario.

En consecuencia, los dos núcleos que aparecen como más incitantes para la actividad del novelista mendocino, ya sea porque de ellos aún se guarda memoria oral o porque constituyen el orgullo cuyano son la lucha entre unitarios y federales –*La ciudad heroica*, de Rosario Puebla de Godoy, por ejemplo- y la gesta sanmartiniana –como en la obra de Julio Olivencia Fernández, *Gloria cuyana*- respectivamente.

Si partimos de la idea de que “la memoria de los pueblos constituye el capital simbólico que las sociedades preservan como la base de su identidad” (Maíz, 2003, p. 11), en el contexto de una sociedad que comienza a tomar conciencia de sí, como es la mendocina luego de la reconstrucción posterior al terremoto de 1861, es necesario ir construyendo un discurso sobre los hechos

que iniciaron su devenir histórico independiente y que cimentan su propia identidad como sociedad, sin desconocer, empero, que esta escritura se realiza siempre desde una determinada perspectiva ideológica y aun política.

Estos reacondicionamientos de los recientes discursos identitarios sobre la nación, que habían cristalizado en el campo cultural porteño del Centenario durante la década anterior, son redefinidos desde la perspectiva de una producción literaria periférica -como la que se produce desde Mendoza-, en función de una clara noción de orgullo lugareño –el haber contribuido de modo eminente a la gesta de la independencia americana- y en torno de una figura emblemática, también ligada de modo especial a la provincia: el General José de San Martín, tal como ocurre las novelas de Puebla de Godoy y Olivencia Fernández.

Como señalan Hebe Beatriz Molina y Fabiana Varela (2013),

Rosario Puebla (Mendoza, 1862 - Buenos Aires, 1924) sobresale entre las escasas escritoras mendocinas de aquel entonces por dedicarse a la poesía –lírica en *Nubes de incienso* (1901) y *Al pie de los Andes* (1902), épica en *La leyenda de los Andes* (¿1906?)– a la novela, al ensayo – como las “lecturas” o conferencias compiladas en *Recuerdo* (1904)– y al artículo periodístico de opinión, y por colaborar en prestigiosas publicaciones nacionales, como *Caras y Caretas*, *La Prensa*, *La Nación* y *Búcaro Americano: Periódico de las familias* (p. 422).

El texto que nos ocupa, *La ciudad heroica*, ya desde su título nos anticipa cuál es al menos una de las intenciones autoriales: la construcción de un colectivo –el pueblo mendocino- que se destaca por su participación heroica en dos acontecimientos que de modo implícito se contrastan y que tienen como común denominador la lucha por la libertad.

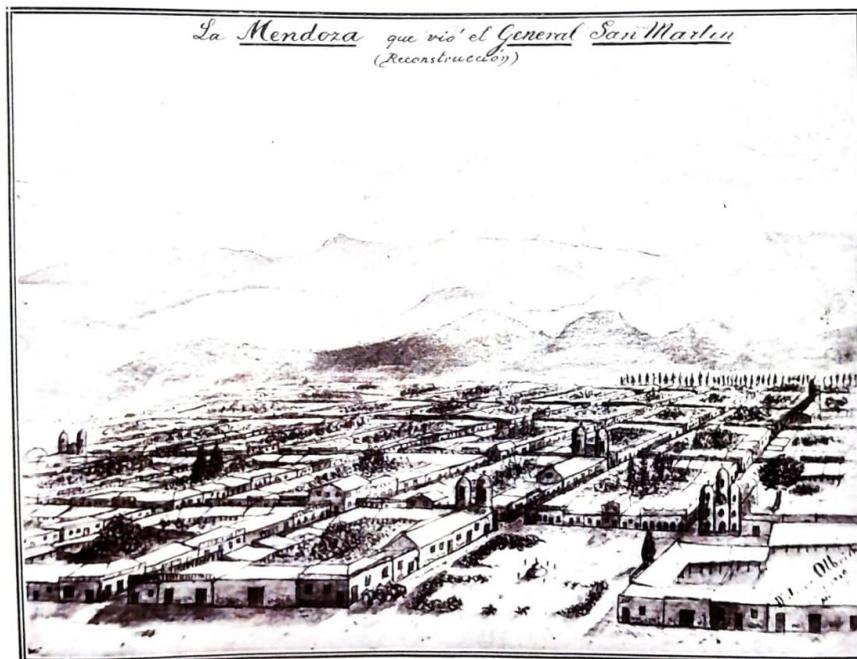
En efecto, como también señalan Molina y Varela, “El título *La ciudad heroica* tiene un doble referente: de modo más directo,

la resistencia de los mendocinos ante el gobierno cruel de José Félix Aldao entre 1841 y 1845; e indirectamente, el apoyo brindado al general San Martín y su Ejército Libertador” (2013, p. 423). Así, este momento clave de la historia de Mendoza, “es rememorado en inevitables comparaciones con el presente de la narración, o sea, con el tiempo de las guerras civiles” (2013, p. 423).

En cuanto a Julio Olivencia Fernández, carecemos de mayores datos biográficos, sólo sabemos que nació en Mendoza. Publicó en 1910 (Buenos Aires, Péuser) unos *Apuntes históricos*, en los que se ocupa de personajes entre los que se cuentan algunos de sus ancestros (los coroneles Cornelio y Federico Olivencia, por ejemplo). Su novela *Gloria cuyana*, en la misma dedicatoria que antecede el texto –“A la antigua Provincia de Cuyo”- explicita la intención del autor:

A ti Provincia heroica, á ti que fuiste la candente frágua donde se forjaron los elementos de la libertad de medio mundo; a ti cuna de gigantes, hogar amoroso del invicto patriarca americano, á ti que supiste sacrificar todo lo que es más dulce y más caro en la tierra por la sublime idea redentora y albergaste en tu seno de madre cariñosa y nutriste con tu savia fecundante á las legiones valerosas de los Andes, dedico en primer término, las humildes páginas de este libro (1927, [s. p.]).

El mismo tono encendido se emplea para exaltar la figura de San Martín, evocado como “la colosal silueta de un guerrero ecuestre, [que] simulara asentar los cascos posteriores de su corcel, en la elevada cumbre del Tupungato, alcanzando la extremidad del acerado sable, empuñado en su tendida diestra, hasta las regiones de los trópicos [...]” (1927, [s. p.]).



**Figura 1. Reconstrucción de la Mendoza sanmartiniana  
(La Quincena Social N° 10, 15 de julio de 1923)**

Esta evocación del pasado a través de sus vestigios conmemorativos permite anudar el pasado con el presente ciudadano.

La trama ciudadana no se extiende solo en sus dimensiones terrenas, sino que “se presenta como una estratificación de destrucciones y victorias que constituyen una especie de palimpsesto” (Campra, 2000, p. 20). Esta consideración de la ciudad como palimpsesto se erige en categoría que incita al análisis, en tanto nos habla no solo de “las posibilidades del espacio” sino también de un “adensamiento del tiempo” (Campra, 2000, p. 20).

En tal sentido, es necesario recordar que la Mendoza actual adviene como una consecuencia de la Modernidad, casi desapa-

recida su faz de ciudad tradicional hispánica, como consecuencia del devastador terremoto de 1861. Surge así como *ciudad pensada*, ciudad concebida como un artefacto progresista y planificada según el diseño ideal de la ciudad griega: con una plaza central, cuatro plazas satélites equidistantes y cuatro avenidas que organizan el ejido urbano, a lo que se agregan otras características que desde siempre la distinguen, como es la preexistencia de ese asentamiento prehispánico ya mencionado, que aflora, por ejemplo, en las acequias que atraviesan la ciudad.

Entonces, esta ciudad como construcción mental se actualiza en la cotidianidad del habitar y va discuriendo entre la destrucción y la construcción; en este caso, una *reconstrucción* realizada según un claro proyecto ideológico, que se condice en líneas generales con el ideario de la denominada “Generación del 80”.

“Por detrás de toda esta *racionalidad urbanística* se está en presencia de una aceleración del tiempo histórico de profunda gravitación en todos los ámbitos” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 207) y agrega que “Esta aceleración histórica no favorece, por cierto, el arraigo del hombre en un espacio determinado” (p. 208).

Fabiana Varela en “Los caminos de la identidad en la cultura mendocina” (2015), se ocupa de una serie de textos diversos escritos en Mendoza en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, “En el contexto de una sociedad que comienza a tomar conciencia de sí”, en la que “es necesario ir construyendo -una operación no exenta de peligros y reveses- un discurso sobre los hechos que van marcando su devenir en el tiempo y que cimentan su propia identidad como sociedad” (p. 597).

Estas “escrituras de la memoria” resultan especialmente valiosas también en un momento en que se registra un proceso acelerado de cambio. Por ello, Juan Draghi Lucero (1895-1994), testigo y notario de su época, deplora este vértigo que produce el surgimiento de “una Mendoza agringada y desabrida”. La obra li-

teraria de Juan Draghi Lucero, iniciada allá por el treinta con un libro de poemas “de corte nativista”, como su propio autor declara, discurre por más de medio siglo de alternativas fecundas: la poesía, el teatro, la narrativa breve... géneros cultivados por Draghi, a los que sumó finalmente la novela, con dos títulos publicados. A ello debe agregarse su labor como historiador y como folklorista: numerosos trabajos y estudios sobre el pasado de Cuyo, y su gigantesca obra de recopilador de cantos y tradiciones populares. Pero tras la aparente variedad de orientaciones late una sorprendente unidad de propósito, de motivos inspiradores y aun de formas expresivas.

Enamorado de las cosas del terruño, enrolado desde sus primeros libros en la corriente regionalista que despunta en la literatura argentina desde los primeros años de este siglo, su evolución literaria -más que en términos de variación de intereses o modificación de modos elocutivos- debe ser considerada en relación con su profundizar en el misterio de la tierra.

A partir de un centro común de interés por lo regional, la narrativa breve de Draghi Lucero asume dos direcciones principales: la recreación de motivos tradicionales (en *Las mil y una noches argentinas*) y la pintura de la vida mendocina en un amplio registro de matices y situaciones. Lo que se propone el autor, en tal sentido, es aminorar los efectos de esa aceleración del tiempo histórico, a través de una especie de *costumbrismo retrospectivo*, que persigue principalmente la recreación de hábitos y valores tradicionales, como también giros y modos anticuados de expresión... en fin, todo aquello que resulta atractivo, porque es original y genuino, y va a desaparecer pronto.

Es de notar, asimismo, como una característica de ese “costumbrismo retrospectivo”, la reelaboración del tópico literario del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, es decir, la dicotomía campo / ciudad -tan presente, por otra parte, en la cultura argentina -que corre pareja a la de pasado / presente en muchos textos de Draghi. En efecto: como buen “costumbrista”,

nuestro narrador busca los usos tradicionales donde han conservado su autenticidad, vale decir, en medio del pueblo, de la población más bien rural que urbana, o en los sectores humildes, con lo que la búsqueda costumbrista se aproxima al folklore.

En cuanto al paisaje urbano, es esa Mendoza atravesada por zanjones, como el de Guaymallén, llamado también “Canal Zanjón” o “Río de la Ciudad”, antigua herencia huarpe, o El Jarillal, que dan pie a sabrosos relatos y que dan cuenta -una vez más- de la importancia del agua en el imaginario mendocino. Una ciudad casi aldea, cuyas calles conservan sus antiguas denominaciones: Calle de Loreto (actual Lavalle), Calle de San Nicolás (nombre primitivo de la actual Avenida San Martín, desde Coronel Díaz a Rivadavia, porque allí se levantaba la antigua Iglesia de San Nicolás de los Frailes Agustinos), La Cañada (actual Ituzaingó), la Calle de Los Pescadores, cuyo nombre nace con la misma fundación de Mendoza, o la Cañadita Alegre, tan cara al sentir popular, por estar asociada a la memoria de don Hilario Cuadros y otros cultores de nuestro folklore comarcano.

Así, recobran vigencia en las páginas de Draghi topónimos casi olvidados: el *Puente Verde*, que cruzaba el Canal Zanjón a la altura de la calle Lavalle; el *Tapón de Sevilla* (Beltrán y 25 de Mayo de Godoy Cruz, en las cercanías del *Cariño Botao*) o *El Infiernillo* (actual distrito de Cnel. Dorrego, Guaymallén, antigua residencia del cacique Goaimalle), llamado así por existir en la zona, desde la época colonial, hornos con fuegos permanentes en los que se cocían ladrillos, tejas y botijas.

Una ciudad con espaciosas casas solariegas de adobes, patios soleados con parral o higuera, que bostezaba su siesta aún pueblerina, poblada de duendes como “La Pericana”; una ciudad cuya vida oscura discurría por las ramadas y bodegones del Zanjón, lugar de chinganas (casas de tolerancia), levantadas allí donde la costa del canal ofrecía gran cantidad de cañaverales, a modo de refugio propicio para mendigos, cirujas y gente de mal vivir. Con el nombre *de Pueblo* o *Ciudad Vieja* se designa el sector

comprendido entre San Nicolás y el Zanjón. Luego del terremoto del 61 quedaron allí numerosas construcciones en ruinas, que también ofrecían refugio propicio, en la oscuridad nocturna, a encuentros amorosos o a malvivientes huyendo de la policía.

A través de la minuciosa reconstrucción topográfica que nos ofrece Draghi conocemos también la ubicación de la antigua Penitenciaría, frente a la Plaza Independencia, en la manzana hoy ocupada por el Hotel Plaza, Teatro Independencia y Casino; o el Hospital San Antonio, ubicado en la cuarta sección y que funcionó hasta la creación, en 1945, del Hospital Central. Esta ciudad ofrece también una faz algo más moderna, pero no por ello menos típica, con la estación del Ferrocarril San Martín o el Mercado Central. En la zona céntrica se advierten con claridad esos índices de modernidad que mueven al escritor costumbrista: “Echando humo, y resoplidos se apareció la locomotora del ferrocarril con vagones de carga donde cabían tres carretas y corriendo más ligero que los pingos de carreras. Aparecieron tranvías sobre rieles, el agua de las casas salió por surtidores y hasta corrió por alambres ¡la letricidad y la palabra!” (Draghi Lucero, 1968, pp. 179-180).

Con estos cambios corren parejos otros, de índole social, que también detalla quejoso el narrador: “era de verse ¡patente! que se acercaban tiempos novedosos [...] Los gringos se aparecían como angelitos del Diablo ¡Llovían gringos! Y los criollos viejos se fueron arrinconando, arrinconando” (p. 179).

Este ambiente constituye el marco requerido para la presentación de un clima humano muy especial, punto de inflexión histórico en que la sociedad mendocina sufre una transformación profunda, dada por el cambio étnico ya aludido, que conllevó un cambio incluso cultural. Las ciudades latinoamericanas en general, no solo Mendoza, experimentaron a partir de 1880 un proceso de transformación y de crecimiento que puso en jaque las “costumbres tradicionales y maneras de pensar de los varios grupos sociales” (Pimenta Gonçalves Ferreira, V., 2013, pp. 32-33).

La modificación de la fisonomía de las ciudades se debió, según destaca Pimenta Gonçalves Ferreira, en una primera fase “a la necesidad de hacerse cargo del aumento considerable de la población y de la creación de centros mercantiles e industriales, así como la construcción de vías férreas y de nuevos barrios” (p. 33). Y en una segunda fase, esta “transformación arquitectónica fue deliberada y se debió a la voluntad de modernizar la ciudad, convirtiendo lo tradicional y antiguo en” en lo que José Luis Romero denomina el “supremo triunfo del progreso” (Romero, [1977] 2010, p. 275), en el que se ponía de manifiesto “cierta ostentación o cierto gusto por la monumentalidad” (Romero, [1977] 2010, p. 277), tal como se advierte claramente en la renovación edilicia de Mendoza luego del terremoto de 1861.

Vera Pimenta Gonçalves Ferreira reseña claramente el proceso subsiguiente, en lo que a la literatura se refiere, pero siempre teniendo en cuenta la inextricable relación que esta teje con el hombre y su entorno:

Con la emergencia del existencialismo y su influjo en América Latina, la literatura en ese continente se reunió con el hombre moderno en las ciudades. Espacio de ausencia y marginalidad, la ciudad es el lugar donde el individuo puede ser narrado en correspondencia directa consigo mismo y con su soledad. Como Mircea Eliade explica en *Le mythe de l'éternel retour*, desde que las ciudades dejaron de ser construidas a partir de planos celestiales y extraterrenos, planos astrológicos y divinos, el hombre quedó desprotegido y sin referentes en la ciudad moderna: un lugar de caos y soledad, sin ningún plan o ningún referente (2013, p. 17).

Consecuentemente, y avanzando el siglo XX, la ciudad de Mendoza sigue experimentando transformaciones cada vez más aceleradas, las que -sin hacerle perder del todo su tranquilidad provinciana- pueden sí constituir un tormento para habitantes muy sensibles ante las molestias ocasionadas por el nuevo ritmo

ciudadano, como es el caso del protagonista de *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto (1922-1986):

Esta perspectiva de la ciudad agobiante, masificada y espacio de desarraigo percibida como objeto estético no es nueva. Ya Baudelaire se sentía atraído por el sin sentido de las grandes ciudades y la literatura designada como posmoderna volvió a situar en la ciudad y en el texto literario las problemáticas de lo urbano y del sujeto como lugar y expresión de incerteza y disgregación [...] Esta angustia del espacio en que el sujeto habita se relaciona indiscutiblemente con la ciudad contemporánea que perdió la legibilidad y la posibilidad, por parte del individuo, de abarcar ese espacio.” (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, p. 39).

Sabido es que el autor mendocino pertenece a una generación –la denominada “del 50 ó 55”- que se caracteriza, entre otros rasgos, por la influencia que sobre ella ejercen la filosofía existencialista, el lenguaje de los medios de comunicación y el psicoanálisis. Sabido es también que la escritura del mendocino exhibe una sucesión de búsquedas expresivas y dentro de ellas, se ha mencionado reiteradamente el denominado *objetalismo*, emparentado con el *nouveau roman* francés. Así, en 1958, publica una *nouvelle* titulada *El abandono y la pasividad*, en la que el drama de un marido abandonado se da a conocer a través “de los objetos familiares”. En las novelas de la década siguiente –*El silenciero* y *Los suicidas*- continúan estas formas experimentales, aunque más morigeradas.

En ellas son especialmente visibles ciertos datos del mundo moderno que Di Benedetto reelabora, a su modo, para darnos su propia metáfora existencial. En la primera de ellas, cuya acción –según palabras del propio autor en la nota que la precede- se sitúa “[...] en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)” ([1964] 1999, p. 15), se hace patente la peripecia, con algunos ribetes

tragicómicos, de un escritor hipersensible, acosado por el ruido de una ciudad moderna.

Quizás la afirmación con que Di Benedetto culmina su “Autobiografía” escrita a pedido de Günter W Lorenz (1972, p. 110): “Prefiero la noche. Prefiero el silencio” , no sea suficiente para avalar la pretensión autobiográfica; sin embargo en esta novela asistimos al despliegue de otros temas característicos de nuestro autor, como la reflexión sobre el arte de escribir en toda su profunda implicancia, casi metafísica; el recurso a una “épica de la cotidianidad” que concede importancia a lo cotidiano y vulgar de la existencia ordinaria de seres humanos ordinarios, estética de la trivialidad influida por la del cine neorrealista italiano; o la permanente duplicación de planos, la coexistencia de realidad y fantasía.

En este texto, lo no humano llega a convertirse en una ominosa realidad, en función de la idea central de la novela: el proceso de alineación y descentramiento del hombre moderno, perseguido por presencias ingobernables, objetos independizados -pesadillas modernas- cargados de resonancias, dotados de poderes: “Las cosas temidas, si se apartan de nosotros, al ser nombradas regresan, porque confunden la mención con el llamado” ([1964], 1999, p. 29).

En relación con la contaminación auditiva, el escritor estampa desde el comienzo una imagen de profunda resonancia poética: “Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia. Le he contado que me hostiliza el ruido. Él ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera” ([1964], 1999, p. 27). Con estas palabras, el “silenciero” instauro –en medio del crudo acoso de los objetos- una dimensión onírica y nos suministra una clave de lectura del texto todo. Resalta en primer lugar algo que es rasgo corriente en la narrativa del mendocino, cual es el recurso a la simbología animal, ya presente desde su primer contario, titulado precisamente *Mundo animal*.

El texto novelesco asume en cierto el carácter de un peregrinaje ritual por la ciudad; en su cruzada en pos de liberar al mundo de los ruidos –“su aventura contra el ruido es metafísica” ([1964], 1999, p. 172), diagnostica Besarión-, el protagonista de *El silenciero* también cumple con varias de las etapas del itinerario propio del héroe: ante todo, se le presenta con evidencia la idea de un límite, cuya trasposición influirá en el desarrollo posterior de su vida: “la vereda de mi casa marca el límite del recelo: más allá pueden encontrarse planteadas las condiciones definitivas para una lucha” ([1964], 1999, p. 19).

También se verifica en la novela una suerte de descenso infernal, que se asimila prosaicamente al taller mecánico de donde brota el insoportable ruido martirizador. Es notable cómo, a favor de esa “épica de la cotidianidad” ya citada, la descripción logra superponer a la imagen prosaica y cotidiana cierto relieve mítico y convertir a sus habitantes en seres sobrenaturales: “Ese taller, para usted (o para mí) es el infierno” ([1964], 1999, p. 56). Ese taller opera a modo de sinécdoque del ambiente ciudadano. Versión distorsionada pero plausible de la urbe moderna, en la que los adelantes técnicos exhiben una faz dual, positiva, pero también negativa, como afirman Julio Ballerini y Alberto Castells:

En la complejidad de nuestro tiempo la representación de la ciudad remite a un escenario transitado por tensiones múltiples, provocadas por la confrontación entre los portentos maravillosos de la civilización tecnológica y los estragos catastróficos de sus efectos indeseados (2000, p. 163).

Esta impresión –“marco de ensoñación y pesadilla”- se irá agudizando a medida que el ritmo de transformación se acelera. Lo cierto es que la ciudad va creciendo hacia la periferia y desparramándose, de un modo a menudo desordenado, sin un plan urbanístico definido, con las consecuencias previsibles. Se acentúa también la tendencia a la marginalidad social arraigada en ciertos

espacios carenciados que proliferan, a veces en plena ciudad moderna,

En ese proceso evolutivo secular, la ciudad sufre modificaciones tanto cuantitativas como cualitativas de magnitud. Como bien señala Ana María Mendes Diz, “La expansión urbana va unida a la expansión de una economía predominantemente de consumo, a un macro desarrollo no solo geográfico sino también cultural, que deviene ‘cultura de masas’” (2000, p. 311). La globalización “da lugar a un nuevo régimen urbano que influye en la estructura [de la vida cotidiana social tanto como en la economía” (Ballerini y Castells, 2000, p. 175).

Las características de este nuevo estadio cultural han sido reiteradamente señaladas; particularmente se han destacado “dos fenómenos de diferente signo, pero íntimamente relacionados entre sí: el *individualismo* a ultranza y la *masificación*, que surgen como formas de desarraigo social” (Mendes Diz, 2000, p. 311). Esto lleva a algunos pensadores a considerar que, en la actualidad, los habitantes de las ciudades “son más bien *nómades intelectuales*, individuos cuyo marco de referencia lo constituye la cultura metropolitana [podríamos decir “global”] que, paradójicamente, supera el ámbito territorial que lo cobija” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 207).

Asimismo, se instaura el principio de la autorrealización ilimitada y el “subjetivismo de una sensibilidad” hiperestimulada (cf. Mendes Diz, 2000, p. 312). Otra nota distintiva, señalada por Habermas (1985) es el culto de lo nuevo, “una exaltación del presente que trae aparejado un valor excesivo de la transitoriedad, lo elusivo y efímero” (Mendez Diz, 2000, p. 313). Del mismo modo, se imponen ideas nihilistas que constituyen el perfil de la etapa histórica que se ha dado en llamar “la posmodernidad”. Y la urbe se nos presenta como cuna y sede de la civilización posmoderna:

[en ella] se acentúa el individualismo hasta el nivel del egoísmo [...] El hastío, verdadero desarraigo existencial, representa precisamente una consecuencia de la racionalización, de la aceleración y del hiperactivismo pragmático del mundo moderno, todo lo cual ha ido atrofiando la capacidad humana de asombro, de encuentro afirmativo con la realidad (Mendes Diz, 2000, pp. 312-313).

¿Cómo repercute esto en la representación literaria de ciudad, por ejemplo, en la poesía contemporánea?

En la historia de la poesía mendocina contemporánea los años 90 marcarán, sin duda, un punto de inflexión, a favor de la irrupción de un núcleo bastante homogéneo de voces, que configuran un interesante fenómeno cultural, no ajeno por una parte al sistema lírico argentino contemplado en su globalidad, pero con rasgos suficientemente originales como para justificar su estudio.

Peculiares circunstancias históricas (inestabilidad institucional-subversión-régimen militar-democracia) que golpearon fuertemente la conciencia argentina después de mediados del siglo, configuran un perfil particular. La posmodernidad, con sus notas distintivas, predeterminan igualmente una actitud definida respecto de la vida, el arte, la religión...

En esta poesía se registra además una relación particular con la realidad contemporánea, actitud que reconoce las siguientes direcciones: la crítica al mundo moderno (esta nuestra “aldea global” inevitable) y dentro de ella, la ciudad (reducida a sus aspectos más bajos y oscuros y reiterada en ciertos íconos o imágenes de marginalidad), como emblema de un mundo en que la condición humana se encuentra desvalorizada y amputada; en relación con ello, la aguda conciencia de vivir (o haber vivido) circunstancias críticas a nivel nacional, lo que genera una actitud contestataria y rebelde, sustentada en una visión nihilista y apocalíptica.

Como otras notas distintivas pueden mencionarse una temática común (con algunas modulaciones): esa visión desengañada, pesimista, de un mundo en que el amor es una mujer pintada, desnuda, prostituta o vampiro, en un adiós de sábanas arrugadas, mientras lo primitivo acecha “como un cazador oculto o un barrabrava entre saxos y blues bizarros” en una ciudad anochecida y “sudaca”, con música de tango o de rock en arrabales de ausencia.

El pasado pesa en la conciencia de un yo textual que descrece de las falsas esperanzas sesentistas y vive aún como una herida abierta -latente pero no excluyente- el pasado inmediato. Ha acontecido el fracaso de todas las utopías, desde el “sueño americano” hasta la “era de Acuario”. Alienta en todo momento una sorda rebelión frente a todo intento totalizador y normativo, y en esta visión de “Apocalipsis naïf” aparecen mencionados distintos elementos e íconos del mundo moderno, en particular los relacionados con los “*mass media*”.

Pero igualmente es dable advertir en algunos casos la reformulación de antiguos tópicos literarios, como el de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, que otorgan a esta configuración de la ciudad como espacio poético una peculiar significación. Del mismo modo, se compone una imagen del espacio regional que, jugando con ciertos semas que han alcanzado el rango de elementos identitarios, son susceptibles, sin embargo, de una nueva mirada al incorporarse a este nuevo espacio de significación instaurado por la poesía.

En lo formal, se impone el versolibrismo como “una manera de transgredir la preceptiva convencional o una distinta respiración del verso que, sostenido por el ritmo interior, obedece a una lógica del pensamiento: el verso se quiebra allí donde lo exige la idea-sentimiento” (Freidenberg de Villalba, A., 1997, p. 41); otra característica saliente: la intertextualidad con el denominado rock nacional.

Si los mismos poetas reconocen su filiación respecto del rock, entonces también pueden señalarse respecto de su temática los tres ejes conceptuales que Mauricio Videla señala en “Poesía del rock nacional” (1999):

Primero, lo urbano desdoblado en una crítica social a la modernidad que implica la pérdida de valores y la marginalidad económica y cultural; en un segundo plano el concepto de lo experimental que se envuelve entre las visiones existenciales y la desmitificación del ser nacional [...] y por último la concepción de un Estado ligado al desarrollo de la visión onírica, al razonamiento del absurdo como salida válida a la mixtura realista [s. p.].

En cuanto al poema como tal, algunos de sus características estructurantes son la imagen textual de un poeta que mira -no ya “vidente” sino lente de una cámara fotográfica o filmadora-, la meditación sobre el silencio y el valor -cuestionado, pero aún subsistente- de la palabra, en particular la poética. Finalmente, en relación con el lenguaje poético, mezcla distintos registros y un cierto regusto hermético en algunas alusiones o imágenes cifradas que trabajan generalmente con la evocación de mundos artísticos ajenos (Borges, Cortázar, Neruda) o con algunos objetos o fenómenos erigidos en símbolo dentro del universo textual (girasol, eclipse, bitácora: idea de lo mudable, del dinamismo y del cambio).

Además, el universo mundo ha reducido su tamaño hasta caber en la pantalla de una PC. Paradójicamente, esa experiencia, lejos de ser consoladora, provoca una mayor angustia, del mismo modo que, en este siglo de las comunicaciones, el hombre está cada vez más incomunicado y más solo. La abolición de la distancia física es sólo un correlato del aumento de la brecha espiritual.

Como señala Víctor Gustavo Zonana a propósito de la poesía de esta autora, “La enumeración caótica construye el museo

del consumo masmediático” (1996). Al mismo tiempo, las trans-textualidades tejen relaciones universales, el ritmo vertiginoso del poema se dibuja en un itinerario geográfico que hereda técnicas simultaneístas de la vanguardia histórica.

El paisaje en general es el mundo, cualquier lugar, la ciudad moderna, nocturna y bohemia, propicia a todos los monstruos, en un Bronx de fantasía en el que se desarrollan en ocasiones pequeñas historias típicas de la “serie negra”, algún pequeño drama de muerte y suicidio (Rubén Valle, 1998: “Identikit II”, p. 70). Se trata de “un escenario / de colmillos afilados / de labios chupa-sangre” (Rubén Valle, 1996: “Totalmente pájaros”, p. 53), en relación con una modulación particular de la temática amorosa.

Sólo en contadas ocasiones el ambiente se particulariza en un entorno claramente mendocino y asoma una intención paisajista, como ocurre en algunos poemas de Carlos Vallejo y Adelina Lo Bue. En el caso del primero, ambiente comarcano transfigurado y emblemático en uno de sus elementos: después de Ramponi, es inevitable ver florecer la piedra en cualquier construcción poética de Mendoza, como se advierte en “Un lugar en el mundo”, de Carlos Vallejo: “Donde la piedra fue un grito sólido / en el hervor del mar” (1998, p. 52). En el caso de la segunda, como sostén o evocación de imágenes cosmopolitas, simple posdata del lugar de escritura en ocasiones, pero también fuertemente connotada de regionalismo en otras: “El Zonda estalla en larvas de púas /.../ Cactus líricos cantan en el desierto” (1995, p. 52).

También puede darse una visión estilizada, casi paisaje interior, como es el que pinta Hernán Schillagi en una sección de su poemario *Mundo ventana*: “Ciudad / poblada de noche / habitada por el viento / dormida en el polvo. / Ciudad informe / mutada en un desierto abandonado” (1999, p. 29). Y también: “Toda la ciudad / en la que nos apoyamos / se vuelve ceniza / y vuela” (1999, p. 30).

Muchos de los poemas muestran escenas apocalípticas, claras alusiones a un mundo que se disgrega, en una suerte de gótico futurista. En relación con esto caben dos observaciones: en primer lugar, la suposición de que a un origen violento del universo (“Big Bang”) seguirá un fin igualmente violento (y cercano) y también el hecho de que la referencia (explícita o no) al último libro de la Biblia sugiere en ocasiones una suerte de “espiritualidad negra, un satanismo posmoderno, que proclamase la victoria final del mal sobre el bien o, al menos, el fin de todo discurso teocrático entendido como fuente de restricción” (Britto García, 1991, p. 39).

Lo que sí subsiste en estos poemas es la actitud del poeta: un yo lírico que, generalmente en un ámbito de oscuridad observa, piensa y divaga detrás de un vidrio. Así, noche, vidrio y lejanía se presentan como atributos del pensar y como conciencia de una radical separación hace a la esencia misma de las representaciones, por más que a veces se sugiera algún tipo de compromiso con lo observado. No en vano Ulises Naranjo define el oficio del poeta como una suerte de “voyerismo perverso” (1997 [s. p.]).

Edgardo Dobry señala, a propósito de lo que considera una de las posibles claves de acceso a la poesía argentina de las últimas generaciones:

[...] filmar es, obviamente, una metáfora de mirar, de un mirar que no se eleva por sobre la chatura de la realidad, sino que deliberadamente se pone a la misma altura: chatura de paisaje, deliberada chatura de una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos retóricos para filmar la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta (Dobry, 1999, pp. 46-47).

Esto nos conduce al apartado siguiente, que plantea, precisamente, la relación entre percepción y representación: “El espacio visual, el espacio táctil, el espacio auditivo y hasta olfativo del hombre de la ciudad” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 143) son fuente

de tensión, pero también imponen pautas de identificación entre los habitantes de un mismo espacio urbano y constituyen una suerte de lenguaje. “Quien posee una fiel imagen de su medio circundante, sostiene Lynch, goza de un profundo sentimiento de seguridad afectiva, la cual le permitirá establecer una relación armoniosa con el mundo exterior” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 141).



**Ilustración N° 14: “Escena poblana del novecientos”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballerini, J. y Castells, A. (2000). "La política urbana como principio de buen gobierno". En del Acebo Ibáñez, E. (dir.). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 165-181.
- Britto García, L. (1991). *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Venezuela: Editorial Nueva Sociedad.
- Calvino, I. ([1977] 1984). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Campra, R. (ed.). (1989). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini.
- (1994). "La ciudad en el discurso literario". SyC N° 5, mayo, pp. 19-29.
- Cúneo, V. H. (1995). *El nacimiento del ciudadano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Acebo Ibáñez, E. del. (2000). "El pensamiento urbanístico occidental (Consideraciones teóricas e históricas a partir de una categorización propuesta por Françoise Choay)". En del Acebo Ibáñez, E. (dir.). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 81-162.
- (2000). "Representaciones del espacio (algunas reflexiones sobre el habitar urbano desde M. Heidegger y G. Simmel)". En del Acebo Ibáñez, E. (dir.). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 199-214.
- Di Benedetto, A. ([1964] 1999). *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- (1972). “Autobiografía”. En Lorenz, G. *Diálogo con América Latina: Panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 109-140.
- Dobry, E. (1999). “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, junio, pp. 45-57.
- Draghi Lucero, J. (1968). *Andanzas cuyanas*. Buenos Aires: Troquel.
- Freidenberg de Villalba, A. (1997). *Dialogismos. Temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. Mendoza: EDIUNC.
- Hualpa Acevedo, E.; Villalba, L. A. y Barenfeld, L. (2001). “Romance de la fundación de Mendoza”; “Cantos celebratorios del vino”. En *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones I*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Lo Bue, A. (1995). *Mapas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Maíz, C. (2003). “Presentación”. En Maíz, C. (Comp.). *La memoria. Conflicto y perspectiva de un objeto múltiple*. Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana), pp. 10-11.
- Méndez Diz, A. M. (2000). “El riesgo en el imaginario del joven urbano. El caso de los deportistas de alto riesgo”. En del Acebo Ibáñez, E. (dir.). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 311-363.
- Molina, H. y Varela, F. (2013). “Inicio de la novelística”. En Castellino, M. E. (dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Universidad Nacional de Cuyo – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo I.
- Naranjo, U. (1997). “Voyeurismo perfecto”. En *Molinos de viento. Filosofía y Letras* N° 2.
- Olivencia Fernández, J. (1927). *Gloria cuyana*. [s. l.], [s. e.].
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. (2013). *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana*. Tesis Doctoral. Recuperada de [https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT\\_Ferreira\\_Vera\\_2013.pdf](https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT_Ferreira_Vera_2013.pdf)

- Ponte, J. R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: CONICET (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina).
- Popeanga Chelarú, E. (2002). “Historia y poética de la ciudad. Nota introductoria”. En *Revista de Filología Románica*. Anejo III, pp. 1-24.
- Puebla de Godoy, R. (1904). *La ciudad heroica: Novela histórica*. Buenos Aires: Imp. Europea de M.A. Rosas.
- Romero, J. L. ([1977] 2010). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schillagi, H. (1999). *Mundo ventana*. Mendoza: Libros de piedra infinita. Colección de poesía desierta.
- Sosa, J. L. (1979). *Confidencias*. Mendoza: Editorial Los Cuatro Gatos.
- Tejada Gómez, A. (1979). *Dios era olvido*. Madrid: Albia.
- Valle, R. (1996). *Museo fluo*. Mendoza; Ediciones Culturales de Mendoza.
- (1998). *Los peligros del agua bendita*. Mendoza: Libros de Piedra Infinita. Colección de poesía desierta.
- Vallejo, C. (1998). *Postal en movimiento*. Mendoza: Diógenes. Colección “La mesita de luz”.
- Varela, F. (2015). “Los caminos de la identidad en la cultura mendocina”. En Castellino, M. E. (dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Universidad Nacional de Cuyo – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo III, pp. 597-672.
- Vázquez, A. (1959). *Poemas para Mendoza*. Mendoza: Biblioteca Pública “General San Martín”. “Cuadernos de Versión”. N° 2.
- Videla, M. (1999). “Poesía del rock nacional”. En *Los Andes*, 24 de octubre.
- Zonana, V. G. (1996). “La poesía de Adelina Lo Bue”. Inédito.

- [s. f.]. “En busca de una música esencial; Alfonso Sola González (1917-1975)”. Recuperado de <https://www.autoresdeconcordia.com.ar/articulos/586>).
- (2001). “La Ciudad. Fundaciones poéticas de la lírica mendocina”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza - Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, pp. 219-259.





**Ilustración N° 15: “Decimononia Mendocina”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 7

### MENDOZA, CIUDAD OTRA Y LA MISMA

Marta Elena CASTELLINO

*“Un paisaje invisible condiciona el visible”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades tenues.1” (1984, p. 31).

*“El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y los signos. 1.” (*Las ciudades invisibles*, 1984, p. 24).

#### **La ciudad tenue, la ciudad concreta**

La ciudad -según Enrique del Acebo Ibáñez- es

Realidad e hiperrealidad. Sendero y laberinto: la ciudad es ámbito de amparo y de angustia existencial. Es causa y consecuencia de imaginarios [...] Habitar que entreteje y confirma su madeja cotidiana entre ser y parecer, entre verdad y simulacro, entre encuentro y desencuentro (2000, p. 24).

Campra (1994) propone una tipología de la ciudad literaria a partir, en primer lugar, del eje que dé cuenta de su existencia o no fuera del espacio textual, aunque “ciudades imaginadas” y “ciudades reales” reclaman por igual su pertenencia al mundo de la li-

teratura y en el espacio delimitado por el texto no existen entre ellas diferencias ontológicas. Y esto es así porque el lenguaje instaura sus propios mitos. Y de ambos tipos de ciudades encontramos ejemplos en nuestra literatura.

Esta preocupación por el entorno puesto de manifiesto por la prensa periódica de las primeras décadas del XX (como ya se señaló) cuaja también en un sistema de representación adscrito a la novela realista: podríamos relevar ejemplos de la narrativa mendocina de esa época que ejemplifican distintas modalidades de ficción realista. Abelardo Arias, en un artículo publicado “Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía”, publicado en el diario *Clarín* de Buenos Aires, en 1974, señala la apertura de diversas líneas narrativas que resultan de interés; en primer lugar, las pervivencias románticas representadas por algunos escritores y escritoras como Rosario Puebla de Godoy y Esther Monasterio (1868-1956), quien con *¿Volverá?* (1925), escrita bajo la influencia de César Duayén (Emma de la Barra) inaugura la “novela rosa” mendocina.

Carlos Ponce (1863-1903), por su parte, publica en 1909 *El Dr. Teodoro Silva; Cuentos mendocinos*, a los que seguirán, en 1924 y 1927, los *Cuentos mendocinos; antaño y hogaño* y, también en 1927, la novela costumbrista *Termalia*. En estas obras, al decir de Graciela de Sola (1966), “Dentro de lineamientos expresivos más o menos tradicionales que excluyen cierta preocupación técnica, Ponce hace un registro del paisaje y la vida mendocina con inclusión de sus leyendas y de cierta tipificación psicológica local”.

Por su parte, J. Alberto Castro (1883-1938) da a conocer primeramente *Carne con cuero* (1916), escritos de índole política y sociológica, que registran variadas impresiones de sus años como periodista, y luego provoca escándalo con *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1930), exponentes de las tendencias realistas y naturalistas, con insistencia particular en el tema ciudadano y aguda visión de los personajes y acontecimientos de la época.

También de contenido político y tesis social es la obra de Benito Marianetti (1903-1976) *Cuando la penumbra llega*, de 1920. En estos relatos –escritos en su primera juventud- refleja no obstante sus dotes. Marianetti publicó al año siguiente otra novela corta, *El diario de una colegiala*; en 1922, *El huérfano del Volga* y *El amor que vence*, entre otros trabajos de índole diversa.

Carlos Arroyo (1902-¿?) inicia en 1927, con *Barbarie*, una serie de novelas de enfoque costumbrista y aguda intención política; este “vasto friso histórico político que documenta las luchas institucionales de Mendoza” (Borello, 1962) en las primeras décadas del siglo XX se completará tardíamente con otros textos escritos en las décadas del 50 y 60, en las que se asiste a una verdadera politización del ámbito urbano.

También en el marco de la denominada “Generación del 25” puede ubicarse la producción novelística de Alejandro Santa María Conill (1894-1956), en particular *La ciudad de barro* (1940), sustentada en una teorización acerca del género narrativo: “La novela, espejo y guía de la sociedad”, que apareció en el primer número de la revista *Égloga*, de 1944. Esta concepción de la novela tiene profunda relación con una marcada tendencia de la narrativa mendocina de dar un testimonio más o menos certero y realista de la realidad comarcana, describiendo estéticamente el clima social de Mendoza.

Igualmente, Juan Bautista Ramos, periodista, dramaturgo, novelista y poeta, además de ensayista y traductor, nacido en 1896 y muerto en 1966, aporta una visión particular de la ciudad con su novela *Mala calle de brujos* (1954) que será objeto de análisis en este libro. Su obra literaria incluye además tres libros de poemas publicados entre 1924 y 1932: *Los motivos del ágora* (1924); *Solfataras* (1929) y *El poema de Abel o 40 canciones sobre una chimenea* (1932).

Otra línea narrativa importante en la Mendoza de las primeras décadas del siglo XX, en relación con la historia, es la que re-

coge hechos del pasado, anécdotas, semblanzas, leyendas... tal como se da en la obra de Pedro Corvetto (1900-1948): *Tierra nativa* (1928); Carlos Guevara Labal (1903-¿?): *Mirando hacia atrás* (1930); Exequiel Ortiz Ponce (¿?): *Mendoza legendario* (1953) o Carmen Guiñazú de Berrondo (¿?-1936): *El búho de la tradición* (1924).

En general, el modo narrativo predominante es el realismo, como ya se dijo, pero es oportuno recordar lo señalado por Eduardo Camacho (1998) a propósito de la literatura hispanoamericana en general:

[...] existen varias posibilidades realistas [...] Hay un realismo *empírico* (*monológico*, disyuntivo, tradicional, basado en la antigua “manera de ver la realidad -tomada del natural sin idealizar en nada la realidad de la vida”- o sea positivista, pretendidamente objetivista y científicista, *externa*), que incluye el realismo costumbrista, regionalista, rural, etc., etc. Y hay los “nuevos” realismos (otras maneras de ver las infinitas facetas de la realidad, otro concepto, *dialógico*, no disyuntivo, más amplio y pluralista, desde una perspectiva fundamentalmente *interna*) frente a lo puramente fantástico (que es, también, *un realismo* [...]). (p. 129).

Lo dicho anteriormente valida también la posibilidad de considerar con igual pertinencia no solo las representaciones realistas de la ciudad, sino también aquellas que lo desrealizan. Así, la ciudad adviene como posibilidad de asiento de lo real maravilloso, tanto en sus edificios de cemento como en su corazón de adobe, cobijando facetas inéditas e insólitas de una fantasía que no se resigna a morir, sino que se resignifica y continúa contando una historia de prácticas mágicas ancestrales o, cuando menos, de oscuros misterios, tal como ocurre en dos de las novelas analizadas en este libro.

Es que, como aspecto digno de atención, puede mencionarse el hecho de que el relato policial en nuestras letras, contraviniendo su esencia de relato realista, parece prestarse a procesos de estilización y desrealización del espacio urbano, tal como ocurre en las novelas de Miguel A. Guzzante y en el texto escrito “a dos manos” por Lucía Bracelis y Gabriel Dalla Torre, titulado *Las habilidades inútiles* (2010), que será estudiada en el capítulo “Mendoza libresca: tensión entre pasado y futuro”.

¿Y qué decir de esa aproximación al realismo mágico -caso excepcional en nuestra literatura comarcana- que construye Fernando Álvarez en su novela *El basural* (2013)? Esta modalidad, por otro lado, ya había sido anticipada por Fernando Lorenzo (1924 - 1997) en su novela *Arriba pasa el viento* (1961), en la que -más que el conflicto narrado en sí- impacta la belleza extraña de una prosa cuidada y sugerente, para expresar conflictos tan humanos y universales como el dolor, la muerte, la soledad y la incomunicación, en clave irreal. Esos que Gustavo Zonana denomina “mundos literarios extraordinarios” (2007-2008) no prevalecen en nuestras letras; de todos modos, es posible enumerar, tal como lo hace el investigador citado, una serie de ejemplos de este tipo:

Es posible observar un conjunto nutrido y valioso de relatos fantásticos de autores establecidos en Buenos Aires como Susana Bombal, Ricardo M. Setaro, o Alejandro von der Heyde y de otros residentes en la provincia como Vicente Nacarato, Julio César Vitali, Galina Tolmacheva, Antonio Di Benedetto, Luis Ricardo Casnati, Emilio Fernández Córdón, Rubén Calderón Bouchet [...]. Asimismo, es posible identificar el desarrollo de modos ficcionales afines, que trascienden el modelo realista: el maravilloso en la obra de Juan Draghi Lucero, la ciencia ficción al estilo de Julio Verne en Manuel José Olascoaga, la fantasía heroica de acuerdo con los modelos de Tolkien, Howard o Le Guin en Liliana Bodoc o la ficción absurda, en Fernando Lorenzo (p. 188).

De todos modos, en estos relatos la fantasía no escoge de forma preponderante el ámbito urbano para ejercer su acción transformadora, por lo que en general quedan fuera de nuestro corpus de análisis.

### **Las ciudades ocultas**

*“A cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades ocultas. 2”. (*Las ciudades invisibles*, 1984, p. 160).

Podemos hacer referencia aquí a otra verdad incontestable: toda ciudad oculta en su seno otra, misteriosa, inasible, que se construye a veces como reflejo invertido de la ciudad visible. Porque la ciudad puede desdoblarse en imágenes aterradoras: “En la superficie la racionalidad, las afirmaciones del intelecto; subterráneamente, los miedos primordiales, los terrores que se desatan en sueños” (Campra, 1994, p. 34). Vida subterránea que habla, por ejemplo, de una red de túneles que atraviesan el subsuelo mendocino, que vive en las leyendas urbanas o en el renovado modo de textualizar los terrores del hombre, que ya devenido en el modo literario del horror conocido como “gótico urbano”.

Precisamente, la percepción actual de la ciudad comporta muchos rasgos asociados con ese fenómeno literario de creciente importancia. El término “gótico” tuvo diversos significados, hasta alcanzar su especificidad en el campo literario, a partir del siglo XVIII cuando, para José Amícola, comienza a presentarse como “la escritura de lo excesivo” (2003, p. 28), y “llega a significar la descarga, por medio de la ficción, de las imágenes y deseos reprimidos de larga data” (2003, p. 31).

Una de las razones de la consolidación del gótico dieciochesco fue el clima de violencia en que se vivía. En el gótico del

siglo XX perdurarán asimismo muchos de los temas del XIX: manifestaciones sobrenaturales en el espacio doméstico, donde el interior se convierte en amenazante; terror como inminencia; efectos emocionales en vez de entendimiento racional; evocación de ansiedades y temores, además del repertorio de personajes clásicos (creaturas sobrenaturales terroríficas, etc.) y espacios característicos...

En este sentido, algunos de los tropos góticos son bien conocidos: las fantasmas, las casas o castillos o mansiones embrujadas, la oscuridad, un ambiente inquietante: “Las coordenadas espaciotemporales en las narraciones góticas (o “cronotopo” del gótico), venían a quebrar las expectativas racionales, llevando a los lectores, y especialmente a las lectoras, hacia laberintos inusuales” (Amícola, 2003, p. 63).

Es un hecho ampliamente señalado que los autores góticos, desde el siglo XVIII, se han valido de los miedos más profundos de sus lectores para crear el terror, a través de tropos góticos que ejemplifican la realidad. Pero los terrores del hombre contemporáneo pasan por otro lado: así como las obras del gótico temprano exploraban los temores propios de esa cultura, las nuevas manifestaciones del gótico reflejan en los miedos de una sociedad moderna en que se cuestiona la identidad del sujeto o la entidad misma de la realidad, la verdad y significación de experiencias, etc.

En cuanto a la narrativa contemporánea, el efecto de horror se crea como consecuencia de una realidad externa que incluye un medioambiente desgastado, guerras, dictaduras y luchas por el poder, realidad que pesa sobre los protagonistas de ambos géneros, en ciudades o pueblos reconocibles.

Lo inquietante de las narraciones góticas puede venir de lo sobrenatural, pero lo sobrenatural no es imprescindible, dado que el verdadero terror viene más a menudo de nuestro interior, o de aquello que se hace posible en la vida cotidiana. Según Hodg-

son, “En general, el terror posmoderno habita el mundo cotidiano y por eso es más inquietante” (2019, p. 5). El horror brota también de un imaginario poblado de sueños y obsesiones y traumas infantiles.

En consecuencia, podríamos definir el gótico urbano como aquella narrativa que se enfoca en las ansiedades y temores de la clase media, que vive en el espacio urbano contemporáneo, ambiente en el que se perciben con particular intensidad ciertas cuestiones distópicas: una desigualdad enorme, la pobreza, falta de vivienda, drogas, crímenes, problemas del medioambiente, inmigración, prostitución, brutalidad policial, entre otras. Todo ello crea un cada vez más generalizado temor “al otro”, a todos aquellos que son diferentes.

Ahora “[...] los tropos que verdaderamente definen el género son más reales: un pasado que vuelve a perseguir el presente y a su vez destruye el futuro, un mundo fragmentado en que la gente no se comprende, una estructura de poder amenazante, una sociedad moderna en que las cosas no son como parecen” (Hodgson, 2019, p. 2).

Estos textos configuran el horror como efecto de pesadillas interiores, de los temores más ocultos, de traumas *borderline*:

[...] fisuras tras las que se produce un efecto de extrañamiento y quiebre de la realidad, trazos expresionistas que distorsionan el entorno y revelan una realidad otra, la pesadilla de las metrópolis latinoamericanas trasladada al otrora pacífico y bucólico campo, uno que ya no es más el paraíso perdido de los ecologistas ni un lugar de refugio, sino un espacio limítrofe, caracterizado por un patrón general de inestabilidad económica, social, por angustiantes relaciones interpersonales, una autoimagen devaluada y una afectividad traumática (Westphalen, 2017, p. 44).

Dabove además hace una interesante reflexión cuando señala que la literatura gótica era “un intento de resacralizar el

mundo, luego de la caída de la visión religiosa como organizadora de lo social” (2018, [s. p.]), pero los tropos góticos solo pueden resacralizarlo en partes: “no hay Dios, sino oscuras potencias, rituales, tabús”. En tal sentido, resulta sumamente interesante la colección de cuentos de Beatriz Ardesi, *Tres demonios* (2021), como un ejemplo (si no el único) de este modo gótico en la literatura de Mendoza. En la clave anteriormente mencionada se puede leer, por ejemplo, el texto introductorio; a partir de allí, comienza el aquelarre, no solo en su significado de reunión de brujas y brujos, sino más bien como un conjuro que nos sumerge en un mundo de atávicos temores y creencias que de algún modo perturban nuestras conciencias “supercivilizadas”.

Estos relatos exploran nuevas posibilidades del realismo y lo fantástico a partir de un fondo mítico, arquetípico, logrando un efecto esperpentizador de la realidad, aunque sin desprenderse de ella; explayándose en sus aspectos aparentemente más cotidianos, pero con una gran profundidad simbólica. Así, historias comunes llegan a convertirse en alegorías metafísicas, y en la mayoría de ellas destaca como componente esencial el espacio aterrador, considerado como agente activo en el desenvolvimiento de las tramas: el espacio propio del gótico urbano.

También este revivir del terror gótico se puede asociar con la proliferación de leyendas urbanas que se ocultan en el misterio de las antiguas casonas que aún perviven en la ciudad, como la Mansión Stoppel o el edificio que en la actualidad alberga la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, en las proximidades de la Plaza Sarmiento, habitadas por sendos fantasmas... O el mismísimo Colegio Nacional Agustín Álvarez, por el que todavía se pasea la sombra vigilante de quien fuera su rector durante largos años y que murió en la residencia anexa: don Tomás Silvestre.

O toda esa Mendoza subterránea comunicada con el exterior por “Las siete puertas del infierno” de que habla Martín Rumbo en *Mendoza tiembla*, colección de leyendas urbanas de gran

difusión, sobre todo entre los jóvenes, y que ha merecido ya varias ediciones.

### **La ciudad y la memoria personal y colectiva**

*“No está hecha de esto la ciudad, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y la memoria.3”. (*Las ciudades invisibles*, 1984, p. 21).

*“En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y la memoria.3”. (*Las ciudades invisibles*, 1984, pp. 21-22).

Se ha dicho que “La ciudad es de todos y para todos; siempre que de ella se habla, el lazo afectivo, vivencial, que vincula al autor con su ‘lugar antropológico’, implica y crea una multitud de imágenes, de visiones distintas, en función de la percepción histórica, personal y estética del espacio urbano” (Popeanga Chelaru, 2002, p. 15).

Entonces, “Desde el momento en que la ciudad, grande o pequeña, se reconoce como ‘lugar antropológico’, los mecanismos psicológicos del individuo, y los de naturaleza ritual de la colectividad a la que pertenece, la configuran como un espacio fundacional y, por ende, mítico” (Popeanga Chelaru, 2002, p. 15). De allí el peso que el ambiente urbano adquiere en ese género del yo denominado “memorias de infancia”, que se hace presente en un apartado de este libro. Esto es así porque “En una suerte de poética del pasado, el hombre vuelve a habitar su casa natal más que por el recuerdo, por el ensueño, por la forma de soñar -y revivir- ese *locus raigal* y ese y ese *tempo* biográfico” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 28):

Platón ha dicho que una ciudad es una escritura con mayúsculas, Esa escritura se torna biografía cuando se trata de la ciudad en la que nacimos y vivimos, Algo de nosotros mismos se guarda secretamente en el diseño urbano: una esquina en una mañana luminosa, el refugio de un alero en la lluvia, aquella casa donde se esconde el misterio de la infancia, La curiosa conjunción de la mirada y la memoria selecciona esos territorios urbanos” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 39).

Además de la memoria personal existe una “memoria urbana”, que es fruto de experiencias pasadas y es visible a través de elementos comunes como pueden ser los monumentos. En ellos se inscribe todo el sistema celebratorio de la comunidad: calles, plazas, barrios... la toponimia toda de una ciudad refleja su pasado: en nuestro caso, la impronta sanmartiniana aflora a cada paso, no solo en referencia directa al héroe sino también a sus colaboradores, más o menos ignotos, tal como se descubrirá en uno de los capítulos que siguen. Así, “la ciudad se transforma en marco de referencia y, por tanto, facilitador de nuevas representaciones y de mayor información” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 141).



**Ilustración N° 16: “Pasaje San Martín”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

Cecilia Raffa en *Plazas fundacionales; El espacio público mendocino, entre la técnica y la política 1910-1943*, formula interesantes consideraciones acerca de la asociación entre el espacio urbano y el recuerdo:

La memoria colectiva es un conjunto de recuerdos activados por el filtro del presente. Este “dominio común” se actualiza en cada rememoración como resultado de las múltiples acciones llevadas a cabo por las personas que la comparten. Pero esa memoria colectiva y también a través de ella las representaciones perduran en el tiempo solo si pueden materializarse, es decir, si “encarnándose” pueden protegerse del olvido (2016, p. 20).

Esa asociación ciudad / memoria recorre los testimonios, los documentos, las imágenes, los signos visibles de lo que fue, constituyendo lo que podríamos llamar “lugares de la memoria”, que implican una lectura personal, única, y que -gracias a la magia de la escritura- puede llegar a convertir el espacio urbano en otro literario: “Quien posee una fiel imagen de su medio circundante [...] goza de un profundo sentimiento de seguridad afectiva, la cual le permitirá establecer una relación armoniosa con el mundo exterior” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 141).

La estructuración del espacio circundante se elabora, a escala urbana, a partir de ciertos elementos como las calles, las plazas, los paseos... que -a manera de círculos concéntricos- permiten al paseante integrar su imagen de la ciudad, a partir de lo que del Acebo Ibáñez denomina “puntos de referencia laterales” que sirven para el mantenimiento de una cohesión en la imagen global: “La ciudad del habitar es la ciudad como morada, es decir, la ciudad que procura espacios propios, únicos, personales” (Nante, 2000, p. 230). Entre ellos figuran, de modo privilegiado, los ámbitos destinados a la sociabilidad, como pueden ser las plazas, porque la ciudad es el “espacio del encuentro interperso-

nal [...] el espacio que genera vínculos únicos e irrepetibles, momentos singulares” (2000, Nante, p. 230).

Si bien las plazas, como señala Raffa, han perdido paulatinamente parte de su función convocante, lo cierto es que desde los tiempos fundacionales desempeñaron un importante papel en la historia urbana y han contribuido a la constitución de representaciones que “caracterizaron la división de Mendoza en dos zonas urbanas y sociales claramente diferenciadas” (2016, p. 13):

A lo largo de la historia urbana mendocina, la imagen de la antigua ciudad como “sitio peligroso y devastado” y de la nueva como “moderna y progresista” se ha mantenido implícita, resignificándose particularmente a través de las políticas públicas aplicadas y de los ideales políticos que acompañaron el “nuevo orden”, vehiculizados por dos grupos específicos de amplia influencia sobre el espacio público: el político y el técnico (Raffa, 2016, p. 14).

Tal división se encuentra emblemática en dos de nuestras plazas, a las que Raffa considera “fundacionales”: “La plaza Pedro del Castillo, núcleo fundacional, fue el lugar de reunión de la ciudad colonial abandonada tras el terremoto de 1861 y la plaza Independencia, que marcó el paso a la ciudad moderna y se convirtió en centro geométrico del nuevo trazado” (Raffa, 2016, p. 20).

Respecto de la primera, Raffa realiza una interesante observación, relacionada con un tema ya desarrollado anteriormente: la doble fundación de la ciudad y su supuesto traslado: en realidad, este centro simbólico de la vida colonial no lo fue estrictamente sobre el terreno, ya que

[...] la materialización de la traza no respondió estrictamente a lo previsto en el plano. Si bien el polígono que plantearon los planos de las dos fundaciones fue de 5 manzanas x 5 manzanas, en este caso, el centro ceremonial se movió hacia el este y se ubicó en las adyacencias

del actual Canal Zanjón Cacique Guaymallén. Esta adaptación del modelo “cuadrícula” a las condiciones del lugar se dio también en el emplazamiento de otras ciudades de fundación hispánica (2016, p. 22).

Acerca de su significación en la vida comunitaria, destaca la investigadora que “En la plaza tuvieron lugar todas las actividades que no podían desarrollarse en las iglesias, en las calles o en los patios de las casas. En ella se presenciaron corridas de toros, juegos de sortija o cañas y se escucharon edictos reales u ordenanzas municipales, anunciados al son de tambores”. Por lo tanto, “Fue el escenario de la vida urbana colonial por excelencia, el único espacio para lo público” (Raffa, 2016, p. 23). Sin embargo, a medida que crecía la ciudad, esta importancia fue diluyéndose.

Y cuando acaeció el devastador terremoto de 1861, la destrucción de la zona “cerró un capítulo de trescientos años de vida urbana”, generando ese “quiebre cultural” al que ya nos hemos referido, que “a partir de la paralización en el desarrollo que la ciudad” hace a la instauración de una representación social particular relacionada con la zona: “la imagen de sitio peligroso y devastado, de lugar donde reside el pecado (y también los pecadores), sobre la antigua traza fundada en 1561” (Raffa, 2016, p. 29). En el solar del ex Cabildo se instaló un matadero público y comenzó, en todo el conjunto, un sostenido proceso de deterioro.

Luego de una serie de discusiones acerca de la ubicación de la “Ciudad Nueva”, se eligió para su emplazamiento la antigua estancia de los agustinos, San Nicolás del Carrascal. El plano del nuevo emplazamiento, firmado por Balloffet, establecía la centralidad de una nueva plaza, denominada “Independencia”. Y esta configuración espacial de la Ciudad Nueva “fue la objetivación de los discursos y de las ideologías que prevalecieron en ese momento: era necesario darles forma a los ideales republicanos para que su valor, además de simbólico, fuera material. [...] Tenía que ser reflejo del progreso y la ocupación” (Raffa, 2016, p. 35).

De todos mods, en el caso particular de Mendoza, es dable observar que en esta nueva etapa de la vida urbana, “la vida ciudadana se trasladó desde la plaza colonial a la calle San Nicolás – hoy Av. San Martín– y no hacia la plaza Independencia, centro geométrico de la Ciudad Nueva” (Raffa, 2016, p. 57) y en ella se realizaban diversas conmemoraciones en ocasión de los festejos del Centenario: “una misa de campaña en el paseo de la Alameda y desfiles cívicos de las principales asociaciones y colectividades residentes en Mendoza por la calle San Martín, que como límite extendido entre las dos ciudades probablemente posibilitó una participación ‘popular’ en el acto” (Raffa, 2016, p. 89).

De todos modos, en esta instrumentación conmemorativa del espacio urbano, también las plazas fueron un escenario elegido: “La plaza San Martín fue el espacio donde se llevó a cabo el congregante acto homenaje al prócer nacional. La plaza Independencia fue sitio de un espectáculo de fuegos artificiales y, por las noches, de cantos y bailes criollos” (Raffa, 2016, p. 89).

Luego, “el conjunto de representaciones que el campo político desplegó sobre el espacio urbano”, convirtió a calles y plazas en el escenario de la disputa política de dos agentes opositores dentro de ese campo en Mendoza: Emilio Civit y José N. Lencinas, entre 1910 y 1918 aproximadamente” (Raffa, 2016, p. 84): “Lencinas (sin álbum conmemorativo) opuso un uso masivo, real y simbólico del espacio público concibiendo por este no solo los ámbitos abiertos, sino también los cerrados de los edificios de gobierno” (Raffa, 2016, p. 111) y, a partir de entonces y por largos años, en un espacio claramente politizado, en el que tomaron cuerpo una serie de estrategias comunicativas de cada espacio político.

Las plazas, como escenario de los *meetings* que caracterizaron un extenso período de la vida mendocina se relacionan con esa “politización” del ámbito público estudiada a propósito de la narrativa de Carlos Alberto Arroyo. Y no debemos olvidar tampoco su significación como escenario del hecho más luctuoso de la vi-

da política mendocina, como fue el asesinato de Carlos Washington Lencinas.

Igualmente, destaca Raffa que

Esta distancia que se había dado entre uno y otro bando en términos de espacio público exterior también se hizo manifiesta en los espacios públicos interiores.

Así, por ejemplo, algunas confiterías fueron símbolos de la disparidad social, económica y política existente. La confitería Colón y La Cosechera eran centros tradicionalmente conservadores, mientras que Los Veinte Billares y El Barquinazo eran baluartes lencinistas.

Mientras la sede del Comité radical hacía las veces de club social, una institución de puertas abiertas, centro efectivo de socialización y cooptación de votos, en la que en tiempos eleccionarios «el juego de taba y el vaso de vino» se convertían en pasatiempo obligado, los sectores de clase media y alta se relacionaban en clubes privados como el Jockey Club, el Club Gimnasia y Esgrima y el Círculo Italiano, donde juego y bebida también eran comunes.

De distintas maneras, tanto el Comité como el Jockey Club, dice Rodríguez, cumplían una función social y política importante (y hasta similar) para grupos sociales y políticos antagónicos (2016, pp. 143.144).

Como bien señala Raffa, “Los comités lencinistas hacían las veces de clubes sociales, como vimos, mientras la actividad política se reducía al discurso de algún dirigente que ocasionalmente visitaba el lugar” (2016, p. 132). Sobre esto se volverá en el capítulo dedicado a la narrativa de Carlos Arroyo, como ya se anunció.

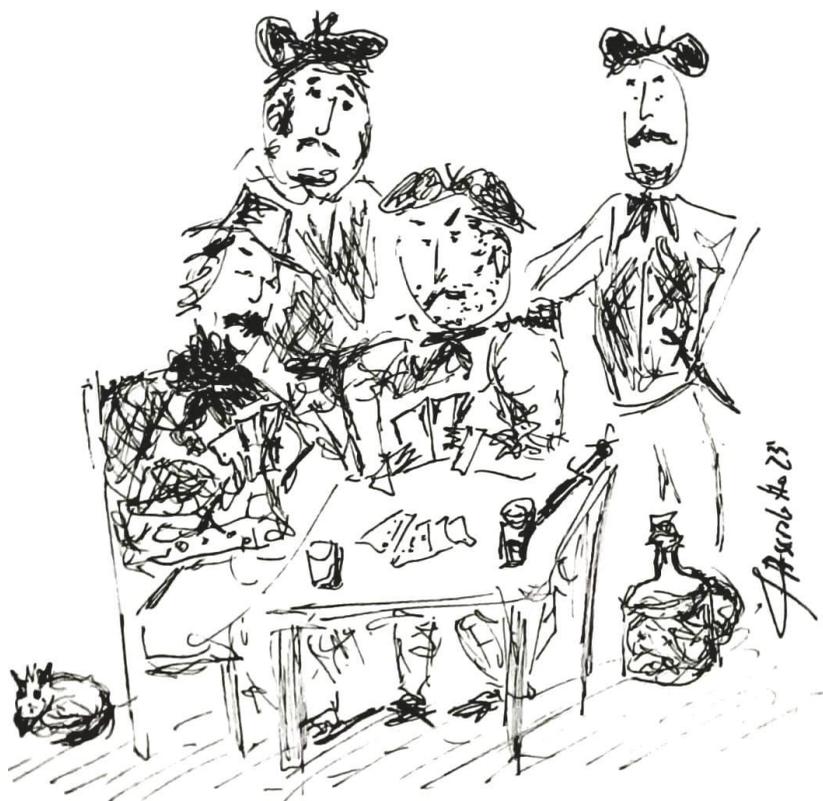


Ilustración N° 17: "Jugada partida"  
Autor: Matías Edgardo Pascualotto  
Técnica: tinta sobre papel

También las calles desempeñan un importante papel en la construcción de la memoria ciudadana. Son a la vez espacio simbólico y referente identitario. En realidad, las calles cuentan distintas historias: en primer lugar, la historia patria, a través de los nombres que remiten a próceres y personalidades destacadas y que se plasman en el eje celebratorio y conmemorativo que cada comunidad instaure.

Otra es la propia historia de que teje el devenir de cada arteria, lo que en cierto modo nos invita a asomarnos a un mundo de novela (cf. Roig, 2006), ya que en él coexisten, junto con los datos materiales, un conjunto de testimonios orales, que incluyen tradiciones transmitidas de generación en generación, murmuraciones de vecinos... y todo el complejo entramado que teje la memoria, y que René Puig reconstruye, a propósito de nuestra ciudad, en *Las calles cuentan su historia; Así creció Mendoza* (2006).

A través de las calles se puede seguir ese devenir urbano que evolucionó desde un paisaje más o menos agreste de fincas, acequias y viñedos hasta su moderna traza actual... todo ello de algún modo superpuesto en el palimpsesto ciudadano actual. Como dice Puig, en él “aparecerá todo mezclado, los personajes y las épocas, como un batido confuso de emociones y nostalgias, como un amanecer de identidades e identificaciones” (2006, p. 6).

En el documentado trabajo de Puig, al que remito, van desfilando las diversas arterias el centro mendocino, con sus antiguas denominaciones, con los avatares de su evolución a lo largo del tiempo y también con aquellos sitios emblemáticos: bares, cafés, tiendas... que en ellas se aposentaron. Podemos asomarnos así a una reconstrucción de la vida social mendocina en distintos momentos de su historia.

Pero las calles pueden contar también una historia mucho más íntima y personal: “La calle en la cual el habitante interactúa

y tiene vivencias más o menos significativas pasa a ser así *su* calle. No solo una vía pública de circulación, sino también algo privado e íntimo que le pertenece” (del Acebo Ibáñez, 2000, p.137). Este sentido de pertenencia quizás se diluye en lo que denominamos “el centro” de la ciudad, zona comercial y bancaria, territorio de paso. Pero se hace entrañable en las callecitas suburbanas, algunas de las cuales conservan sus acequias empedradas, teatro propicio para los juegos infantiles.

Al recorrer una calle cualquiera, es inevitable la asociación con los otros momentos en que la recorrimos; así, la ciudad “palimpsesto”, que superpone en distintas capas los momentos de su historia, deviene también palimpsesto de nosotros mismos, espejo de nuestras vidas pasadas, y al transitar por ellas podemos recuperar, de algún modo, aquello que fuimos y que vuelve, un poco borgeanamente, al repetir los mismos pasos.

Pero además de los recuerdos más o menos personales, las calles mendocinas ostentan a su modo una fisonomía propia; así por ejemplo, Arístides Villanueva, devenida -desde hace años- lugar de reunión insoslayable para toda la juventud que hace de sus bares, cafés y confiterías ruidoso e insoslayable punto de encuentro en la noche mendocina, ahora replicado -aunque de modo más incipiente- por otra calle como Juan B. Justo que va dejando atrás, progresivamente, una faz asociada más a lo popular, como testimonia, por ejemplo, uno de los últimos conventillos que aún se conserva en Mendoza, fechado orgullosamente en 1914: lugar obligado de referencia, por su cercanía con la estación de ferrocarril, para los inmigrantes que arribaron en masa desde fines del siglo XIX.

O la calle Boulogne Sur Mer o Emilio Civit, que en las antiguas casonas que aún subsisten, guarda recuerdos de una existencia señorial y tranquila, de la que solo restan algunos fantasmas agazapados en el olvido (como los de la “Mansión Stoppel”) pero prestos a reaparecer en cuanto se los evoque. Sin que podamos hablar de un estilo arquitectónico común, cada una

de estas calles guarda una fisonomía propia, que lentamente se pierde y va muriendo, aunque subsiste en el recuerdo y en la literatura.

Quizás en este sentido, la avenida San Martín en su traza sea la que más ha cambiado su fisonomía y también su función social a través de los años; al desplazarse la ciudad hacia el sur, luego del terremoto de 1861, la Alameda como lugar emblemático de esparcimiento para la población, tal como testimonian los viajeros que nos visitaron a lo largo del siglo XIX, fue perdiendo tal carácter hasta convertirse más bien en un sitio descuidado y peligroso, perdiendo buena parte de su ornamentación, incluso ese templete griego que mencionan las crónicas de la época y que con toda posibilidad haya sido esa “pirámide” que recuerda, a través de su nombre, un antiguo comercio de la zona que aún pervive (cf. Puig, 2006, p. 33 ss.).

La principal arteria de la ciudad era además escenario obligado de desfiles, corsos y otras diversiones populares. Muchas de estas prácticas se fueron perdiendo y solo subsiste el tradicional recorrido que la Vía Blanca de las Reinas, como parte de la celebración anual de la Vendimia, realiza por algunas calles céntricas, entre ellas San Martín. Ahora su fisonomía ha cambiado y solo subsisten como resistencia al paso del tiempo algunos edificios, que otrora fueron íconos del progreso, como el pasaje San Martín y su estilo ecléctico afrancesado con elementos modernistas: vitrales franceses y decoraciones florales en la mampostería, o el Edificio Gómez, símbolo de la renovación arquitectónica de los años 50: construido en 1954, es una de las construcciones más distintivas de la ciudad. Fue el primer rascacielos de Mendoza, diseñado por el arquitecto Manuel Civit:

Influenciado por los edificios neoyorquinos, combina elementos muy diversos, como contrafuertes de estilo gótico, un cuerpo principal de hormigón armado de corriente racionalista y cierto aire art déco. El remate se compone principalmente de acero y cristal. El edificio tiene una altu-

ra de 34 metros, a la que se le incluyó la antena, tiempo después, para transmisiones televisivas. Esto le da un carácter distintivo en la arquitectura local (<https://www.argentina.gob.ar/capital-humano/cultura/monumentos/edificio-gomez>).

En rigor, cada calle de Mendoza podría contar su historia, relevando sitios emblemáticos como el Mercado Central, enclavado en la popular calle Las Heras, en el mismo edificio (aunque modernizado por dentro) que ocupa desde 1884:

Fundado en 1884 por Luis Lavoisier, fue la primera galería comercial y feria de la ciudad, con salida a tres calles: Patricias Mendocinas, Las Heras y General Paz. Surgió como una enorme feria sin techar, con paredes de adobe y pórticos de piedra cuyos propietarios eran mayoritariamente inmigrantes. La llegada del ferrocarril, en 1885, resultó muy importante para desarrollo del Mercado, [...] debido a la presencia de inmigrantes, y viajeros que transitaban febrilmente por la zona (<https://www.serargentino.com/argentina/tradiciones/el-mercado-central-de-mendoza-un-clasico>).

Desde entonces, constituye una especie de recito mágico en el que se mezclan todos los aromas y en el que aún se pueden conseguir algunas “reliquias” de la gastronomía cuyana, como el patay, dulce hecho de harina de algarrobo, golosina típica del secano lavallino.

Además, “Lo urbano -apunta del Acebo Ibáñez- se imbrica dentro de la trilogía *casa – ciudad – mundo*” (2000, p. 141). Quizás a esa tripartición podrían agregarse “estaciones intermedias” o instancias mediadoras, como el barrio. Como señala Constanza González Botero en “El mundo del barrio”: “Dentro de la construcción de la territorialidad se encuentra siempre presente la identidad, factor fundamental de la construcción social de las múltiples realidades que se evidencian en el barrio”. Y agrega: “La vereda, el barrio, la ciudad como hábitat son el resultado de en-

cuentros de utopías y sueños humanos con la naturaleza, con la tierra y el cielo y sus divinidades con el reconocimiento de su finitud, (2001 [s. p.]). El barrio encierra -luego de la casa- el primer ámbito de arraigo que experimenta el hombre sumergido en el tráfico urbano.

Un barrio es un sector de la ciudad que mantiene una significativa identidad, que se transfiere a sus pobladores. Así, en la realidad mendocina, por lo menos hasta las últimas décadas del siglo XX, habitar en “la Cuarta de hierro” (alusión a la cuarta sección de la capital) significaba un modo particular de ser, y algo análogo es lo que testimonia Armando Tejada Gómez textualiza en su novela *Dios era olvido* (1979), acerca de ese paisaje barrial de la Media Luna, en el que “los patios del conventillo, las casas, como decimos, a media mañana y al anochecer, eran como una inmensa cocina colectiva, veinte, treinta braseros con las cacerolas hirviendo [...] o las sartenes chirriando y todos los olores aturdiendo el olfato” (Tejada Gómez, 1979, p. 28).

Un barrio muy particular, pero similar a tantos otros, con sus esquinas en las que “atronaba la asamblea ritual de la muchachada” y en las que, “tímida, imperceptiblemente, nacían las simpatías y las antipatías soltando palomas o gallos de riña, según fueran. Y alguna o algunas amistades quedaban pactadas a muerte” (Tejada Gómez, 1979, p. 13). Toda una forma de sociabilidad muy particular, con sus personajes típicos, identificados con apodos, porque “En el barrio todos tenemos apodos. El nombre propio se usa tan poco que, como decía el Olvidao Peñaloza, a la larga es otra persona” (Tejada Gómez, 1979 p. 33).

En esa fisonomía confluyen el espacio y el tiempo. Esa cotidianidad es también reapropiación imaginaria y simbólica de una sociedad y una historia, conjugadas en un “tiempo existencial”. No en vano dos de las grandes novelas mendocinas (*La cebra de plata*, de Juan Draghi Lucero y la ya citada *Dios era olvido*) entretejen la peripecia vital de sus protagonistas con elementos autoficcionales que espejan, en cierto modo, una construcción

ideológica de la ciudad (o su correlato: el campo) en alianza con el pasado histórico. En ellas

Este tiempo existencial se imbrica [...] con el tiempo metropolitano, el tiempo histórico e institucional. Porque lo cotidiano se presenta y se representa en un contexto espacio-sociocultural específico. Contexto que obra como “paisaje” de los potenciales y reales “textos narrativos” (del Acebo Ibáñez, p. 26).

Es difícil narrar el barrio desde la sinceridad y no hacerlo desde la nostalgia. Existen distintos modos de textualizar el barrio en la literatura argentina, aunque predominan las imágenes que tienen que ver con la marginalidad. Como señala Balcells, en *Ciudad y literatura*:

A comienzos del siglo veinte, en las sociedades occidentales fue arraigando la creencia de que la ciudad constituía el epicentro de la vida moderna, y por ende los poetas se valieron a menudo del pretexto urbano, aunque desde perspectivas en ocasiones muy contrapuestas. Entre los modernistas podemos advertir la decantación hacia el ángulo marginal de la ciudad, más exactamente en sus zonas arrabaleras, donde se entremezclan los escritores bohemios, los individuos anarcoides y los prostíbulos (2003, p. 448).

Así el barrio adquiere una nueva acepción al inscribirse en algo así como una reformulación del tópico fundado en la oposición civilización / barbarie. En nuestra literatura mendocina suele darse una relación entre el barrio y la cultura popular, puesta de manifiesto, por ejemplo, en novelas como *Mala calle de brujos* (1954), de Juan Bautista Ramos, que es objeto de estudio en un capítulo de este libro. El título mismo del texto analizado es suficientemente ilustrativo del interés por las prácticas adivinatorias y curanderiles que tienen lugar en sitios alejados del “centro” de la ciudad.

Entre los lugares emblemáticos de Mendoza, este sí con nombre propio y personalidad propia, figura el Parque General San Martín, primeramente denominado “Parque del Oeste”, cuya génesis Roberto Dabul historia en *Espacio, formas y tramas del oasis norte de Mendoza; Historia, presente y futuro de este territorio desértico humanizado* (2021), y cuyo significado simbólico Patricia Favre releva en *Escenarios del poder; La escultura en el Parque General San Martín* (2015).

Es una historia que vale pena contar porque, como señala Dabul, “Hay que escarbar en los orígenes de los espacios públicos, desplegar las capas de su historia, desmenuzar las obras y sus épocas para comprender cómo se fue generando el criterio estético que, con el tiempo, se transformó en el símbolo de una ciudad, una región o un país” (p. 78).

Entonces, recordemos que el 6 de noviembre de 1896 se dicta la Ley 19, por la que se crea el entonces llamado “Parque del Oeste”, para lo cual se contrató al paisajista francés Carlos Thays, autor de otros importantes parques en Argentina. En los planos originales se establecían como límites los siguientes: al Este el canal Jarillal (calle Boulogne Sur Mer), al Norte la calle Unión (actual avenida Emilio Civit (hoy llega hasta la calle Carlos W. Lencinas) y al Sur el Hipódromo Andino (hoy el límite es la calle San Francisco de Asís).

Esta iniciativa respondió a motivaciones de diversa índole; según establece la mencionada ley, el fomento de bosques tenía como finalidad actuar como defensa ante los aluviones que se originaban en el pedemonte y atemperar la sequedad ambiente. Además, “se sumó el interés por lo propiamente paisajístico y social, ya que la relación con la naturaleza favorecía la sociabilidad y el esparcimiento” (Favre, 2015, p. 16).

La intención del gobierno -según apunta Favre- era crear un parque según modelos europeos: los Campos Elíseos de París o el Boque de Bolonia y, en consonancia con estos modelos, “el

proyecto también contemplaba la incorporación de diferentes atractivos, servicios y actividades que integraban lo social, recreativo, cultural y deportivo” (Favre, 2015, p. 19), que incluían un jardín botánico, un zoológico, un lago para regatas, restaurante, quiosco para música y espacios adecuados para la práctica de diferentes deportes. También se diseñaron avenidas, jardines y bosquesillos con diferentes especies vegetales:

Cuentan que en aquellos años la Banda de Música de la Policía de Mendoza ofrecía conciertos y desfiles todos los domingos en el Quiosco de Música que se encontraba en el predio de la calesita. El parque comienza a poblarse de estatuas con la adquisición de la Fuente de los Continentes, los Caballitos de Marly y la creación del Rosedal con sus fuentes, pérgolas y estatuas. (Fuente: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/la-historia-arquitectonica-del-parque-general-san-martin/>).

Esa preocupación por dotar al Parque de un equipamiento artístico integrado por “fuentes, surtidores, bancos, estatuaria, pabellones, farolas, vasos y jarrones” (Favre, p. 19), tiene que ver con otra de las motivaciones que presidieron la creación el Parque: “la preocupación de la sociedad mendocina por conformar un ‘ambiente artístico’, componente propio de una sociedad civilizada” (Favre, pp. 19-20). Así, el nuevo Parque estuvo destinado a cumplir una importante función cultural, “considerando las diferentes actividades que se podían desarrollar y el vasto conjunto de obras artísticas que convertían a tales espacios en verdaderos museos al aire libre” (Favre, 2015, p. 30).

Así, la realización del Parque del Oeste, denominado “Parque General San Martín” por Ley 1744, de 1947, “se convirtió en una obra ambiciosa, impulsada por la élite política dirigente y promovida por el vasto imaginario simbólico de la aristocracia local, a la que con el tiempo se sumaron nuevos grupos políticos y sociales” (Favre, 2015, p. 30).

Pero además el Parque se convirtió con el tiempo en lo que Patricia Favre considera “un ámbito patriótico y celebrativo” con el monumento al Libertador San Martín erigido en el Cerro de la Gloria, como parte de la conmemoración de los fastos del Centenario.

Un hito importante en la historia del Parque adviene en las décadas del 30 y del 40, y en relación con la figura de Daniel Ramos Correas quien, al frente de la Dirección de Paseos Públicos, entre 1938 y 1943, estableció los fundamentos y puso en ejecución un Plan Regulador, que para Dabul constituye “un único proyecto integrado en el ‘Plan de conservación, terminación y mejoramiento del Parque General San Martín’” (2023, p. 90).

Este Plan incluyó, entre otras medidas, la reforma del Parque Aborigen creado en 1933 por iniciativa de José Benito de San Martín. Roberto Dabul destaca que entre de San Martín y Ramos Correas existió una gran coincidencia

[...] en sus visiones del territorio, los criterios para el crecimiento de la ciudad, su relación con las tierras cultivadas, la interpretación de nuestro paisaje, la creación de nuevos parques, la conformación de un área metropolitana más allá de las jurisdicciones municipales [...] profundizando en la trascendencia cultural de ese modelo de asentamiento humano en un territorio árido (2023, p. 81).

En función de ello se reforzó la idea de realizar un parque con flora autóctona, tal como la explica José Benito de San Martín en el artículo titulado “La creación del Parque Aborigen constituye una interesante concepción de significado americanista”:

Privada la ciudad de suficientes espacios libres, en relación a su crecimiento, la creación de Parque Aborigen ha sido, sin lugar a dudas, una conquista realizada, asimismo, por su significado americanista. Se inició la formación del nuevo paseo público a principios de 1933, transportándose

desde las altas cumbres, los enormes cactus que delinearían los senderos [...] el gobernador de la provincia quiso dar (al parque) una característica nueva, completándolo con detalles de que había carecido hasta entonces [...] se concibió la conveniencia de reunir en un lugar adecuado ejemplares de nuestra flora autóctona, donde el estudioso y el turista pudieran observar de cerca, el mayor número de variedades, fueran de arbustos o hierbas [...] Con todo, hecho el plano de conjunto, quedó establecida la selección de variedades, fijados los grupos, trazadas las avenidas y adaptada la ubicación a la conformación del terreno, a objeto de que todo apareciera emplazado, más por imperio de la naturaleza que por la mano del hombre [...] (citado por Dabul, 2023, pp. 83-84)

El acto de inauguración tuvo connotaciones americanistas. Cinco años después se incorporó la escultura “Saludo al Sol”, obra del escultor Luis Perloti. Sin embargo, como lamenta Roberto Dabul, “Lo que hoy existe nada tiene que ver con el diseño original ni con el criterio y el concepto que lo generó. El espacio cubierto de gramíneas, forestado con cipreses, ha perdido la expresión simbólica, su relación con el paisaje y el sentido del nombre”. Por ello, “Actualmente es un espacio heterogéneo al que por desconocimiento de la historia se ha denominado Parque de los pueblos Originarios” (2023, p. 86).

El diseño del Parque incluyó también la incorporación de tres teatros: el Gran teatro al Aire Libre (hoy, Teatro Griego Frank Romero Day), destinado principalmente para las fiestas de la vendimia, que fue diseñado para una concurrencia de más de 22000 personas. “En una depresión que quedó disponible después de trasladar el zoológico, donde hubo un lago para aves acuáticas” Ramos Correas planeó un “Pequeño Teatro al Aire Libre, destinado entre otras finalidades, a las obras infantiles, pero no exclusivamente. Posteriormente, se le dio el nombre de Teatro Pulgarcito. La capacidad, según sus escritos era para 1000 niños”. Finalmente,

El tercer Teatro (y cuarto espacio previsto para las concentraciones) iba a tener una capacidad de 10000 espectadores. Debió emplazarse en la Rotonda donde actualmente se encuentra La Calesita. Este Teatro Griego, que nunca llegó a construirse, estaba destinado a conciertos y escuela de Danza (Dabul, 2023, p. 94).

El Jardín Zoológico de Mendoza fue creado en 1.903, bajo el gobierno de Galigniana Segura, y como consecuencia de los proyectos elaborados por el Arq. Carlos Thays, quien había sido contratado por el Gobierno de Mendoza, para proyectar y llevar adelante las obras del Parque del Oeste. Al año siguiente comienza su construcción. Su primitiva ubicación frente a la actual Escuela Hogar Eva Perón y el edificio que fuera construido para alojar a los primeros leones que llegaron a Mendoza, fue utilizado hasta el año 1998 como restaurant.

El 18 de mayo de 1903 llegaron los primeros animales, donados por la Municipalidad de Buenos Aires y en 1910 se inauguró el trencito que, recorriendo 7366 metros dentro del Parque General San Martín, llegaba hasta la entrada del antiguo Zoo. En 1939 la Provincia encarga al arquitecto Daniel Ramos Correas, que había realizado estudios y observaciones en diversos zoológicos del mundo, la formulación de un plan para la construcción de un nuevo zoológico.

El ambicioso proyecto resultante se inició a mediados de 1939, con la mensura de los terrenos destinados a la nueva ubicación, en la falda este del Cerro de la Gloria, trazado y construcción de las obras básicas de los caminos y ampliación del riego. En 1940 se inició la construcción, y una vez concluida, en 1941, los animales se ubicaron en grandes recintos semiabiertos, según la nueva concepción del zoológico sin rejas y en ambientes que simulaban los hábitats naturales de cada especie, dentro de una superficie de 40 hectáreas y 6,5 km de recorridos.

En el interior del recinto se construyó un chalet, concebido en su origen como residencia de verano de los gobernadores, aunque se cree nunca fue utilizado como tal. Tampoco se conoce con exactitud la fecha precisa de su realización, pero un dato aportado por Patricia Favre en *Escenarios del poder* (2015), puede ayudar a establecerla. En efecto, la investigadora señala que en 1927 se instaló en los jardines que lo rodeaban, una réplica de la estatua neoclásica *Venus itálica*, copia de la obra realizada en 1819 por el escultor Antonio Canova, cuyo original se encuentra en el palacio Pitti de la ciudad de Florencia. Entonces, “De acuerdo con la fecha señalada por la investigadora, esto sucedió [...] durante el gobierno de Alejandro Orfila” ya que por entonces la provincia había adquirido en Francia una serie de esculturas para el parque, entre ellas la mencionada.

Una nueva ley, sancionada durante la gestión de Guillermo Cano, en relación con el fomento del turismo, le otorgó otra función: la de hostería. Para 1941, año en que se inaugura la hostería, junto con la apertura del nuevo parque zoológico que había diseñado el arquitecto Daniel Ramos Correas, la estatua aún se encontraba en los jardines. Se desconoce dónde se encuentra actualmente. En los jardines del chalet posteriormente se instaló, como indica también Favre, otra escultura: es la conocida como *La agricultura*, obra que se trasladó desde la rotonda de Orzali a los jardines del zoológico en 1980 (datos obtenidos de <https://www.mendoza.gov.ar/infraestructura/arquitectura-y-patrimonio/chalet-del-cerro-de-la-gloria-de-casa-de-veraneo-a-hosteria-y-salon-de-te/>).

A partir de las notas del propio Ramos Corres, Roberto Dabul apunta que “El Parque Zoológico de Mendoza no fue una obra terminada. Nunca pretendió serlo. En sus escritos, Ramos Correas indica que hay que realizar un plan específico para el Parque Zoológico” Y en cuanto a su significación, destaca que fue un jardín:

Un modelo, vanguardista en su momento, que hay que comprender y valorar en el contexto de la época en que fue concebido. El desconocimiento de estas obras y la recurrente repetición de creencias y suposiciones han dado por ciertas algunas aseveraciones que simplifican su trascendencia hasta hacerlas parecer una decoración banal. Fueron, como hemos explicado, el resultado de profundas reflexiones, debates y estrategias para lograr realizar esa y las demás obras de un plan demasiado ambicioso como para ser catalogado o calificado en términos mezquinos. Hoy aspiramos a otra relación con los animales, el destino debe ajustarse a los nuevos requerimientos y se hace necesario comprender los espacios para conservar su esencia (2023, p. 137).

Actualmente, y en función de los cambios producidos en la consideración de la naturaleza, funciones, objetivos y manejo de los zoológicos, se ha transformado en un ecoparque, concebido como banco de reserva genética para especies autóctonas en peligro de extinción, para su reproducción, cría y posterior restitución al medio ambiente natural, entre otras finalidades.

Otros espacios destacables dentro del parque son las denominadas “Playas Serranas” y el Rosedal; respecto de este, Patricia Favre señala que “Durante los años que corresponden a los gobiernos lencinistas se acrecienta notablemente la estatuaria decorativa [...]. Un factor fundamental fue la creación del Rosedal, inaugurado el 18 de diciembre de 1919” (2015, p. 111).

La relación con el contexto político cobra importancia si se toma en cuenta que anteriormente los paseos de la élite se realizaban en carruajes, pero ahora se diseñaba un recorrido peatonal, asequible a las clases populares que representaba el gobierno. Justamente, el decreto de creación del rosedal insiste en que de ese modo se propendía a que “todas las clases sociales, incluso la obrera, tenga sitios o paseos donde pueda recrear

su espíritu, como asimismo [...] disfrutar de aires puros con beneficios indiscutibles para la salud pública”.

A las bellas estatuas que constituían su ornato, y que Favre estudia detalladamente, se suma en 1923, durante la gobernación de Carlos Washington Lencinas, la construcción de pérgolas y la incorporación de nuevas especies vegetales.

En cuanto a las denominadas “Playas Serranas” fue un balneario que comenzó a construirse en 1935 y se inauguró en 1937. Está ubicado en el extremo sureste del lago del Parque General San Martín y se encuadró en la arquitectura náutica o *Yatch Style*, con ventanas continuas, ojos de buey, voladizos, mástiles, pilotes y, barandas metálicas, que “configuraron parte del repertorio utilizado para albergar funciones orientadas al tiempo libre”<sup>39</sup>.

“El edificio fue claramente proyectado a partir de un lenguaje racionalista de reminiscencias corbusieranas, con formas puras y volúmenes suspendidos en los extremos”<sup>40</sup>). Derivado del principio racionalista del “arte para todos” el proyecto redujo la arquitectura a un servicio social-funcional, se planteó como un sitio propicio para el solaz, la higiene, la práctica de la natación y las reuniones sociales para “todas las clases sociales”.

Cuando, por razones de higiene, se prohibió la natación en aguas del lago, el edificio siguió funcionando como confitería y salón de baile. En las décadas del 60 y el 70 se instalaron sucesivamente la Escuela de Cadetes de la Policía y la Escuela Fray Luis Beltrán, hasta que en 1989 se convirtió en la sede del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Cornelio Moyano, que funciona actualmente allí. Luego, en 1991 fue declarado bien patri-

---

<sup>39</sup> Cf. <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/playas-serranas-el-edificio-racionalista-que-fue-un-balneario-popular-para-los-mendocinos/>.

<sup>40</sup> Cf. <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/playas-serranas-el-edificio-racionalista-que-fue-un-balneario-popular-para-los-mendocinos/>

monial de la Ciudad de Mendoza y en agosto de 2017, Monumento Histórico Nacional.

Dabul incluye en su estudio una cita del arquitecto Ramos Correas, que nos conduce al apartado siguiente:

Un parque es, en esencia, la ficción que se hace de la floresta virgen mediante procedimientos artísticos que al aplicarse logran, dentro de lo artificial, la aproximación de la composición pictórica a las sugerencias de la naturaleza libre, cuyos aspectos quedan al alcance del hombre urbano... Si un parque es, en síntesis, lo que se esboza a manera de ensayo de definición, nuestro parque General San Martín, que es, posiblemente único en la nación por las características de su naturaleza, necesariamente tiene que responder en su configuración artística, en su ficción panorámica y en los atributos de belleza proporcionados por el ingenio y técnica del hombre a aquella idealidad estética... Razones de estética y de cultura ciudadana en un pueblo democrático exigen que los paseos sean ampliamente abiertos, sin solución de continuidad con el núcleo urbano que completan (2023, p. 24).

## **La ciudad y el deseo; la ciudad y los signos**

*“Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone”.*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y el deseo. 3”. (*Las ciudades invisibles*, 1984, p. 29).

*“¿Qué línea separa el dentro del fuera, el estruendo de las ruedas del aullido de los lobos?”*

**Ítalo Calvino.** “Las ciudades y los signos. 3”. (*Las ciudades invisibles*, 1984, p. 45).

Los epígrafes seleccionados se relacionan con dos aspectos diversos, aunque de algún modo complementarios. El primero tiene que ver con una oposición de claro valor simbólico, como es la de caos / cosmos, que luego dará origen a otra serie de tópicos. El segundo hace referencia a la existencia de murallas que de algún modo separan el espacio urbano del desorden exterior. Y ambos, repito, se relacionan; porque la existencia de un límite, a la vez, implica la cohesión de un grupo humano: "Y así el espacio urbano, a partir de la existencia del límite que confiere identidad, establece un sistema opositivo que sirve como instrumento para descifrar el mundo: un código que conserva su vigencia aun cuando el límite, como realidad concreta y tangible, haya desaparecido" (Campra, 1994, p. 24).

Si bien la Mendoza moderna dista mucho de ser una ciudad amurallada, en algún antiguo plano se consignan ciertos muros de adobe que podrían llegar a cumplir una función similar. Pero todo ello ha desaparecido ya, arrasado por el avance del progreso que se llevó también el mítico pucará de Caucabane.

En efecto, varias referencias documentales refieren la existencia de un fuerte incaico en la misma zona de Mendoza, muy posiblemente en terrenos del actual Guaymallén. En el acta del Cabildo del 20 de noviembre de 1574, por ejemplo, se da como límite de una chacra una "acequia que esta junto a los paredones del ynga que llaman pucara". Y la del 31 de diciembre del mismo año, al referirse de nuevo a esos "paredones del ynga", menciona como mojón del deslinde de las tierras dadas a Alonso de Reynoso una "esquyna del Pucara". A juzgar por este último dato, se trataba de una obra de planta rectangular, aunque de dimensiones desconocidas.

Esos "paredones", que estaban ubicados en las proximidades de la ciudad de Mendoza, y a los que los documentos posteriores otorgan calidad de incaicos, se mencionan ya en la misma traza de la población que acompaña el repartimiento de tierras efectuado por Pedro del Castillo el 9 de octubre de 1561. Otro do-

cumento, perteneciente a 1593, los conoce por "pucará de Caubanane". Hoy ya no quedan rastros de ellos.

Pero una función similar de separación cumplen, de algún modo, en Mendoza los canales y zanjones que señalan los desdibujados límites entre la capital y los departamentos vecinos, subsumidos hoy en lo que se denomina "el Gran Mendoza". Y de estas "barreras acuáticas", la que resulta especialmente significativa por su valor simbólico es el Canal Zanjón que divide el centro de la ciudad del vecino departamento de Guaymallén.

Precisamente en esa linde, en la margen este, se ubica la Media Luna, "República de Gente Brava", barrio evocado en la novela de Armando Tejada Gómez: *Dios era olvido* (1979). Y es en esa construcción de una espacialidad que es referencial pero sobre todo, significativa de una realidad social, que la novela de Tejada Gómez encuentra uno de sus mecanismos compositivos principales.

El canal adquiere así un valor de símbolo: "En el modo simbolizante el espacio abandona su pasividad, su condición estática y unas veces en una forma y otras, en otra, se mueve y actúa" (Gullón, 1980, p. 28). En ese caso, adquieren valor de símbolo las realidades ya mencionadas.

El cauce del Zanjón, "camino que anda", como cualquier otro curso de agua, puede considerarse como representación de la vida en su devenir; pero también en el universo significativo del texto tejadiano el Canal Guaymallén asume otras significaciones.

En este caso, además, la barrera que supone el Canal Zanjón Cacique Guaymallén permite la segmentación del espacio (en este caso el denominado "Gran Mendoza") según las categorías cerca / lejos; dentro / afuera o, en particular, centro / periferia, con similar efecto al de la contraposición campo / ciudad, con toda su carga ideológica en la cultura argentina, análoga a barbarie / civilización: "Canal-Zanjón incesante que cruza la ciudad por el medio y la divide, comunal y socialmente, en dos mitades insos-

layables” (1979, p. 76). Esta idea de frontera se patentiza en la novela cuando el narrador busca ampliar su horizonte cultural fuera del barrio: lo geográfico se presenta entonces como signo de ascenso social. A la vez, cada uno de los espacios delimitados se convierte en prenda de identidad compartida, porque los espacios son metonimias de sus habitantes.

En cuanto a las murallas y en relación con lo anterior, según Campra, “El efecto que impone esta clausura no es el encierro de los habitantes, sino la expulsión de lo externo más allá de lo significativo. El espacio que queda afuera es definido a partir del adentro como espacio vacío” (p. 24). “No todo límite, necesariamente, tiene la rigidez de una muralla. A veces puede tratarse de un borde impreciso” (1994, p. 29), suburbio que prolonga indefinidamente la ciudad:

Borde, deslinde, periferia, orillas: siempre palabras que marcan una diferencia, pero que se ha convertido en una diferencia interna. Más ambigua, por lo tanto. La sustitución de la muralla protectora y definitiva por un espacio fluctuante y habitado crea, en el ámbito mismo de la ciudad, la posibilidad de identificar otro tipo de dualismo: la oposición entre centro y periferia (Campra, 1994, p. 29).

Esa oposición se asocia socialmente, cabe aclarar, al concepto de marginalidad.

“Ya no es entre el espacio urbano y el espacio no urbano por donde pasa la línea divisoria: dentro de sí misma, la ciudad reconoce espacios deseables y espacios de disolución y peligro” (Campra, 1994, p. 29). En este sentido de espacio urbano dual operó durante muchos años en el imaginario mendocino la mención de la Ciudad vieja, el barrio de las ruinas. Escenario de leyendas y de peligro, fue cayendo cada vez más en el abandono.

La existencia de estos espacios urbanos peligrosos implica también la idea de extravío:

Un extravío metafórico, pero que también puede ser literal. Porque otra posibilidad de definición de la ciudad está dada por su forma. La ciudad como resultado de una voluntad de racionalización que se expresa en la cuadrícula [...] Por una parte, el trazado rectilíneo, lo previsible de los cruces, que permiten una ubicación inmediata en cualquier lugar del mapa [...]; por otra, lo imprevisible [...] el laberinto (Campra, 1994, p. 31).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, A. (1989). "La selva en el damero; Evolución del espacio urbano latinoamericano". En Campra, R. (ed.). *La selva en el damero; Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini.
- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros; Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Arias, A. ([1942] 1987). *Álamos talados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1974). "Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía". En Diario *Clarín*, 17 de enero.
- Balcells, J. M. (2003). *Ciudad y literatura*. Recuperado de [https://www.academia.edu/23441808/Ciudad\\_y\\_Literatura](https://www.academia.edu/23441808/Ciudad_y_Literatura)
- Borello, R. (1962). "Literatura mendocina (1940-1962)". En *Artes y Letras Argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes* Año III, N° 14, enero-febrero-marzo.
- Calvino, I. (1984). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Camacho, E. (1998), "Del 'criollismo' al neorrealismo en el cuento colombiano. Sobre el cronotopo americano en *Los funerales de la Mamá Grande*". En *Anales de literatura hispanoamericana* N° 27, Madrid: Universidad Complutense, pp. 125-139.
- Campra, R. (1994). "La ciudad en el discurso literario". *SyC* N° 5, mayo, pp. 19-29.
- "Chalet del Cerro de la Gloria: de casa de veraneo a hostería y salón de té". Recuperado de <https://www.mendoza.gov.ar/infraestructura/arquitectura-y-patrimonio/chalet-del-cerro-de-la-gloria-de-casa-de-veraneo-a-hosteria-y-salon-de-te/>

- Dabove, J. P. (2018). “El gótico argentino contemporáneo”. *Revista REA*, 4 de octubre, Rosario: Santa Fe. Recuperado de <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>.
- Dabul, R. (2021). *Espacio, formas y tramas del Oasis Norte de Mendoza; Historia, presente y futuro de este territorio desértico humanizado*. Recuperado de [https://www.academia.edu/87080748/Espacios\\_formas\\_y\\_tramas\\_d\\_el\\_Oasis\\_Norte\\_de\\_Mendoza\\_Historia\\_presente\\_y\\_futuro\\_de\\_este\\_territorio\\_des%C3%A9rtico\\_humanizado](https://www.academia.edu/87080748/Espacios_formas_y_tramas_d_el_Oasis_Norte_de_Mendoza_Historia_presente_y_futuro_de_este_territorio_des%C3%A9rtico_humanizado)
- Del Acebo Ibáñez, E. (2000). “Introducción”. En del Acebo Ibáñez, E. (Dir.) *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 23-32.
- (2000). “El pensamiento urbanístico occidental (Consideraciones teóricas e históricas a partir de una caracterización de Françoise Choay”, En del Acebo Ibáñez, E. (Dir.) *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 81-162.
- (2000). “Representaciones del espacio (Algunas reflexiones sobre el habitar urbano desde M. Heidegger y G. Simmel)”. En del Acebo Ibáñez, E. (Dir.) *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 199-214.
- Favre, P. (2015). *Escenarios del poder; La escultura en el Parque General San Martín*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo –EDIFYL.
- González Botero, C. (2001). “El mundo del barrio, etnografía de los barrios de Pereira y Dosquebradas”. En *Archivos* N° 61, dec, [s. p.]. Recuperado de <https://revistas.ucp.edu.co/index.php/paginas/article/view/2397/2213>
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- Hodgson, E. (2019). “Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina”. En línea: [https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate\\_honors\\_theses/pc289k00t](https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t).

- “La historia arquitectónica del Parque General San Martín”. Recuperado de <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/la-historia-arquitectonica-del-parque-general-san-martin/>
- “Mercado Central de Mendoza”. Recuperado de <https://www.serargentino.com/argentina/tradiciones/el-mercado-central-de-mendoza-un-clasico>.
- Nante, B. (2000). “Una aproximación junguiana a la cosmovisión del ciudadano contemporáneo”. En del Acebo Ibáñez, E. (Dir.) *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 215-231.
- “Pasaje San Martín”. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/capital-humano/cultura/monumentos/edificio-gomez>
- “Playas Serranas, el edificio racionalista que fue un balneario popular para los mendocinos”. Recuperado de <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/playas-serranas-el-edificio-racionalista-que-fue-un-balneario-popular-para-los-mendocinos/>
- Popeanga Chelará, E. (2002). “Historia y poética de la ciudad. Nota introductoria”. En *Revista de Filología Románica*. Anejo III, pp. 1-24.
- Puig, R. H. (2006). *Las calles cuentan su historia; Así creció Mendoza*. Mendoza: Dirección General de Escuelas – Municipalidad de la Ciudad de Mendoza – Banco Nación AFJP – Instituto Provincial de Juegos y Casino. Tomo I.
- Raffa, C. (2016). *Plazas fundacionales; El espacio público mendocino, entre la técnica y la política 1910-1943*. Libro digital. Recuperado de [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/9256/raffa-plazasfundacionales.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9256/raffa-plazasfundacionales.pdf)
- Roig, A. A. (2006). “Prólogo”. En Puig, R. H. *Las calles cuentan su historia; Así creció Mendoza*. Mendoza: Dirección General de Escuelas – Municipalidad de la Ciudad de Mendoza – Banco Nación AFJP – Instituto Provincial de Juegos y Casino. Tomo I, pp. 7-8.
- Sica, P. (1977). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: G Gilli.
- Sola, G. de (1966). “Literatura mendocina actual”. En *Los Andes*, 9 de julio.

- Tejada Gómez, A. (1979). *Dios era olvido*. Madrid: Ediciones Albia.
- Westphalen, Y. (2017). “El horror de la memoria y las modernidades *borderline*”. En Prado Alvarado, Agustín (coordinador). *El cuento hispanoamericano del siglo XXI. América sin Nombre* N° 22, pp. 37-47.
- Zylberman, L. (2017). “Vivian Maier. Apuntes para una disputa en el campo del arte”. En *Culturas 10 · Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, pp. 15-27. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/6133/9069>
- Zonana, V. G. (2007-2008). “Mundos literarios extraordinarios en Mendoza”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 13-14, pp. 187-227.





**Ilustración N° 18: “El cronista”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



**REPRESENTACIONES DE LA  
CIUDAD  
EN LA PRENSA PERIÓDICA  
MENDOCINA  
DE LAS PRIMERAS DÉCADAS  
DEL SIGLO XX**





**Ilustración N° 19: "Estación Benegas."**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 8

### LA VIDA EN LA CIUDAD MODERNISTA; MARCO CONTEXTUAL

Marta Elena CASTELLINO

#### Introducción

En las primeras décadas del siglo XX, las revistas y periódicos dan cuenta de un notable interés por textualizar el paisaje urbano mendocino, tanto en su faz edilicia como humana. Tal interés se justifica, en gran parte, por la transformación que vivió Mendoza desde el último cuarto del siglo XIX y se refleja también en el interés por registrar fotográficamente diversos sitios de la ciudad, que por diversos motivos resultan de interés. Como ejemplo pueden mencionarse varios números de *Nueva Era*; *Revista de Letras, Ciencias, Artes y Actualidades*: en el número N° 2, del 22 de junio de 1907, aparece una sección que contiene algunas fotos muy interesantes con el título “Apuntes mendocinos” cuyo el pie de foto reza “Suburbios”; en el mismo número figura también un registro fotográfico subtulado “En el Mercado”. Esta intención documental se mantiene en números siguientes y muestra el interés del periodista por testimoniar y del público en general, por apreciar un período de cambio.

En relación con este deseo de contraponer el presente con las evocaciones del pasado, resulta de particular interés un ar-

título titulado “Una dama del patriciado mendocino y el honor del hogar”, aparecido en *La Linterna* (Año I, Tomo 2, N° 3, de enero de 1928 y debido a la pluma de “Antistius Labeo”), leemos esta detallada pintura de la ciudad finisecular:

La antigua calle San Nicolás, hoy San Martín, lucía su espléndida alameda de carolinos. Por el lado del Naciente, corría abierto el Tajamar, entre la calle y la acera. Al lado Poniente, la acera de ladrillo cocido, como todas las de la ciudad, era irregular en algunas partes, sin la nivelación poco a poco alcanzada al fijar línea para la edificación que se rehiciera.

A la altura de la actual calle Godoy Cruz, que entonces era un callejón sin afirmado alguno, la acera terminaba en un alto de dos metros, más o menos, y descendía por escalones al callejón, para continuar hacia el Norte, hasta más allá del Monasterio de las Monjas de María.

[...]

La calle San Nicolás y la Alameda eran el paseo obligado. Las plazas tenían mal piso o no lo tenían sino enteramente natural. Empezaba a delinearse la Plaza Independencia y se iniciaban algunas mejoras en las plazas de Cobos (hoy San Martín) y Buenos Aires. La distancia de los grandes centros, la falta de ferrocarril, mantenían a Mendoza en ese aislamiento y modestia del escaso intercambio comercial y social. El viaje largo y penoso para salir de la provincia o para venir a ella, por la dificultad de las comunicaciones y la escasez de los medios de transporte, favorecía esa quietud que por excepción se alteraba por algún espíritu de empresa o de negocios, atraído por la feracidad de la tierra y la incomparable bondad de su clima privilegiado [...]

La modestia de las fortunas, no por falta de base, como lo ha demostrado su inmenso y rápido desarrollo, sino por la escasez de explotación de sus riquezas, mantenía un temple característico de moderación y sencillez, que se

significaba por el enaltecimiento del valor intelectual y moral, por encima de toda otra clase de valores.

El nivel social lo determinaban aquellas condiciones, con esta especialidad: la instrucción exigía la educación o el esfuerzo para conseguirla, pues parecía inherente a cualquier título habilitante del o saber, la cultura de una esmerada educación, que debía demostrarse en la actuación social, so pena de empañar el título.

La familia cifraba su posición en su buen nombre y honor, y era la virtud privada, la dignidad de la mujer, el santuario del hogar, el sello de ese patriciado incorruptible y severo, que alienta caracteres, afianza méritos y destaca personalidades [...].

Esta acabada pintura de la vida mendocina en las postrimerías del siglo XIX oficia a modo de telón de fondo que nos permite justipreciar la magnitud de los cambios operados en muy pocos años, y utilizaré para ello el testimonio de muchos cronistas, anónimos o individualizados con nombre y apellido, que dan testimonio de esa vida -efímera y palpitante- que podemos reconstruir a modo de *collage* a través de la prensa periódica de la época.

### **Una ciudad en trance de modernización**

Esta imagen de sosiego y relativo estancamiento puede compararse o contrastarse con la que ofrece el inicio de la nueva centuria. En efecto, comienza a rodar el siglo XX en Mendoza y la provincia se encuentra sumergida en una era de modernización, entendiéndolo por tal, con Silvia Cirvini y Lorena Manzini (2010), “la emergente material de un proceso más amplio (la Modernidad) que comprende los procesos de transformación de la sociedad y la cultura, abarcando lo arquitectónico y lo urbanístico” (p. 137) y, por cierto, todos los aspectos de la vida.

Este proceso tuvo como catalizadores, en el caso particular de Mendoza, la llegada del ferrocarril, ocurrida en 1885<sup>41</sup> y la necesidad de reedificar la ciudad, luego del devastador terremoto del 20 de marzo de 1861. De hecho, Jorge Ricardo Ponte en *Mendoza, aquella ciudad de barro* (2008) habla de “la ciudad modernista”, para caracterizar la Mendoza de 1910: “Progresivamente, comenzaba a plasmarse la ciudad generada conceptualmente el período anterior, es decir, aquella que José Luis Romero denomina ‘la ciudad burguesa’ y que para nosotros sería ‘la ciudad modernista’” (p. 339).

Vale la pena recordar que entre 1885 y 1912 la población de la ciudad se triplicó como consecuencia del arribo masivo de inmigrantes. Por ello, en 1912, el 40% de los habitantes era de origen extranjero. Arturo A. Roig (1966) alude a este hecho como un auténtico “quiebre cultural” que, si bien tuvo su carácter positivo en tanto movilizador del progreso económico, no dejó de conmover desde sus cimientos la sociedad mendocina.

A partir de este hecho incontrastable desde el punto de vista sociológico se abren en la consideración popular distintas apreciaciones del fenómeno, que dan origen a toda una línea temática dentro de la literatura mendocina: la contraposición criollo / gringo (o inmigrante en general) de la que dan cuenta, por citar solo dos ejemplos señeros, las novelas *El gringo* (1935) de Fausto Burgos, y *Álamos talados* (1942), de Abelardo Arias.

En la prensa periódica también encontramos atisbos de una queja por la situación en que se encuentra el habitante tradicional de estas tierras, en un cuadro costumbrista titulado “El loco”, debido a la pluma de Pedro Montaña (ignoro si se trata de un nombre propio o un seudónimo:

---

<sup>41</sup> El ferrocarril Trasandino Los Andes-Mendoza, por su parte, se inauguró el 5 de abril de 1910. Este ferrocarril unía las ciudades de Mendoza y Los Andes a través de la cordillera de Los Andes.

Los criollos de ahura somos menos que cuchillos me-  
llaos o que mancarrones con baba: trabajamos tuito el año  
¿y pa quién? Pal diablo nomás. Y cada día pior, más me-  
llaos, más flacos cada día... Echamos la hiel pa labrar los  
campos, sembrar y cosechar [...]

Por cierto que este cuadro de situación no remite necesari-  
amente a la llegada de los inmigrantes, sino a una situación de  
injusticia que las legislaciones sociales de los gobiernos lencinis-  
tas de la década del 20 en Mendoza trataron de paliar, concreta-  
mente, la sanción de las leyes 731 y 732. “La primera -señala  
Natalia Mabel Luis-estableció la creación de la Inspección Gene-  
ral del Trabajo, reglamentó el trabajo de mujeres y niños y definió  
la jornada máxima de ocho horas para éstos”. En cuanto a la se-  
gunda “avanzó más al establecer, de acuerdo con el Artículo 45  
de la Constitución de la provincia, la jornada legal de trabajo en  
ocho horas como máximo, para ‘hombres, mujeres y niños mayo-  
res de catorce años’, y un salario mínimo” (Luis, N. M., 2017).

Contraparte del progreso, cuyos frutos -que se advierten a  
comienzos del siglo XX- habían comenzado, en verdad, a gestarse  
en el siglo anterior, ya que según Ponte, “Alrededor de 1885 Men-  
doza ya ha quebrado la lenta y sostenida evolución colonial y ha  
irrupido en la *modernidad* [...] También el tono del fin de siglo lo  
atestiguan la cantidad y calidad del equipamiento público, sobre  
todo en el sector de los servicios [...]” (Ponte, 2008, p. 257). Ade-  
más, se incrementó el número de *hoteles*: un plano de la ciudad  
fechado en 1885 da cuenta de la existencia de seis de estos esta-  
blecimientos, tres en la parte vieja y otros tres en el *Pueblo Nue-  
vo*.



**Ilustración N° 20: “Capataz de acequia”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

El pasado colonial se iba dejando lentamente atrás y para acelerar la transformación de la urbe se proyectaron edificios públicos monumentales de gusto francés; se remodeló la ciudad y se avanzó en el diseño del Parque del Oeste –hoy Parque General San Martín- de 400 has, en el que comienza a difundirse la práctica de deportes (tenis, fútbol y actividades náuticas). Luego volveremos sobre esto, en un capítulo posterior, para advertir la repercusión que estos hechos tuvieron en la prensa periódica.

En esta época se produce, entonces, la consolidación de la denominada “Generación del 80” y la aplicación de todos sus

postulados, con una “unidad de acción basada en la cohesión del plan liberal” (Ponte, 2008, p. 249). Se advierte asimismo una secularización de la vida doméstica (cf. Ponte, 2008, p. 260). La figura política que de algún modo cifra esa etapa de la vida mendocina es la de Emilio Civit, a quien Brachetta, Bragoni, Mellado y Pellagati en *Te contamos una historia de Mendoza*, denominan “el último de los notables”<sup>42</sup>, del mismo modo que en el período siguiente (primeras décadas del siglo XX) es innegable la preeminencia de los Lencinas, padre e hijo, como veremos.

Poco a poco “Mendoza crecía y se imponía como una ciudad importante del Oeste argentino. Durante el segundo período gubernativo de Emilio Civit (1907–1910) se adoquinaron las calles principales [y] se expandió el alumbrado público” (Muscará, p. 53).

El progreso como actitud de vida será la consigna de la época, empresa favorecida por los fastos del Centenario y la situación general: “Luego del Centenario y antes de la Guerra de 1914, en la Argentina se vivía una gran embriaguez de éxito. En la élite dirigente esto se tradujo en la idea de civilización asociada a la noción de progreso material” (Ponte, 2008, p. 391). Pero a la vez este progreso tuvo también su contrapartida, como veremos.

---

<sup>42</sup> Nació en Mendoza en 1856, hijo de don Francisco Civit. Cursó estudios secundarios en el Colegio Nacional de esta provincia y luego, estudió derecho en la Universidad de Buenos Aires, “el más prestigioso centro de formación jurídica entonces, a la vez que ámbito de sociabilidad primordial para emprender trayectorias políticas destacadas” (Brachetta *et al*, p. 101). Ocupó los siguientes cargos públicos: Secretario de Hacienda en 1879; entre 1882 y 1889, Diputado Nacional por Mendoza; en 1891, Senador. En 1895 integró el gabinete del entonces gobernador don Francisco Moyano, “quien le abrió el camino a la gobernación. En pleno ejercicio de su cargo, y durante la segunda presidencia de Roca, fue nombrado Ministro de Obras y Servicios Públicos de la Nación. El prestigio adquirido y las relaciones públicas construidas catapultaron su liderazgo a pesar de las críticas que recibió” (Brachetta *et al*, p. 101). En 1906 fue electo gobernador de la provincia de Mendoza.

## La politización del ambiente urbano

El clima político de la provincia espejaba el proceso de transformación que se daba a nivel nacional, principalmente luego de la sanción de la denominada “Ley Sáenz Peña”, que estableció el sufragio universal, secreto y obligatorio, y, por ende, facilitó el acceso al poder de nuevos actores sociales, entre ellos la masa inmigratoria que comenzó a competir con las tradicionales élites detentadoras del poder.

En el caso de la provincia de Mendoza, se registró un fenómeno político nuevo, de cuño radical, pero luego escindido del partido a nivel nacional: el lencinismo, cuya gestión al frente del ejecutivo provincial signó uno de los períodos más turbulentos de la vida política mendocina:

En febrero de 1918 se abrió en Mendoza un nuevo ciclo político: comenzaron los gobiernos de la Unión Cívica Radical (UCR) acaudillados por uno de sus fundadores, José Néstor Lencinas, y por su hijo Carlos Washington, con intervenciones federales intermedias y otras que clausuraron el período del segundo antes de que concluyera su mandato. El discurso antioligárquico, el trato directo con los trabajadores y sectores populares en general, junto con la sanción de diversas leyes [...] determinaron un mayoritario apoyo que se mantuvo durante toda la década de 1920, reflejado en grandes triunfos electorales. Nos preguntamos si los Lencinas provocaron una ruptura clara y profunda con el pasado de los gobiernos conservadores o gobiernos oligárquicos que durante más de medio siglo ejercieron el poder y modernizaron Mendoza o, si, por el contrario, tuvieron continuidades (Richard, 2011, p. 32).

El cambio de dirigentes no se produjo sin inquietudes y sobresaltos, y en las revistas relevadas se advierten las tensiones partidistas que agitaban el medio mendocino. Así por ejemplo, la nota titulada “Injurias y calumnias”, debida a la pluma de J. Alber-

to Castro, comienza planteando el deplorable estado de situación que, al decir del cronista, se vive en la provincia y, en relación con el tema anterior, la relación entre prensa y política:

En el periodismo provinciano, no siempre guarda la prensa la mesura y la temperancia que conviene a la exposición tranquila de las ideas.

Por aquí se hace periodismo político, casi exclusivamente, y la pasión de partido no tarda en caldear las columnas de las hojas opositoras. El atropello y el abuso frecuente de los que mandan, engendra, por lógica consecuencia, el desborde de la prensa sin otro medio de rebelión y de protesta.

Imposible andarse con chicas, tratándose de mandones incultos, sensibles solo al epíteto grueso, al ataque recio, para quienes será inútil hablar en tono doctrinario (*La Semana*, Año I, N° 2, enero 1918).

En relación con el clima político lugareño hay otro interesantísimo testimonio del mismo Castro: un artículo titulado “Una elección memorable de 1911”, que formaría parte de su novela *Carne con cuero* y en el que describe, con clara intencionalidad, un lugar clave de la contienda electoral, como son los atrios de las iglesias donde se llevaban a cabo las votaciones:

El atrio de antaño, escenario de la burda parodia con que durante cincuenta años se desconceptuó la democracia argentina, el atrio del comisario y su talero agitándose en el aire como otrora la lanza del indígena, para imponer su voluntad y su ley, es ya, por fin, escenario de muchedumbre y civismo.

¡Con qué impetuoso entusiasmo, con qué ansias inmensas, el pueblo va, en masa, a invadir el atrio para realizar de nuevo la toma de posesión de eso que siempre debió ser suyo!

El atrio de antaño, tortuoso como una encrucijada de traición, siniestro como un baldío que manchó el crimen, restituido por fin a la gran soberanía para reverberar al sol en la magnificencia de las grandes asambleas.

En el texto de Castro se asiste también a las diversas alternativas de la denominada “política criolla”, como las comilonas ofrecidas al pueblo para ganar su voluntad, que el autor expone en clave expresionista:

Qué vísperas aquellas de actividad y de fiebre, en las pulperías y en los comités donde se perora con voces desahoradas, donde se cantan as más curiosas coplas políticas, donde se come y se bebe hasta el hartazgo [...] Allí mismo se carnea y las grandes piezas de vacuno se distribuyen con esplendidez pasmosa entre la multitud que devora la carne con cuero casi cruda, chirriando la grasa y los jugos sanguinolentos y tibios...

Los grandes canastos de empanadas se renuevan constantemente para aplacar la voracidad bestial de la chusma que no se sacia con nada.

La bordalesa de vino está a disposición de todos: se bebe en tarros, en baldes, en el hueco de la mano y del sombrero, se bebe hasta tirándose al suelo para prenderse mejor de la canilla de la pipa...

[...] Que no falte nada; que no se agoten las vaquillonas ni las bordalesas de mosto. Que el pueblo coma y beba hasta reventar. Tal es el santo y seña que se transmite a todos los caudillos.

Lo hiperbólico de la situación y los ribetes caricaturescos con que se la describe (aun cuando tenga su correlato en la realidad de entonces) abre el camino a la consideración de la demagogia que acecha peligrosamente a esa democracia naciente:

Los dirigentes políticos presumen ya cuál es la clave de la victoria. Esa clave no es otra que alhagar [*sic*] los más ruines apetitos del pueblo, prodigándole carne y vino hasta el hartazgo. Se ha dado ya la palabra de orden: Que no falte nada [...].

Y la conclusión, en consonancia con el título de la novela de Castro, resume así este nuevo estadio de la “política criolla”: “La carne con cuero es ahora un elemento indispensable del civismo, el elemento básico de la nueva modalidad electora, insustituible como la boleta y el cuarto secreto”.

No resulta difícil leer en lo antedicho una referencia al voto popular facilitado por la Ley Sáenz Peña; el escenario urbano se modifica en consecuencia:

En cada esquina se levanta una tribuna y en cada cuadra se abre un comité, lleno de muchedumbre bullanguera y delirante. Los carteles de propaganda con el retrato y el nombre de los candidatos en gruesos caracteres cubren materialmente todas las paredes desde la calle principal al último suburbio. Escarapelas y cintajos a modo de divisa se ven en todos los sombreros.

### La política gana las calles de la ciudad:

Desde muchas semanas antes del día de la licha, la actividad es enorme. Infinidad de automóviles y carruajes al servicio permanente de los partidos, cruzan velozmente las calles y sus ocupantes lanzan gritos desaforados de mueras o de vivas. Al caer la tarde vuelan sobre la ciudad diversos aeroplanos que exhiben enormes carteles políticos y desparraman una lluvia de pequeños papeles alusivos. Apenas entrada la noche estallan infinidad de bombas de estruendo con que se convoca al pueblo a las asambleas políticas.

[...] El pueblo es feliz y vocifera hasta desgañitarse: ¡Viva don Pedro Menega! ¡¡¡Viva el ñato Gaviola!!!

Castro nació en Mendoza el 11 de junio de 1877 y murió el 8 de setiembre de 1938. Desde muy joven se dedicó al periodismo y si bien no realizó estudios sistemáticos, su dedicación a la lectura le suministró un amplio bagaje cultural, según testimonia Fernando Morales Guiñazú (1943). Gloria Videla de Rivero transcribe un fragmento de la necrológica aparecida en *Los Andes* al día siguiente de su fallecimiento:

Espíritu bohemio y poco afecto a la ostentación, se ocultaba en su persona un buen corazón, franco y leal, pese a su temperamento rebelde, que le mantuvo constantemente alejado de los halagos de quienes tienen en sus manos los medios de pródigas recompensas (2000, p. 12).

Su labor literaria y periodística (cuentos, reseñas bibliográficas, episodios del pasado mendocino, críticas de acontecimientos de actualidad, artículos de opinión, discursos, semblanzas...), como la de muchos otros escritores de este período) se encuentra dispersa en diarios y revistas. En las que hemos relevado figuran abundantes colaboraciones suyas: poemas, artículos de opinión, y también un fragmento de una pieza teatral titulada “Prensa brava”, que aparece en la revista *Mendoza* (Año I, N° 4, 15 de febrero 1920).

Firmaba a veces con el seudónimo “Darling” y otras, con su propio nombre. Videla de Rivero delinea así la silueta del escritor, que publicó además las novelas *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929), además del texto que solo conocemos parcialmente, titulado *Carne con cuero*, y del que proviene lo anteriormente citado:

Conviven en Castro el periodista que hace la crónica y enjuicia la realidad, el hombre que tiene apasionadas opiniones sobre la actualidad política y social contemporáneas, el escritor con un buen trasfondo de lecturas narrativas, que absorbe técnicas y posturas, sobre todo del realismo y del naturalismo literarios. El cronista testigo y a veces protagonista, el yo que opina y juzga y el artista que

reelabora literariamente los hechos ofrecidos por la realidad mendocina, se amalgaman con diversos grados de presencia (2000, p. 11).

Otro ejemplo de crítica de la situación sociopolítica son los dardos que Alejandro Santa María Conill (1892–1957) dispara, primero desde la prensa periódica y luego desde su libro *Flechas de papel; Prosa festiva* (1953), sin olvidar su famosa novela, *La ciudad de barro* (1941).

Santa María Conill nació y murió en Mendoza. En la página preliminar a uno de sus libros, *El nudo ciego* (1967), se lee la siguiente referencia: “Su infancia, la de tantos niños de provincia envejecidos de necesidad y olvido. Los estudios, los posibles en un pueblo son universidad y sin escuelas –para pobres”.

Precisamente, la obra citada es el testimonio de un triste episodio infantil, vivido por un niño empleado en el Correo; si no cabalmente autobiográfico, cuanto menos habrá colaborado en su elaboración literaria la vivencia del propio Santa María Conill, quien llegó a desempeñarse como Jefe del 8° Distrito de Correos y Telecomunicaciones de la Nación. Igualmente fruto de esta experiencia son dos libros de enseñanza “técnica y moral para los empleados de correos, intenciones, sin duda, de salvar también la distancia que hay entre el país y sus hombres”; son estos *Enseñanza rápida y metódica de la telegrafía y radiotelegrafía* (1926) y *Formación moral e intelectual de los empleados de Correos y Telecomunicaciones*. Además, se desempeñó como secretario de la Intendencia y fue presidente del Centro de Jubilados y Pensionados.

En cuanto a su labor en el campo cultural, además de su producción novelística, debemos recordar que integró el directorio de la Asociación de Artes y Letras junto a Ricardo Tudela, Fidel de Lucía, Lahir Estrella, Pablo Vera Sales, Juan Draghi Lucero y Pedro Corvetto.

Finalmente, se debe mencionar su actividad periodística: además de su participación en publicaciones como *Revista Andina*, donde publicó “El músico del pueblo (Año VI, 2º época, N°s 37 y 38, diciembre de 1927), las páginas dominicales del diario *Los Andes* lo contaron entre sus colaboradores, como así también el periódico *La Libertad* y otras revistas de la época; algunos de estos artículos luego fueron reunidos en *Flechas de papel*, cuyo título es indicativo de la intención del autor.

En efecto, se trata de bocetos, al modo de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, nacidos con la urgencia de la prosa periodística, y que tienden a tipificar ciertas costumbres o hábitos censurables, en función de la idea de la literatura como “espejo y guía de la sociedad” que sustentaba, intención de reforma social que puede relacionarse con el costumbrismo (cf. Castellino, 2002).

Estos textos, apuntes agudos, irónicos, que tocan a veces la cuerda del grotesco, se inscriben así en la línea de la “sociología criolla”, caracterizada por Roig (1966, p. 76) y pueden ser considerados como complemento -si no como derivación- de su obra novelística de corte realista. Son caracterizados por el autor como “esbozos de brocha gorda que pintarrajeé en una época ingrata de la vida mendocina” (Santa María Conill, 1953, pp. 9-10). La referencia, si atendemos a la fecha de publicación periodística, nos remite al año 1938.

La intención de crítica social, el propósito movilizador de conciencias y reformador de costumbres guía tanto la selección del material como el estilo, ya que estos bocetos aspiran a ser algo así como un espejo en el que todos los habitantes de la ciudad de Mendoza puedan verse representados en sus defectos característicos a fin de que, tocados por el ridículo, enmienden sus faltas. La temática gira en torno a la vida política y con marcado tono irónico se describe tanto a los políticos como a los electores, en función de diversas formas de atropello electoral: el robo de documentos, el falseamiento de padrones... y también las estrata-

gemas y recursos puestos en práctica por “Juan Pueblo” para superarlas.

Los escenarios urbanos que pueden adivinarse a través de las páginas son, en primer lugar, las sedes de los comités, las oficinas públicas y las calles de los *meetings*, pero al autor le interesa sobre todo el “paisaje humano”, los tipos humanos presentados con todos los recursos de la sátira: “El elegante importado”, “El guarango”, “El trepador”, “El hombre cero”, “El demagogo”, “El guapo” ...

Las concesiones paisajísticas o puramente descriptivas prácticamente están ausentes de las páginas de estas *Flechas de papel*; quizás el único ejemplo sea el que retrata algo de la bohemia mendocina de entonces:

[...] una negra noche de aquellas, ya ahogados por el humo de los cigarrillos y entontecidos por las copas y los gritos, nos fuimos con otros amigos en un automóvil estrepitoso de latas -sin olvidarnos de la guitarra y las botellas- a gozar, desde los alrededores de la ciudad, del estupendo cielo estrellado. Y cuando ya habíamos hecho ladrar a todos los perros del contorno y regresábamos sin las botellas, mi dilecto amigo X, en un arranque muy suyo, mandó parar el sonoro vehículo y, guitarra en mano, el cabello en el rostro, la corbata al viento, cantó, sentado en un monstruoso tronco de carolino derribado, su célebre serenata a las Tres Marías (Santa María Conill, 1953, p. 27).

Valgan estos ejemplos para ilustrar las diversas miradas que la literatura mendocina dispensa a la ciudad desde las páginas de la prensa periódica en primer lugar (aunque luego los textos fueran recogidos en volumen) en un intento por captar, a modo de un paseante o de un fotógrafo callejero, la instantaneidad de la vida cotidiana en las primeras décadas del siglo XX.

También en verso -y humorísticamente- “Juan Leña” dispara -desde las páginas de *Vida Andina*- sus dardos contra la venali-

dad y el ansia de poder como medio de enriquecerse, que caracteriza la política mendocina; “Al queso divino” es el sugerente título:

Los políticos se aprestan  
con empuje sin igual  
a entrar en breve plazo  
en la contienda electoral.  
Correrán las empanadas  
al uso, los cigarrillos,  
los pañuelos y alpargatas,  
obsequio (¿?) de algún caudillo.

Las estrofas siguientes desgranar las escenas que se consideraban características de los días de elecciones:

El chinaje gritará  
hasta desencuadernarse  
para ganar un “cariño”  
de vino con qué curarse.  
Habrán tiros, puñaladas  
y puede que alguna muerte  
porque en cuestión de “opiniones”  
es de triunfar el más fuerte.  
Surgirán los oradores  
por esas calles de Dios  
alzando por todas partes  
la estridencia de su voz,  
para ensalzar las virtudes,  
la honestidad y el talento  
de este o aquel candidato  
aunque en verdad sea un jumento.

Aun la calumnia es apta para atacar al adversario: le llamarán “ladrón, chupista y otario”; prometerán “bienestar, justicia, gloria / libertad y otros excesos. / ¡Es tan sabida la historia!”; y, luego: “Pasarán las elecciones / y el pueblo trabajador / quedará lo mismo que antes / o tal vez... mucho peor”.

También con humor, Miguel Martos -en una prosa titulada “La política es la política”, publicada en la *Revista Andina*- condensa el pensamiento del supuesto líder popular, que justifica así su holgazanería:

La luz de l’ inteligencia sirve’ en la vida pa’ lumbrar el camino e los demás... Esas masas anónimas que trabajan de sol a sol, ignorantes de los derechos sociales que les corresponden, necesitan de hombres de pensamiento qu’ encaucen el caudal de sus derechos conculcados [...] (Año VI, 2º época, N° 41 y 42, marzo 1928).

Miguel Martos (1891-1937) otro gran animador del movimiento periodístico y literario de Cuyo en las primeras décadas del siglo XX. Había nacido en San Juan, pero su familia se trasladó a Mendoza y el escritor se radicó aquí hasta hasta 1929, fecha en que regresó a San Juan para hacerse cargo de la Agencia del Diario *Los Andes*.

La labor de Miguel Martos se desarrolla en múltiples campos, además del estrictamente laboral: actor y autor teatral y radiofónico; historiador; poeta; músico; agricultor; minero; periodista ... además del deporte automotor que constituyó una prolongación de su oficio de mecánico y en el que realizó varias azarosas expediciones al volante, como el cruce de los Andes que completó en 1923 junto con Alejandro Posca.

En cuanto a su labor periodística, en 1914 comienza a colaborar en *Los Andes* y en el diario *La Tarde*. Su pluma, a instancias de don Felipe Calle, director propietario de *Los Andes*, comienza a dar vida a una serie de relatos (sus futuros *Cuentos andinos*) que aparecieron a lo largo de tres años en el citado matutino. Igualmente, colaboró en el periódico lencinista *La Palabra*, con sus “Callejeras”, artículos de sabor político popular. Cabe agregar que el libro de cuentos de Martos, publicado en 1928, es señalado por Arturo Roig (1966) como uno de los iniciadores de la

narrativa de inspiración folklórica mendocina, junto con la obra de Fausto Burgos.

Revisando estas revistas mendocinas de las primeras décadas del siglo XX he encontrado varios relatos de Martos que se presentan como integrantes de estos *Cuentos Andinos*, pero que luego no fueron reunidos en volumen. Me estoy refiriendo a cuatro textos aparecidos en *La Semana; Revista Mendocina*, dirigida por Ricardo Tudela: “El peso de Eva” (Año I, N° 23, 5 de junio de 1918); “La risa de Sergio” (Año I, N° 25, 19 de junio de 1918); “El velorio de Juancho” Año I, N° 29, 17 de julio de 1918); “El guacho” (Año I, N° 47, 20 de noviembre de 1918); “El hombre que vendió el alma” (Año I, N° 49, 4 de diciembre) y a un texto que apareció en *Sabatinas*, revista dirigida por Rafael Rovira Vilella: “El último perro” (Año I, N° 17, 8 de agosto de 1931);

De todos modos, la compulsiva periodística me ha permitido conocer otra faceta de Martos, menos conocida: su poesía, nunca editada en libro, y que en estos años se revela casi como su principal actividad, dado el número de composiciones que he encontrado<sup>43</sup>

Retornando a la idea central del apartado, advertidos que en general esos treinta años transcurridos desde el inicio del si-

---

<sup>43</sup> En efecto, en *La Semana* (no es la misma revista mencionada con anterioridad, sino otra, contemporánea, dirigida por Luis Blázquez) publicó, a lo largo de 1918, “A vosotros los grandes” (Año I, N° 13, 27 de marzo); “A una soñadora ibérica” (Año I, N° 16, 17 de abril); “Mendigo de amor” (Año I, N° 17, 24 de abril); “Reflexiones de un sabio” (Año I, N° 18, 1 de marzo); “Imprecación”, “Canto a América y “De ultratumba” (Año I, N° 21, 22 de mayo); “Aroma de leyenda” (Año I, N° 22, 29 de marzo); “Flores del mal” (Año I, N° 24, 12 de junio de 1918); “Cántiga nupcial” (Año I, N° 27, 3 de julio); “A una monja” (Año I, N° 29, 17 de julio); “Hermana Francisca” (Año I, N° 31, 31 de julio); “La tristeza de unos ojos glaucos” (Año I, N° 33, 14 de agosto); “A un jazmín” (Año I, N° 35, 28 de agosto); “La epopeya de América” (Año I, N°s 41-42, 9 y 16 de octubre); “Viejo sifón (sin soda)”; “Reto”, “Sed”, “Inconsciencia” y “Rebelión” (Año I, N° 42, 23 de octubre); “Viejas tumbas” (Año I, N° 45, 6 de noviembre); “Sonero satírico”, “Mi loro”, “Soneto irónico” y “Doña Ramona” (Año I, N° 51, 18 de diciembre).

glo, en particular los que siguieron a los festejos del Centenario, constituyeron un período bastante convulsionado por la situación electoral de la provincia y las pujas de poder.

Otro apunte periodístico de la época, este publicado en *La Semana* N° 38, del 5 de mayo 1932, refiere la siguiente anécdota risueña, bajo el título de “Tiempo perdido”:

Un comité político, de cuya filiación queremos acordarnos, tuvo la excelente idea de mandar a algunos de sus miembros como corredores a visitar las casas de electores dudosos y explicar a las esposas los beneficios de su respectivo partido político, a fin de que ellas, a su vez, convencieran a sus maridos.

Con tal motivo, uno de los corredores visitó a cierta dama; pero, como al cabo de media hora pareciera no haber hecho la mínima impresión en la dama, decidióse, no sabiendo ya qué hacer, a preguntar:

-Dígame, señora: ¿cree usted conveniente que yo visite a su esposo en otro momento y le explique a él, personalmente, los beneficios?

-Creo que no vale la pena respondió la buena dama. ¡Porque, después de todo, ya tiene seguro en otra compañía!...

Más allá del final de la anécdota, que hace más bien - a primera vista- a la caricaturización del personaje femenino, (aunque no deja de poner en duda la capacidad comunicativa de su interlocutor) sirve para ilustrar las prácticas electorales de la época, cuyas falencias (y las del ejercicio de la política en sí misma), son reiteradamente aludidas en la prensa de las primeras décadas del siglo XX y de ello da testimonio la ilustración de tapa de la revista *La Semana*:



Figura 1. “La ciudad alegre y confiada”  
Revista La Semana

## El movimiento de las ideas

En cuanto al flujo de las ideas en esta ciudad “modernista”, Arturo A. Roig detalla el cañamazo intelectual sobre el que se producen estas transformaciones del campo cultural en el período que el filósofo denomina de “los modernos” y que sitúa entre 1890 y 1925:

La literatura de los modernos se desarrolla en momentos de profunda renovación de las estructuras sociales de nuestro país, provocada por la inmigración europea. Las principales manifestaciones y tendencias de la época son: “el Krausismo”, que tiene sus raíces en el espiritualismo anterior y desemboca en el krauso-positivismo, el positivismo con sus diversos matices y, en el campo de la creación literaria, el modernismo y el naturalismo (1966, p. 40).

El paulatino abandono del positivismo, para dar paso a un nuevo espiritualismo, será visible a partir de 1914, año de la muerte de Agustín Álvarez. Este espiritualismo “alcanzó expresiones a través de ciertas formas de la prosa poética y la poesía de sentido místico, en unos casos y metafísico, en otros” (Roig, 1966, p. 17) y se nutrió gracias a la obra de algunos universitarios “que introdujeron el conocimiento de las nuevas tendencias intelectuales impuestas en las cátedras” (Roig, 1966, p. 17), entre los que puede mencionarse a Julio Barrera Oro, que había hecho estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Angélica Mendoza, egresada de la misma facultad, o Tomás Silvestre, formado de La Plata<sup>44</sup>.

Igualmente, a través de las páginas de algunas revistas, vemos la difusión de ideas teosóficas y otras conexas en nuestro medio. Tempranamente, en el número inicial de *Nueva Era* (Año I,

---

<sup>44</sup> “Este espiritualismo, con sus diversos matrices, se vio reforzado luego de 1939 con la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de Mendoza” (Roig, 1966, p. 17).

Nº 1, 10 de junio de 1907), aparece una sección titulada “Ciencias”, en la que figura una nota titulada “El lado científico y experimental del esperetismo [sic], sin firma, y en la que leemos: “Por más ateo que sea un hombre, por más que se dé apariencias de materialista a toda prueba, siempre en su fondo yace una tendencia hacia lo desconocido y los problemas psíquicos” (p. 19).

Luego, en el número siguiente (Año I, Nº 2, 22 de junio de 1907), la sección “Ciencias” incluye una nota en el mismo tenor de la anterior, pero corrige el error: “Espiritismo” y está firmada por Carlos Soto. Indica “Continuará”.

Pero es principalmente la *Revista Andina*, en cuyo subtítulo aparece temporariamente como materia de interés prioritario, la responsable de la difusión creciente de la teosofía. En tal sentido, encontramos anuncios de la Sociedad Teosófica, como el siguiente, que aparece en varias ocasiones:



**SOSIEDAD TEOSOFICA ARGENTINA**

**“No hay religión mas elevada que la verdad.**

**PROPOSITOS**

1) *Formar un nucleo de la Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de credo, casta, sexo raza o color.*

2) *Fomentar el estudio comparativa de la Religiones, de la Filosofia y de las Ciencias.*

3) *Invertigar las leyes inexplicables de la naturaleza y los poderes latentes en el hombre.*

Informes:  
**MENDOZA**

**NECOCHEA 191. Esc 10**

Figura 2. *Revista Andina*, Año VII, Nº 71, enero 1930

También, numerosos artículos de autores nacionales y extranjeros que tratan de precisar conceptos básicos sobre el tema, algunos sin autor expreso, como “Teosofía” (Año VII, 2º época, Nº 36, 5 de noviembre de 1927); “¿Qué es la Sociedad Teosófica” (Año VII, Nº 82, julio 1930); “Apuntes sobre teosofía” (Año VII, Nº 85, octubre de 1939); “Programa de Enseñanza Teosófica” (Año VII, 2º época, Nºs 53-54, 28 de febrero de 1929); y otros con firmas mendocinas, como el de Julio Peralta Morales: “La teosofía” (Año VII, Nºs 51 y 52, diciembre de 1928) o “Enseñanza teosófica”, de Ángel Fragapane (Año VII, Nºs 53 y 34, 28 de febrero de 1928); “¿Qué es la teosofía?”, firmado por Carlos Stoppel (Año VII, 2º época, Nºs 61-62, setiembre de 1929); o extranjeros, como varias páginas de Krishnamurti (“De Krishnamurti”, Año VII, Nºs 55 y 56, abril de 1929; “Oh, ama la vida”, Año VII, 2º época, Nº 61-62, setiembre de 1929; “Fragmentos”, Año VII, 2º época, Nº 73, marzo de 1930; “Cómo hallé la verdad”, Año VII, 2º época, Nº 78, mayo de 1930, entre otros); “La vida”, del Yogie Ramacharaka (Año VII, 2º época, Nº 78, mayo de 1930); de Jinaradasa, sobre “La Teosofía y el arte” (Año VII, 2º época, Nº 78, mayo de 1930) y “Después de la muerte ¿qué?” (Año VIII, 2º época, Nº 82, julio de 1930; de Annie Besant (“Reencarnación” y “El sello de la Sociedad Teosófica”, Año VII, 2º época, Nº 78, mayo de 1930 y de Mme. Blavatsky (“Dios”, Año VII, Nº 78, mayo de 1930; “Fragmento”, Año IX, Nº 100, marzo 1932)<sup>45</sup>.

Igualmente encontramos prosas poemáticas y poemas, principalmente de Ángel Fragapane escritos bajo esa orientación espiritualista y publicados en la *Revista Andina*; así por ejemplo, “Poemas teosóficos” (Año VII, 2º época, Nº 69, diciembre de 1929); “Poemas místicos” (Año VII, 2º época, Nº 71, enero de 1930; “Ensayos” (Año VII, 2º época, Nº 78, mayo de 1930); “La dicha de vivir” (Año VIII, 2º época, Nº 82, julio de 1930); “El juego de la vida” (Año VIII, 2º época, Nº 88, enero de 1931) y una serie de

---

<sup>45</sup> El listado no es exhaustivo, sino apenas indicativo.

escritos sobre valores y virtudes: “Tolerancia” (Año VIII, 2º época, N° 90, marzo de 1931); “Belleza” (Año VIII, 2º época, N° 92, mayo de 1931), etc. Cito un ejemplo de su poesía, que muestra esa preferencia por el denominado “poema en prosa”, subgénero lírico al que luego me referiré, como uno de los vehículos expresivos predilectos de los escritores de la época:

- Poeta, ¿qué es la Vida?

- Una eterna ascensión que surca el Infinito; un rudo batallar contra el pasado (cadenas, vampiros y fantasmas), por el Sér [sic] – Voluntad que va forjando un porvenir radiante de belleza, pletórico de Luz.

El pensamiento audaz (Quijote incorregible), descubre entusiasmado que cada cual, luchando, termina conquistando la Victoria. (Aún el derrotado ha de volver, hasta ser vencedor).

No se pierde jamás ningún esfuerzo; hasta vibración más vaporosa, recorre el Infinito, vive una eternidad.

Unidos en la vida y en la muerte, los seres van siguiendo paso a paso, la estela luminosa que los genios dejaron al pasar [...] (“Poemas teosóficos”, *Revista Andina*, Año VII, 2º época, N° 69, diciembre de 1929).

Como cuestiones conexas pueden mencionarse, los artículos sobre “Ocultismo” (Año VII, 2º época, N°s 47 y 48, 30 de setiembre de 1928); la serie de notas sobre espiritismo aparecidas en la revista *Pensamiento y acción*, entre diciembre de 1921 y mayo de 1922 (N°s 1, 2, 3, 4, 5 y 6) o “Algo sobre reencarnación”, de Carlos Stoppel (*Revista Andina*, Año VII, N° 71, enero de 1930).

## Un vistazo a la educación en las primeras décadas del siglo

En este período es notoria, desde lo urbano, la importancia del Colegio Nacional “Agustín Álvarez” como ícono edilicio (a ello me referiré luego), y su trascendencia en el ámbito educativo. Sin embargo, en el N° 12 (Año I) de la revista *Mendoza*, correspondiente al 11 de abril de 1920, aparece un anota titulada “Colegio Nacional”, que bajo el lema “Por la provincia y por la cultura”, critica el enciclopedismo de los planes de estudio: este “hace que a los estudiantes secundarios se les enseñe tantas cosas como se supone debieran saber y terminan por desear saber tanto como el enciclopedismo hartó barato de los textos les indica”.



Ilustración N° 21: “Escuela Mitre”  
Autor: Matías Edgardo Pascualotto  
Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel

Se indica asimismo que la enseñanza vocacional, que es “el fuerte de la escuela secundaria en países más adelantados educacionalmente que el nuestro, ha sido completamente descuidada en el Colegio Nacional”. Se salvan del juicio adverso solo algunos profesores (a los que no se nombra) “que aspiran a ser más que guardianes del orden en las clases, instructores con instrucción”. La crítica, formulada por quien se reconoce y presenta como egresado del Colegio, es despiadada y apunta también contra los métodos que impulsaban una enseñanza memorística, que buscaba “desarrollar las aptitudes mnemónicas del alumno, haciendo de él un escaparate de librería donde se anuncian las obras por los títulos”.

Las debilidades de los planes de estudio, según el ignoto censor, son la emergente de una cuestión social mucho más amplia, ya que

[...] en nuestro país, la aristocracia de los doctores es debilidad inherente a los que ven en la democracia, la falta de sociabilidad oportuna que pone en el ángulo de un diploma, la suma de dinero con que se compra a un “doctor”, para que sirva de entrada en el grotesco teatro de los simulacros sociales.

El artículo precedente, aun partiendo de un hecho físico, como es el edificio del Colegio Nacional, documentado a través de las fotografías que acompañan el texto, incursiona más bien en la crítica social que parece ser el interés dominante de estos, anónimos en su mayoría, colaboradores de las publicaciones periódicas mendocinas de los comienzos del siglo XX.

Lo dicho en tono solemne por el artículo anteriormente comentado, se replica en tono ligero en la sección “Caleidoscopía barata”, obra del Licenciado Valdés, en la revista *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas*, N° 37, del 20 de febrero de 1932:

Un diario local, muy serio por cierto, brega por la fundación de otro Colegio Nacional en Mendoza, sin tener en cuenta que un aspirante al bachillerato es un universitario en ciernes y sin tener en cuenta también que el pauperismo universitario es el más triste y más peligroso de los pauperismos.

La seriedad es el aspecto más ameno del humorismo.

En realidad, el tema de la educación en general parece preocupar al “Licenciado Valdés”, que le dedica toda la sección de “Caleidoscopía barata” mencionada, en la que se leen humorísticas apreciaciones como las siguientes, formuladas casi a modo de greguerías:

Los colegios y las escuelas han lubricado los engranajes de la máquina desasnadora para colocarla en condiciones de funcionamiento.

Pero no le arriendo la ganancia al que da vuelta la manija.

O bien, el siguiente juicio, que da cuenta de una realidad muy habitual:

Los directores y los maestros se han ocupado de horarios. A una hora determinada -ni un minuto más ni uno menos- hay que tener ganas de enseñar por un lado y aprender por el otro.

Si las ganas no vienen, no hay más que embromarse.

Por un lado y por el otro.

También se alude a la problemática social derivada de las cesantías de docentes ordenadas por alguna de las intervenciones federales, frecuentes en este período:

Los profesores dejados cesantes por el gobierno “de facto” podrán ser readmitidos luego de un estudio de sus antecedentes.

Habrán perdido “una punta” de meses de sueldo, pero en cambio se conquistan una patente de competencia y honorabilidad.

No dejamos de reconocer que son artículos caros.

La ironía desaparece, empero, en los últimos apartados, cuando se afirma que “Para ser buen maestro, hay que amar al escolar. Y la gracia está en amar a los malos, pues no hay ninguna queriendo a los buenos”. Y, a modo de cierre (ahora sí con un toque de humor), “El maestro dispéptico, colítico o reumático, no sirve para tal. Hay que llevar al aula la alegría del alma que es un reflejo de la salud del cuerpo”.

Vemos que la educación se erige en tema de reflexión para diversas personalidades de la cultura, entre ellas Florencia Fossatti, distinguida pedagoga y gremialista mendocina que encabezó la renovación pedagógica en la provincia; así, en septiembre de 1928 el Movimiento de la Escuela Nueva, en el cual participaba Fossatti, inauguró el Centro de Estudios Pedagógicos Nueva Era, que proponía “metodologías innovadoras que propiciaban la autonomía infantil como por ejemplo el autogobierno infantil -dentro y fuera de las aulas- a partir de centros de estudiantes, y de tribunales y cooperativas de los niños”<sup>46</sup>.

En las páginas de la revista *La Linterna*, concretamente en su primer número correspondiente a noviembre de 1927, aparece un extenso artículo debido a la pluma de esta educadora, en el que señala las falencias educativas de la época, traducidas en “una escuela de tipo rígido, donde impera una disciplina imitada de la militar y se rige por horarios inflexibles y programas enciclopédicos”. Señala también la inadecuación de los espacios desti-

---

<sup>46</sup> Cf. [https://es.wikipedia.org/wiki/Florencia\\_Fossatti](https://es.wikipedia.org/wiki/Florencia_Fossatti)

nados a tal fin: “un edificio inadecuado a sus propios fines, con un mobiliario que no atiende otra función del escolar sino en las muy limitadas de escuchar y escribir”.

Por el contrario, Fossatti expone en documentada síntesis las modernas teorizaciones pedagógicas y reclama la necesidad de “adaptar a nuestro medio social y físico las conclusiones concretas a que la nueva metodología, inspirada en las ideas que he esbozado, llega”. Ello, como se dijo, trató de llevarse a cabo, aunque la duración del proyecto fue efímera, ya que se le puso fin en 1930.

Respecto de la educación superior en la provincia, ya en 1928 se echa en falta la existencia de una universidad. En efecto, en la *Revista Andina* (Año VII, 2º época, N° 51-52, diciembre) aparece un artículo titulado “La Universidad de Cuyo”, en el que leemos:

Las provincias de cuyo por su topografía definida e histórica de su evolución social, política y económica, tienen rasgos propios dentro del gran territorio argentino y por lo tanto precisan una casa de estudios universitarios de acuerdo con las necesidades de esta rica región.

Sin embargo, el periodista hace la salvedad de que “Sería desatinado hacer funcionar en la universidad proyectada escuelas de estudios jurídicos, médicos, filosóficos y literarios porque las universidades existentes en el país de estos conocimientos llenan su cometido” y brega, por el contrario, por la creación de una universidad a partir de escuelas de “vitivinicultura, pomología, industrias agrarias, ingeniería hidráulica, electricidad y mecánica rural, cursos de estudios mineralógicos y de granja”, para que sea realmente útil a la región.

El año anterior, la misma revista, en el número N° 34 y 35 (Año VI, 2º época) correspondiente a octubre de 1927, había reclamado “La nacionalización de la Universidad Popular de Men-

doza”, en nota que comienza elogiando la gran labor llevada a cabo por la institución, inaugurada el 1 de julio de 1920, con el deseo de lograr una casa de altos estudios. La Universidad inició su funcionamiento en 1921, en el edificio de la entonces escuela primaria “Arístides Villanueva”, la que también serviría como primer hogar de la definitiva Universidad de Cuyo<sup>47</sup>.

En el artículo periodístico citado leemos lo siguiente:

La Universidad Popular es, en el día, la institución que mejor se adapta al momento y a la evolución progresista de los pueblos. Sus bondades son innúmeras... por cuanto no se ciñen a un programa determinado y estrecho ni son fábricas de pedantes sino claustros en que se oficia un culto nuevo y amplio en concordancia con las necesidades ambientales [...].

Esto es en síntesis la Universidad Popular cuya nacionalización propiciamos.

Otra institución cultural relevante para el medio mendocino, que parece mencionada en la prensa periódica de la época, es la Biblioteca Pública “General San Martín”, cuya inauguración se produjo el 9 de julio de 1822.

Acerca de las circunstancias de su creación, Dante Ramaglia señala que

Desde el punto de vista de las orientaciones filosóficas de la época, su creación correspondía a las ideas ilustradas que acompañaron al período en que se va a alcanzar la independencia nacional. Asimismo, este hecho estuvo asociado con la implementación de las tendencias liberales en el terreno político, que tuvieron su expresión a nivel nacional con la presidencia de Bernardino Rivadavia y su

---

<sup>47</sup> Cf. al respecto <https://www.mendoza.edu.ar/la-universidad-popular-de-mendoza-cumple-100-anos/>

correlato en el gobierno provincial de Mendoza que se instaura a partir de la década de 1820, el cual fue acompañado de un movimiento intelectual que promovió una serie de iniciativas orientadas por estas corrientes de pensamiento (2022, p. 19).

Contó en sus orígenes con material donado por el propio General San Martín que, junto con otras donaciones y algunas compras que se realizaron, constituyen un acervo bibliográfico muy destacado; y si bien la biblioteca “no tuvo en sus comienzos el sentido actual de estar disponible para todo público, ya que el criterio de pertenencia y uso de la misma se limitó a quienes fueron sus promotores, mediante una suscripción mensual o porque donaron parte de sus bibliotecas particulares” (Ramaglia, pp. 19-20) desempeñó un papel importantísimo en el devenir cultural mendocino<sup>48</sup>.

En un artículo publicado en la *Revista Andina* (Año VIII, N° 90, 31 de marzo de 1931) se destaca precisamente esta trascendencia:

La Biblioteca San Martín está estrechamente vinculada a la cultura mendocina. Los intelectuales y estudiosos deben una gran parte de sus conocimientos y triunfos en las letras y ciencias a los interesantísimos libros que posee este templo de cultura.

El autor de la nota incurre en el error común de atribuir la fundación de la Biblioteca a San Martín, fijándola además en 1814, pero señala acertadamente que “En el año 1871 bajo el impulso de don Franklin Villanueva se le reorganiza”. Apunta además que en el año 1905 “fue nuevamente restaurada”. Da cuenta asimismo del incremento de su patrimonio

---

<sup>48</sup> Cf. al respecto el dossier “El bicentenario de la Biblioteca Pública ‘General ‘San Martín: libros, lecturas, lectores...”. En *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* Vol. 41, 2022.

En esa época poseía 6106 volúmenes. Durante la dirección del señor Vicente Fino hizo aumentar el caudal bibliográfico en 694 volúmenes el primer año [...] A fines del año 1930 la biblioteca contaba con 19572 volúmenes y 2663 folletos. Posee una vasta colección de obras jurídicas e históricas y la más moderna colección en materia pedagógica. Los anaqueles de la biblioteca no son simples archivos de libros, sino que son enriquecidos continuamente con las obras literarias, filosóficas, pedagógicas, jurídicas y científicas más recientes y en todos los idiomas.

Se enumeran a continuación otras acciones llevadas a cabo por la biblioteca y sus autoridades en pro del buen funcionamiento de la biblioteca y del enriquecimiento cultural mendocino:

Anexo a la biblioteca funciona un taller de encuadernación donde se han encuadernado en ocho meses de funcionamiento 164 volúmenes para el establecimiento, muchos de ellos colecciones de periódicos.

[...] Actualmente se trabaja en la preparación de un fichero de todos los libros, fichero de gran utilidad. Existen catálogos parciales de jurisprudencia, filosofía, textos escolares, periódicos, revistas y folletos, etc.

El artículo termina ponderando la labor al frente de la biblioteca de su director (quien probablemente suministró las cifras consignadas con tal detalle): “El Director de la Biblioteca San Martín es el periodista y escritor Don Serafín Ortega, quien se preocupa por el engrandecimiento de este templo de cultura”.

También en *La Quincena Social* (N° 91 y 92, 15 y 28 de febrero 1923) aparece una reseña histórica, debida a la pluma de Simón Lacerna, en la que se dan mayores precisiones acerca de la donación del material efectuada por San Martín:

En el testamento del General San Martín otorgado ante el Escribano don Cristóbal Barcala el año 1818, a fojas ciento veinte y siete de su protocolo cláusula tercera, dice “que la librería que actualmente posee ha comprado con el fin de que se establezca y forme en esta Capital una Biblioteca quede destinada a dicho fin [...]”

Desde Lima, envió con destino a esta Capital varios cajones de libros conteniendo unos dos mil, en fecha 18 de julio de 1822.

Como antecedente señala Lacerna la existencia de una asociación “con el propósito de propender a la difusión de la cultura” que se denominó “Biblioteca Mendocina” y entre cuyos fundadores figuran Nicolás Villanueva y Agustín Delgado, quien gestionó la llegada a Mendoza de la *Enciclopedia Francesa*.

El historiador mencionado va marcando diversos períodos, de decadencia o de florecimiento de la Biblioteca, en función del contexto histórico y político, “Hasta que en el año 1904, durante la administración escolar de don Emilio Jofré, propulsor infatigable de la educación, se reorganizó y dotó del material necesario, para su regular funcionamiento público”, incrementando su patrimonio a “la apreciable suma de 9235 [volúmenes]”.

Con el correr de los años ese acervo se fue incrementando, como ya se dijo, hasta la actualidad.

### **Las artes plásticas en la Mendoza de las primeras décadas del XX**

No es mi propósito reseñar en forma completa el panorama artístico de Mendoza en los años tomados en consideración, ya que existen extensos y documentados estudios al respecto<sup>49</sup>, sino

---

<sup>49</sup> Cf. por ejemplo Rodríguez Britos, 1999a, 2008.

solo asomarme a la mirada con que la prensa periódica refleja esas manifestaciones culturales.

De todos modos, como resumen, se puede citar el que Marta de Rodríguez Britos (1999b) expone en “El poema ilustrado en la década del 20”, y en el que destaca la importancia de la década del 20 para el desarrollo de las artes plásticas en Mendoza:

El arte en Mendoza en la década del '20 fue altamente significativo, no era el momento de vanguardias estridentes pero sí el de ponerse lentamente en marcha e ir poco a poco tomando un ritmo decidido hacia una plenitud en el mundo plástico.

Una generación inquieta salió a luchar para superar ese adormecimiento provinciano y cambiar el ambiente, partiendo de un verdadero cuestionamiento sobre el protagonismo de la cultura y en ella el arte, el artista, el espectador y la obra de arte. Ese impulso se manifestó alrededor de 1925 tanto en arte como en literatura con notas de un regionalismo cultural fuerte. Al respecto Arturo Roig dice: “...existió en esa época una ‘voluntad de región’ que provocó un renacimiento de la antigua unidad de las provincias cuyanas” (1999b, p. 215).

Este acento en lo regional, señalado por la investigadora, dio como resultado que

En arte y en literatura se abordó como tema fundamental el habitante de la región y el paisaje mendocino en todas sus manifestaciones: la naturaleza en su grandiosidad montañosa, en el poético arroyo entre los sauces, en los atardeceres anaranjados perdiéndose detrás de un monte azul y el hombre típico o los tipos autóctonos criollos o descendientes de indígenas (1999b, p. 215).

Emerge así en nuestra plástica un colectivo denominado por Rodríguez Britos “Conjunto Mendocino”, que emergió en la

década del 20 y concretó sus proyectos en la siguiente. Al respecto, destaca que

Por una parte siguió con sus inquietudes eminentemente regionales y por otra, en cuanto a sus realizaciones, tuvo una marcada inclinación en pro de la comunidad, un deseo de enseñar, una vocación docente y especialmente la de difundir y propender a un acercamiento del arte plástico con la literatura. No fue su actitud la de aislarse en su taller, preparando una exposición, sino la de salir en una ofrenda generosa y comunicadora para ofertar el arte a través de las escuelas de enseñanza artística o bien integrando asociaciones que apoyasen manifestaciones literarias o plásticas, exaltando el arte, sosteniendo las iniciativas que lo amparasen y el apoyo total a los artistas (1999b, p. 216).

En este contexto cobra relevancia un aviso aparecido en *Vida Andina* (Año VIII, N° 92, mayo de 1931), destinado a informar al público acerca de la “Academia de Artes Decorativas”, dirigida por “las señoritas Corbin y Rodríguez”, las cuales “han hecho giras por Europa (España y Francia) y han concurrido a exposiciones internacionales de artes decorativas visitando también las principales academias de estos países”, y que “con gran entusiasmo y competencia enseñan a numerosas alumnas los complicados procedimientos artísticos para ejecutar interesantes obras dignas de expertos técnicos”.

Anexa a la academia funcionaba un salón de exposición y venta (ubicado en la calle Gutiérrez 395), en el que se realizaban periódicamente muestras de los trabajos allí producidos. El texto periodístico concluye con una exhortación al público: “Es un deber de las familias mendocinas visitar y favorecer con sus compras a esta academia de artes decorativas, que fomenta en Mendoza tan nobles ideales”.

Valga lo dicho como una simple muestra de cómo funcionaba la enseñanza de las artes en la provincia, en una década en

la que -como señala Marta Gómez de Rodríguez Britos, llegaban a su concreción una serie de proyectos educativos trascendentes:

Los proyectos se iban concretando, especialmente los referidos a la enseñanza artística sistematizada, con la creación de la Escuela de Dibujo al Aire Libre, la Academia Provincial de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes que nació con la Universidad Nacional de Cuyo y la creación de instituciones artísticas y culturales como la Comisión Provincial de Bellas Artes, la Asociación de Artes y Letras, la Asociación Amigos del Arte, 1999b, p. 217).

El denominado “Conjunto Mendocino” estaba integrado por los siguientes plásticos (pintores y escultores): algunos extranjeros, como Fidel de Lucía, Bravo, Alaminos, Azzoni, Vera Sales, Cardona; otros mendocinos, como Cubillos, Lahir Estrella, entre otros. Todos ellos, señala Rodríguez Britos, componían “un conjunto homogéneo en cuanto a las ganas de hacer y propagar arte”, aunque “Como artistas conservaron su personalidad, sus conceptos estéticos distintos y técnicas diferentes” (1999b, p. 216).

Aun los extranjeros “abren las puertas hacia un paisaje mendocino y tipos autóctonos de la zona, dentro de un sentido regional. Los pintores salían a pintar al aire libre y aclararon su paleta, siguiendo los pasos de Fernando Fader”. Además, “Los extranjeros se radicaron en Mendoza, se nacionalizaron argentinos, formaron su hogar en nuestra provincia y aquí murieron”, formando así una escuela de arte típicamente mendocina.

En *La Linterna* (Año VIII, Nº 90, 31 de marzo de 1931), aparece la narración de una “Visita al Museo de Bellas Artes de Mendoza” /ubicado por entonces a la izquierda de la entrada principal del Parque General San Martín), en cuyo transcurso se entrevista a quien era en ese momento su director, Rafael Cubillos.

Ante todo, se señala que la ubicación es sumamente propicia, ya que “la vegetación y panorama del parque forman un hermoso recuadro al chalet de dos pisos donde funciona el museo”,

que constituye “siempre un orgullo para una ciudad populosa y comercial como Mendoza, reflejando al turista el grado de cultura artística de la población”.

En cuanto a la visita en sí, se narra que

Fuimos atendidos deferentemente por el director del museo, el conocido pintor Rafael Cubillos, quien personalmente nos enseñó los diferentes salones donde se exponen valiosas telas y esculturas de renombrados artistas argentinos y extranjeros, explicándonos el señor Cubillos el valor de cada obra expuesta y dándonos datos importantísimos sobre arte.

El resto del artículo se dedica a reseñar la trayectoria de Rafael Cubillos, quien había nacido en Mendoza el 17 de mayo de 1881 y falleció el 19 de diciembre de 1948 en la misma provincia. Era “nieto del pintor miniaturista y gran propulsor de la cultura de su época, el italiano Guillermo Olivar, uno de los primeros maestros de la pintura de Mendoza. Gustaba de la música, tocaba el violín. Fue secretario fundador de la Asociación Filarmónica de Mendoza”<sup>50</sup>.

Viajó a Italia, becado por el gobierno de Mendoza para perfeccionarse y estudiar arte. Acerca de su formación comenta el propio Cubillos en la nota de *La linterna*: “He cursado mis estudios de pintura y artes en Italia (Floencia, Roma y Milán) y en Francia: París, en la principales Academias de Bellas Artes”. Agrega que “he tenido el placer de ser compañero de Ferrari, el notable escultor, autor del Monumento al Ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria”.

Cubillos cultivó el retrato, temas históricos, paisajes, temas costumbristas y naturalezas muertas. Quizás su obra más cono-

---

<sup>50</sup> Cf. <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/rafael-rufino-cubillos>

cida sea la que representa la fundación de Mendoza por Pedro del Castillo, fechado en 1936 y expuesto en el Salón de los Pasos Perdidos de la Legislatura mendocina. Realizó también una serie de retratos de San Martín en todas sus edades y pintó retratos de Bernardino Rivadavia, Juan Agustín Maza, Tomás Godoy Cruz y Domingo Faustino Sarmiento.

Según sus propias palabras, “He presentado exposiciones de mis telas en Italia, Francia, y en Mendoza. Estuve en Europa dos veces en gira de estudios. Pienso exponer en breve en Mendoza y luego en la Capital Federal y en otras provincias”.

Se estima que llegó a pintar unos trescientos cuadros y la mayoría se encuentra en reparticiones públicas y colecciones privadas de Mendoza, Argentina y Europa. Según destaca el cronista, “El señor Cubillos sigue estudiando permanentemente pintura y perfeccionando su técnica. Su preferencia es por los retratos y composiciones. Actualmente prepara un cuadro al óleo de gran tamaño, tela histórica que representará el bautismo de una [sic] hija del General San Martín”. Se anticipa también que “Luego pintará otros pasajes importantes de la historia argentina:

Si bien su formación académica estaba inclinada hacia el naturalismo y el post-impresionismo academicistas, a su regreso a Mendoza recibió el aporte del pintoresquismo español que había arribado y comenzado a difundirse por entonces en manos de pintores españoles radicados en la provincia. Cubillos supo que la historia apasiona a un pueblo joven y él logró reproducirla en imágenes elocuentes, con ágil y certero pincel, entregando así, pinturas con inapreciable valor informativo y documental (cf, <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/r/rafael-rufino-cubillos>).

También se destaca su obra de promoción de la plástica local. Además del ya citado cargo de dirección del Museo Provincial de Bellas Artes, desempeñó un cargo similar en la Academia Pro-

vincial de Bellas. En ambas instituciones realizó una importante tarea de promoción cultural, según el cronista de *La Linterna*:

En los cuatro meses que lleva al frente del museo, ha organizado y habilitado al público una nueva sala de cuadros donados muy gentilmente por el Capitán Candelaria de pintores chilenos y españoles y otros del señor J. Simón Semorile, y está preparando la inauguración de otra importante sala de telas donadas, entre ellas una colección de valiosas aguas fuertes ofrecidas por el director de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, señor Calivodino.

Se informa asimismo que “El señor Cubillos tiene además proyectados varios viajes para adquirir nuevas obras para el museo en la Capital Federal y Chile”. Para enriquecer el patrimonio de la institución, el cronista informa que “Se procurará que el actual Gobierno de Mendoza, adquiera una tela del famoso pintor mendocino Fader”.

Como parte de la labor de extensión proyectada, Cubillos “Se propone iniciar un ciclo de conferencias sobre la historia del arte para el público y también por medio de la radiofonía”. Igualmente, en acuerdo con la máxima autoridad escolar de la provincia, “invitará periódicamente a las escuelas para que visiten el museo, dándoles a los maestros y alumnos referencias sobre pintura y arte”.

Otra importante iniciativa en relación con el museo, en este caso del comisionado municipal López Buchardo, tiene que ver con la posibilidad de crear “una Academia de Bellas Artes y Música, anexa al museo, habiendo el señor Cubillos ofrecido su colaboración en su realización”.

Además, organizó salones de pintura para que expusieran los artistas locales. Acerca de la importancia de estos salones, en *La Linterna* (Año I, Tomo I, N° 1, noviembre de 1927), en la sección titulada “Notas de Arte”, aparece una crónica de “El Primer Salón

de Arte de Primavera”, cuyo éxito se celebra, aunque se deplora el poco lucrativo resultado pecuniario, ya que

Esta exposición de pintura y escultura a la que concurrieron todos los artistas residentes en Mendoza, con entusiasmo y optimismo superiores a cuanto pudiera esperarse de la proverbial apatía, según el decir de muchos, dominante para toda bella iniciativa en nuestro ambiente, fue, dentro del criterio relativo en que hay que juzgar todas las cosas, un éxito por la cantidad y calidad de las obras expuestas; por las esperanzas que alentó y también por las que viéronse irrealizadas; por los comentarios que alrededor de sus resultados hiciéronse; por el interés que en un público, en su mayoría poco entendido pero dispuesto a entrenarse en esta clase de ideas y emociones, despertó.

En sucesivos números de *La Quincena Social* del año 1920 aparecen varis notas relacionadas con las artes plásticas; así por ejemplo, en el N° 17, den 1 de enero, aparece un texto titulado “Nuestros artistas”, obra de Lahir Estrella, en el que -además de reconocer el magisterio de Fernando Fader “que aun cuando por razones poderosas se mantiene alejado de su provincia, tiene formado entre nosotros su trono de marfil”- enumera un conjunto de artistas de relevancia en la época, entre los que figuran, entre otros, Rafael Méndez Caldeira JuanCardona, Fidel de Lucía y Antonio Bravo.

Los nombrados en último término aparecen también en una nota que figura en la sección “Arte pictórico” (*La Quincena Social*, 15 de mayo de 1921), a propósito de una exposición realizada por estos “jóvenes artistas”, a los que se califica de “idealistas” y, como consecuencia “trabajan por mandato de un impulso ancestral”. Además, se destaca que “sus pinceles obedecen al ritmo de su palpitación espiritual y sus telas tienen todo el encanto con que sabe la sensibilidad de un elegido interpretar nuestro ambiente.

La exposición realizada por los dos artistas llevaba por título, precisamente, “Arte regional” y el autor de la nota justifica plenamente la denominación, ya que “nunca hasta ahora, pintor alguno nuestro, mendocino, con excepción de Fader, ha interpretado más fielmente la naturaleza, el paisaje andino y la fisonomía de la región de Cuyo, como estos dos muchachos soñadores”.

Respecto de ese regionalismo ya aludido, Marta de Rodríguez Brito apunta que “Arte Regional” se denominó la exposición con que abrió sus puertas la Academia Provincial de Bellas Artes, ya que

El regionalismo al cual nos hemos referido acusó una auténtica impronta de intención localista, lanzada con expresión de libertad creadora hacia un lenguaje nacional. [...] Esta intención argentinista, a partir de lo regional, se desarrolló en esta década no sólo en nuestro ámbito provincial, sino que abarcó el país entero. Eran artistas que con total libertad expresaban en idioma nacional el pensamiento y el sentimiento salido de la fuerza regional, a veces con inquietudes y experimentos de los ismos que iban llegando de Europa. Eran épocas de cambio y asimilación.

En la década del '30, en Mendoza, se continuó en pintura con el género paisajístico. Por una parte, la flora típica de la zona como el álamo, los sauces, las jarillas y los viñedos, los ranchos solitarios o las humildes iglesias campesinas en los primeros planos y la cordillera, la precordillera, los crepúsculos rojizos en los planos alejados. Por otra parte, los tipos autóctonos criollos mezclados con los descendientes de indígenas. Mujeres y hombres típicos de la zona en las labores cotidianas o en los momentos de esparcimiento. “Arte Regional” se llamó la exposición con la cual se abrieron las puertas de la Academia Provincial de Bellas Artes (1999b, p. 217).

También se verifica, en función de este interés compartido, la vinculación de la plástica y la literatura. Así también comenza-

ron a realizarse “Salones del Poema Ilustrado” en Mendoza, cuyo desarrollo historia Gómez de Rodríguez Brito: “A mediados de la década [ de 1930] la Biblioteca San Martín y la Academia Provincial de Bellas Artes organizaron el ‘Primer Salón del Poema Ilustrado’, luego se realizó el ‘Segundo Salón del Poema Ilustrado Mendocino’” (1999b, p. 217).

En estos salones

[...] intervinieron artistas plásticos y literatos de reconocida trayectoria en Mendoza por anteriores presentaciones y porque ya habían colaborado unidos, en revistas y periódicos de la época. Siempre teniendo en cuenta en sus obras el sentido zonal y las características especiales de un arte regional (1999b, p. 217).

Marta de Rodríguez Britos cita el ejemplo de “Vicente Nacarato, escritor que salía a pintar el paisaje de los alrededores de Mendoza con el grupo que hemos llamado Conjunto Mendocino, o el de Ángel Delpodio, o Bernardo Federman”, quienes “Llevaban a cabo reuniones en las cuales participaban poetas y pintores. Colaboraban en revistas de la época donde los artistas ilustraban las poesías o los cuentos de los escritores” (1999b, p. 217). En las revistas relevadas se puede obtener la confirmación de lo dicho. Valgan los siguientes ejemplos, que muestran diversos estilos de ilustración:



### UN AÑO...

Un año cuenta ya nuestro romance.  
¡Cómo vive de ensueño el corazón!  
Todo tu ser es ritmo de mi vida,  
Toda mi vida es ritmo de tu amor.

Un año de armonía y de lirismo.  
Dijo solo el elogio nuestra voz.  
Marcho por mi sendero altivo y fuerte  
Con la confianza que tu amor me dió.

Germinar un amor dentro del alma  
Es tener una estrella y un fulgor;  
Es conquistar la cima mas excelsa  
De una existencia que el ideal soñó.

Cuento hoy con una causa alliva y noble.  
Que purifica mi íntegra abstracción:  
Cuento ya con tu amor que ha florecido  
Las niveas rosas de mi Yo interior.

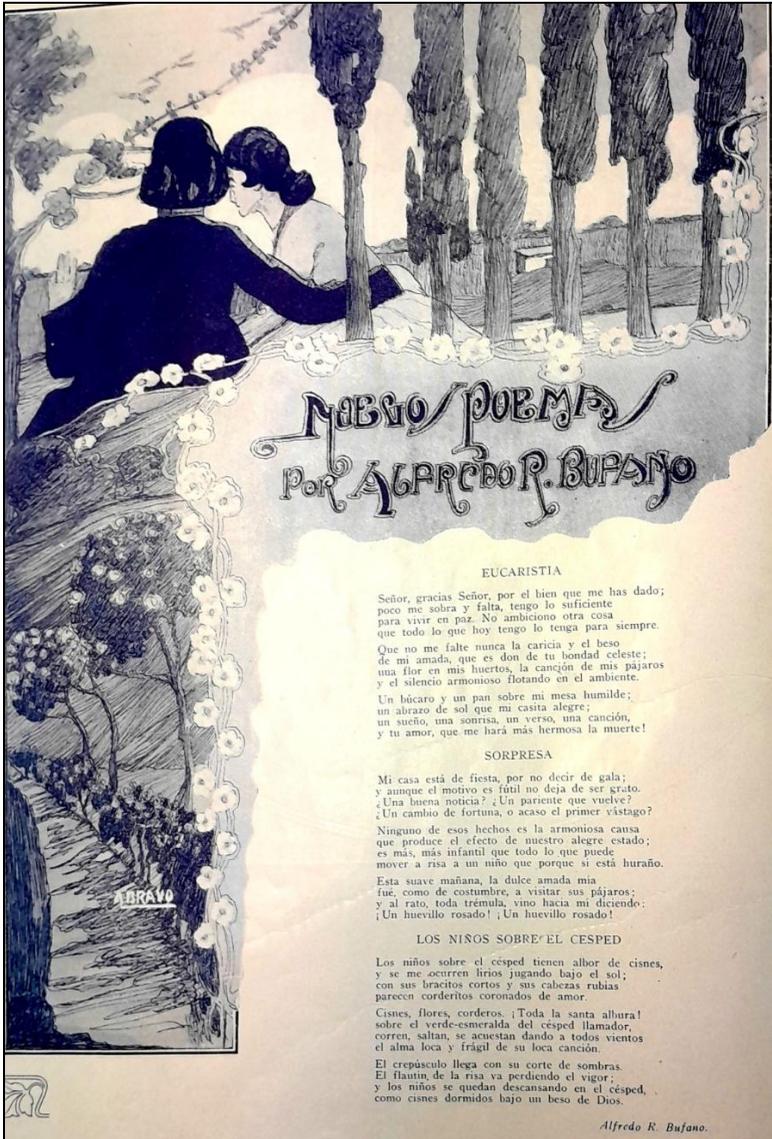
Mi vida no comprende nada vano,  
En su fondo palpita la razón.  
De un sentir inmortal que la hace única,  
Limpida como nadie imaginó.

Tu rijes el pasado y el presente.  
Eres mi «leit-motiv», mi inspiración:  
Eres lo más inmenso y lo más puro:  
El firmamento, el mundo y también Dios.

Agosto 26-1918.

ARMANDO HERRERA.

Figura 3  
Revista La Semana (Año I, N° 36, 6 de setiembre 1918)



## NEBRO POEMAS POR ALFREDO R. BUFAÑO

### EUCARISTIA

Señor, gracias Señor, por el bien que me has dado;  
poco me sobra y falta, tengo lo suficiente  
para vivir en paz. No ambiciono otra cosa  
que todo lo que hoy tengo lo tenga para siempre.

Que no me falte nunca la caricia y el beso  
de mi amada, que es don de tu bondad celeste;  
una flor en mis huertos, la canción de mis pájaros  
y el silencio armonioso flotando en el ambiente.

Un húcaro y un pan sobre mi mesa humilde;  
un abrazo de sol que mi casita alegre;  
un sueño, una sonrisa, un verso, una canción,  
y tu amor, que me hará más hermosa la muerte!

### SORPRESA

Mi casa está de fiesta, por no decir de gala;  
y aunque el motivo es fútil no deja de ser grato.  
¿Una buena noticia? ¿Un pariente que vuelve?  
¿Un cambio de fortuna, o acaso el primer vistago?

Ninguno de esos hechos es la armoniosa causa  
que produce el efecto de nuestro alegre estado;  
es más, más infantil que todo lo que puede  
mover a risa a un niño que porque si está huraño.

Esta suave mañana, la dulce amada mía  
fue, como de costumbre, a visitar sus pájaros;  
y al rato, toda trémula, vino hacia mí diciendo:  
¡Un huevillo rosado! ¡Un huevillo rosado!

### LOS NIÑOS SOBRE EL CESPED

Los niños sobre el césped tienen albor de cisnes,  
y se me ocurren lirios jugando bajo el sol;  
con sus lirreños cortos y sus cabezas rubias  
parecen corderitos coronados de amor.

Cisnes, flores, corderos. ¡Toda la santa albuja!  
sobre el verde-esmeralda del césped llamador,  
corren, saltan, se agostan dando a todos vientos  
el alma loca y frágil de su loca canción.

El crepúsculo llega con su corte de sombras.  
El flautín de la risa va perdiendo el vigor;  
y los niños se quedan descansando en el césped,  
como cisnes dormidos bajo un beso de Dios.

Alfredo R. Bufano.

Figura 4  
La Semana (Año I, N° 7, 13 de febrero 1918)

## **La música en la Mendoza de las primeras décadas del XX**

Tampoco en este caso mi propósito es trazar un panorama exhaustivo. Diremos, sí, que en las primeras décadas del siglo XX, Mendoza fue una ciudad con gran actividad artístico-musical, pues se presentaban en ella las compañías que viajaban desde Buenos Aires para actuar en Santiago de Chile, lo que permitió al público asistir a representaciones de óperas, zarzuelas, teatro, y recitales de grandes actores, cantantes e instrumentistas de nivel internacional. Por cierto que convivía una tradición popular y una culta. Según se expresa en el Portal Educativo de Mendoza:

Con la llegada del ferrocarril y los miles de inmigrantes que llegaron en él se produjeron varias conmociones en todas las dimensiones de la vida social en Mendoza. Recordemos que la modernización la llevó a cabo un grupo de dirigentes de familia. La actuación de este grupo hegemónico produjo una mayor diferenciación entre lo urbano y lo rural. Esto se notó con bastante claridad en el campo de la música. En este campo se consolidó una zona de frontera.

El sujeto de la periferia rural construyó su resistencia en forma aislada, en espacios cotidianos de vivienda y trabajo, con formas artesanales y anónimas, aceptando el código de exclusión como clase subalterna, y realizó la apropiación urbana sólo en sus lugares comunes, que fueron el rancho, la enramada y el boliche. Por su parte, el sujeto de la periferia urbana desde su límite de frontera urbanizó sus formas y luchó por la hegemonía y por su lugar de resignificación que fue la peña folclórica, en lugares de la ciudad, con prácticas colectivas e individuales de características multiculturales y multisectoriales.

Durante estas prácticas de comunicación, de reemplazo, de resignificaciones y nuevas percepciones, llegaron a Mendoza la polka del Litoral, la marinera peruana, la cueca chilena, la mazurka, el chamamé, la zamacueca, los yaravíes, la zamba, los cielitos, junto a danzas e instrumentos

como el arpa, el acordeón, el violín, los tambores y las quenas, que se mezclaron con nuestra tonada, nuestra cueca cuyana, los valsecitos criollos, nuestro tradicional dúo de voces y con nuestras guitarras y requintos.

Las formas de transmisión oral que utilizó el folclore y el respeto de sus cultores por la tradición que pasaba de padres a hijos, han hecho posible conservar expresiones musicales muy antiguas. Respecto de los cultores de nuestra música popular, no son muy abundantes los testimonios en las revistas compulsadas, pero sí merece destacarse una nota, ilustrada con varias fotografías, acerca de Alfredo Pelaia, entonces residente en Buenos Aires, y cuya carrera artística lo ha convertido en “uno de los cantores criollos favoritos del público porteño.

En el curso de la entrevista, que tuvo lugar en Buenos Aires, el periodista lo interroga acerca de sus comienzos musicales, a lo que el “ruiseñor mendocino” responde:

Empecé cantando en reuniones y fiestas privadas. Alentado por los consejos de los amigos, que me atribuían sobresalientes condiciones para cultivar con éxito la canción popular cuyana, me decidí y constituí el primer trío mendocino, debutando con mucha aceptación en el cine Centenario el 19 de enero del año 1923. Por varias veces actuamos en Mendoza, hasta que, en procura de más amplios horizontes, me entraron deseos de venirme a Buenos Aires.

También lo que manifiesta acerca de sus obras, entre las cuales indudablemente “Claveles mendocinos” es la más destacada, es interesante porque nos orienta acerca de sus raíces eminentemente tradicionales, folklóricas:

Se ha difundido la especie, sobre todo en Mendoza, de que mis trabajos no son orijinales [*sic*] en su gran mayoría. Y jamás he sostenido la paternidad exclusiva de las can-

ciones que llevan mi firma, pero declaro que si algunas de ellas no son fruto de mi inspiración, han sido en cambio arregladas por mí convenientemente, de forma que ellas pudieran ser gustadas en todo su sabor típico [...] De no haberlo hecho así, ellas hubieran permanecido en el anonimato, como muchas otras.

Además de la ya mencionada “Claveles mendocinos”, acerca de la cual muchos han opinado que “no es una cueca sino, sino un himno a la mujer mendocina, Pelaia menciona varios otros de sus éxitos:

“Recuerdo”, vals; “Flor de Amambay”, zamba; “Los arrieros”, “Como dos corazones”, “Adiós Mendoza”, cueca; “Cuando te miro”, vals; “En Mendoza”, cueca, etc. etc. Tengo, además, los comentarios musicales de dos piezas teatrales de éxito: “Tucumancito”, de José A. Saldías, “El daño”, de Oscar Beltrán.

La nota concluye con el relato de algunas anécdotas, que hablan del reconocimiento de que gozaba por ese entonces el músico, tanto en Mendoza como en Buenos Aires, y se complementa con algunas fotos, como la que se reproduce a continuación, además de otra en la que se ve al “Dúo Pelaia – Ítalo y los guitarristas Pagés y Freire, en pose para *VIDA ANDINA*, después de la audición radiofónica que dedicaran en su honor”.



Alfredo A. Pelaia, el celebrado cantor y compositor mendocino, gran amigo de VIDA ANDINA, en cuyo honor ha dedicado recientemente una audición radiotelefónica en la capital de la República

**Figura 5. Alfredo Pelaia**

En cuanto a la música culta, se organizaron conjuntos de cámara, quintetos, sextetos, cuartetos y dúos instrumentales con profesionales de la Provincia. Además,

Las colectividades extranjeras contaban con coros que realizaban presentaciones para sus fechas patrias, las bandas del Ejército cumplían actuaciones en plazas y paseos públicos; también había orquestas y conjuntos para animar los bailes sociales y el Teatro Municipal se había convertido en un importante centro de la actividad cultural de la ciudad (<https://www.mendoza.edu.ar/la-musica-en-la-sociedad-mendocina/>).

Además de la creación de organismos musicales, en 1923 se había comenzado a construir el Teatro Independencia, que se inauguró en 1925. Fue propiedad de la empresa de construcciones de la condesa Schausshausen, a quien el Gobierno otorgó la concesión del teatro por 30 años. En su inauguración actuó la Compañía de Camila Quiroga.

Conocemos además la existencia de varios conservatorios musicales, entre otros el Conservatorio Musical de Cuyo, fundado en 1914, con la dirección de Fidel Blanco; o el Conservatorio Verdi, fundado en 1923 por Gaetanina Ciancio, egresada del Real Conservatorio de San Pietro a Meiella de Nápole, “y equipado a la altura de los mejores establecimientos de la Capital Federal, descollando por su rectitud y seriedad artística”.

En el establecimiento se enseñaba Piano, Violín, Canto, Solfeo, Declamación, Teoría, Armonía, Historia de la Música, Estética y Crítica Pedagógica, “en programas de estudios compuestos con obras de gran alcornia artística” y dirigidos por “profesores de reconocida competencia”.

Anualmente se ofrecía un gran concierto en el que participaban alumnos de los distintos cursos; el éxito de estas actuaciones, y el del desempeño de sus egresados, según el cronista,

“constituyen claras pruebas del esmero y seriedad del Instituto” (*Revista Andina*, Año VIII, N° 92, mayo de 1931).

La misma revista da cuenta de la existencia de otros conservatorios de análogas características: el Conservatorio Beethoven, de los hermanos Atilio y Emilio Pelaia, descendientes de una familia de músicos, y en el que también se desempeñaba el ya mencionado Alfredo Pelaia.

En la sección “Notas de Arte” de la revista *La Linterna* (Año I, Tomo 1, N° 2, diciembre de 1927) se reseña la actuación de Centro que lleva el nombre de uno de los más prestigiosos músicos mendocinos de la época: Ignacio Álvarez<sup>51</sup>. Esta institución “realiza desde hace varios años una ponderable labor de cultura musical, digna por todos conceptos de ser apreciada y enaltecida”.

Entre sus propósitos e iniciativas figuraba “el intento de ofrecer buena música a un precio accesible para todos los bolsillos” para producir “la elevación del nivel cultural mendocino por medio de una de las artes bellas”. Se da cuenta asimismo del deleite del público que “que escucha con atención espontánea, recogida, casi religiosa, los conciertos mañaneros del domingo”.

Estas audiciones encuentran “en la sala Avenida la acústica precisa para hacer apreciar hasta el matiz, cosa que en los conciertos al aire libre no siempre se consigue”. Se elogia la actuación de los ejecutantes y del director, maestro Blanco, cuya batuta “segura y entusiasta, condujo triunfalmente al conjunto orquestal que reveló ajuste técnico, sentido artístico y el entusiasmo y dedicación necesaria en los ensayos para dar a la ejecución cualidades estimables”.

En cuanto al programa que se desarrolla en cada una de estas audiciones, es “netamente ecléctico”, ya que “Sin dejar de la-

---

<sup>51</sup> Se pueden consultar al respecto los *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*, compilados por Ana María Otero (2010).

do a los clásicos no olvidó a los modernos [...] junto a los grandes maestros germánicos, los delicados románticos franceses; desde algún primitivo italiano a los rusos casi ultra”; a ello se suma “el contraste de un extraño poema eslavo y las melodías claras y puras de una comedia musical española: todo ello organizado gradualmente hasta ser una verdadera escuela de arte para el público”.

Se celebra entonces la paulatina elevación del nivel cultural mendocino, en tanto

Mendoza adquiere en su aspecto y en sus manifestaciones las cualidades de la ciudad moderna, inquieta, curiosa de emociones selectas o plebeyas, bajas o elevadas, llena de defectos, ansiosa de belleza, con capacidades igualmente desarrolladas para el bien y el mal, [...] preferible mil veces por su dinamismo creador y receptor a la estática aldea de ayer.

La nota mencionada al comienzo de este capítulo, titulada “Una dama del patriciado mendocino y el honor del hogar”, además de brindarnos la pintura de la Mendoza finisecular que abre este capítulo, tiene por objeto referir la existencia de un “hogar singular”, ubicado en la calle de San Nicolás y que no podía pasar desapercibido, ya que

Una regularidad singular atraía siempre la atención. Invariablemente, todas las noches la reunión familiar realizaba sus amenos conciertos, y nadie seguía su paseo por la calle San Nicolás, o hacia la Alameda, sin doblar por la esquina y detenerse a escuchar, llegando hasta la ventana de la sala, para ver a los concertistas.

El cuadro que se ofrecía al espectador o al aficionado a la música, era digno de llevarse al lienzo, por la mano de hábil pintor.

Dirigía la audición, sentada al piano, una venerable dama cuyos lentes parecían iluminar la música, que interpre-

taba con verdadero sentimiento artístico, a los reflejos de la movida luz de los candelabros.

[...]

El jefe de la familia, hombre de aficiones literarias, escuchaba a veces, arrellanado en el sofá, pero generalmente, dejando en sus dominios a la esposa inimitable, se deslizaba para buscar su ambiente en la tertulia de amigos, ya en casas particulares, ya en algún pequeño club de un núcleo de personas vinculadas por la amistad y el compañerismo.

Aunque más de uno en la familia tocaba el piano, la autoridad y la dirección pertenecían a la Señora; dos de sus jóvenes hijas, constantes cultoras de la música, cantaban muy bien, y sobre todo la mayor, se destacaba por el timbre de su voz y la gracia y finura de su interpretación; uno de los chicos tocaba la flauta; otro se dedicó al violín en que sobresalió más tarde como distinguido ejecutante; el mayor tenía facilidad para la música y tan pronto se adaptaba al piano como a la flauta, siendo elemento orquestal seguro.

El artículo refiere a continuación el devenir de la vida de los dos hijos varones, uno se los cuales estudió medicina, el otro abogacía y el tercero ingeniería, y aunque no se da el nombre de la distinguida familia, es fácil identificar en ella la familia Ponce, que tan destacado papel desempeñó en la vida cultural mendocina.



**Ilustración N° 22: “La tertulia”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

El padre, José Rudecindo Ponce, fue fundador y director del periódico *El Constitucional de los Andes* y autor de unos *Ensayos Líricos* (1945). Uno de sus hijos, Carlos Ponce, médico, se destacó también como narrador y periodista y a él me referiré luego al comenta la producción narrativa de la época; por otra parte, el hijo menor de José Rudecindo, con el mismo nombre, “después de egresar como ingeniero agrónomo de la Universidad de Lovaina, recorrió Europa recopilando los tratados enológicos más avanza-

dos de la época, con el fin de enseñarlos y aplicarlos en nuestro país. Posteriormente fue fundador y profesor de la Escuela Nacional de Vitivinicultura, y miembro del Consejo de Educación de la provincia. En 1897 funda la bodega familiar, que tendrá continuidad en el mercado durante más de 70 años” (cf. <http://www.bodegaponcetorres.com.ar/pag/historia.htm>).

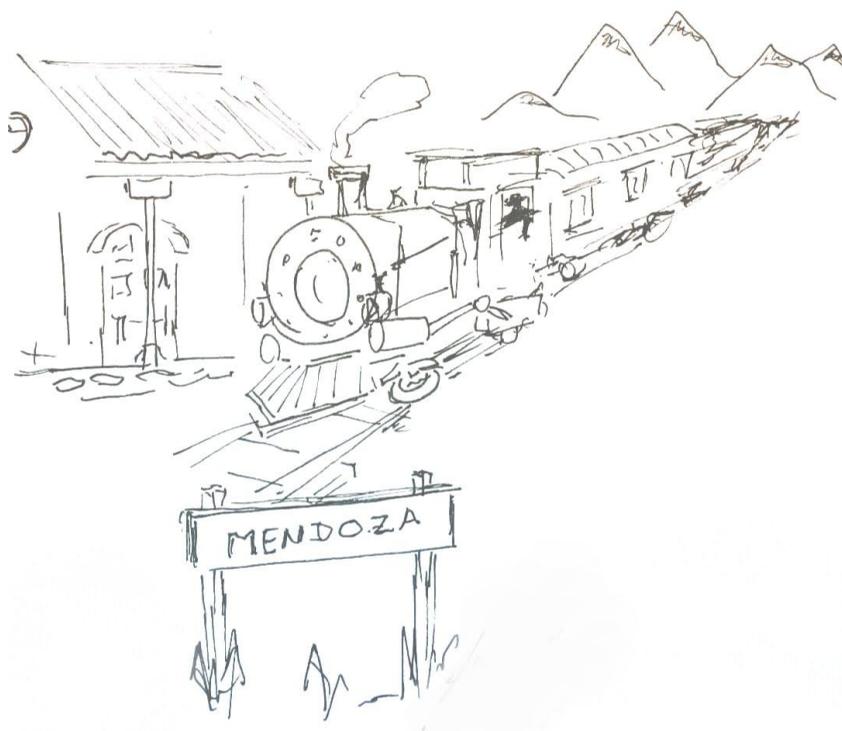
Otro de los hijos, César Ponce, se casó con Wualcasinda Aguirre. Tuvieron varias hijas, y algunas de ellas se destacaron también en el ámbito de la música mendocina, como Adela Ponce Aguirre de Bosshard, quien “cantaba con preciosa voz, con frecuencia lo hacía en los oficios litúrgicos. Era Inspectora de Música en las escuelas primarias de Mendoza y [...] creó en Mendoza una escuela de música (la Academia Santa Cecilia) y era además cronista social del diario *Los Andes* (Videla de Rivero, 2016, p. 114).

Valga esta reconstrucción de la vida doméstica de una distinguida familia mendocina en el tránsito al nuevo siglo, para completar el panorama contextual de la vida mendocina. Este cañamazo intelectual, diseñado a grandes rasgos, ayuda a comprender algunas manifestaciones de la literatura de la época, como veremos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brachetta, M. T.; Bragoni, B.; Mellado, V. y Pelagatti, O. (2011). *Te contamos una historia de Mendoza (de la conquista a nuestros días)*. Mendoza: EDIUNC.
- Castellino, M. E. (2002). “*Flechas de papel* de Alejandro Santa María Connill, o los dardos de la crítica social”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo II, pp. 133-168.
- Cirvini, S. y Manzini, L. (2010). “Las casas de la Constructora Andina. Vanguardia arquitectónica del primer Centenario de Mayo (Mendoza – Argentina)”. En *Revista de Historia Americana y Argentina* N° 45, pp. 135-175.
- “Florescia Fossatti”. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Florescia\\_Fossatti](https://es.wikipedia.org/wiki/Florescia_Fossatti).
- Gómez de Rodríguez Brito, M. y colaboradores (1999a). *Mendoza y su arte en la década del 20*. Mendoza: EDIFyl.
- (1999b). “El poema ilustrado en la década del 20”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 6, pp. 215-224.
- (2001). *Mendoza y su arte en la década del 30*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2008). *Mendoza y su arte en la década del 10*. Mendoza: EDIUNC.
- Luis, N. M. (2017). “Una pionera legislación social: La sanción de leyes de regulación laboral en 1918 en Mendoza, Argentina”. Disponible en <https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar>

- Morales Guiñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best.
- Muscará, F. (2010). “Mendoza: instituciones escolares e ideas pedagógicas (1890 – 1941)”, en Aruani, S. (dir.) *El patrimonio cultural en Mendoza: Lugares y Bienes*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 49-105.
- Otero, A. M. (comp.) (2010). *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*. Ed. del autor.
- Ponte, J. R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: CONICET (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina).
- Ramaglia, D. (2022). “La significación cultural de la Biblioteca Pública ‘General San Martín’: sus comienzos históricos y su relación con las sociedades ilustradas de principios del siglo XIX”. En *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* Vol. 41, pp. 17-36.
- Richard, R. A. (2011). “Los gobiernos lenicistas en Mendoza: salud pública y vivienda popular, 1918-1924”. En *Avances del Cesor Año VIII*, N° 8, Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes, pp.31-62.
- Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- Santa María Conill, A. (1953). *Flechas de papel*. Mendoza: D’Accurzio.
- (1967). *El nudo ciego*. Mendoza: Cuesta.
- Videla de Rivero, G. (2000). “Espacio, historia y costumbres en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929)”, En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I, pp. 11-43.
- (2016). *Recuerdos de familia*. Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo.



**Ilustración N° 23: “El Trasandino”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 9

### LA LITERATURA Y LA PRENSA MENDOCINAS EN “LA CIUDAD MODERNISTA”

Marta Elena CASTELLINO

#### **Corrientes literarias en Mendoza en los inicios del siglo XX**

Emilio Carilla (1954), en su “esquema generacional” de la literatura argentina caracteriza a la de 1910 como una promoción literaria de “sedimentación modernista y relieve nacional”. Ambas notas se dan de algún modo imbricadas, por cuanto la desretorización, el asordinamiento de la grandilocuencia y el rechazo del exotismo tanto espacial como temporal del modernismo, corrieron parejos con un volver los ojos a la realidad más próxima al poeta, nacional, pero sobre todo, regional, en un momento en que las celebraciones patrióticas reclamaban la urgente definición (poética) de una serie de tópicos relacionados con la argentinidad. Así, el denominado “posmodernismo argentino” se abre en una pluralidad de direcciones, entre las que pueden mencionarse el sencillismo, el adentrismo, el telurismo, el ruralismo...

También en las letras mendocinas esta fecha es una encrucijada de cambios, ya que “a su alrededor se produce el paso del romanticismo hacia otras vías de creación estética: el realismo, el naturalismo y el modernismo literarios” (Roig, 1963, p. 11) y, posteriormente, al ya mencionado posmodernismo. Cabe destacar

que en 1911 muere Manuel J. Olascoaga, “cuyo coraje legendario hizo de su propia vida la mejor novela (Arias, 1974) y con él, al decir de Roig (1966), concluye el período romántico en las letras de Mendoza<sup>52</sup>.

Comienzan a proliferar los medios gráficos (revistas, semanarios, etc.). En el período que nos interesa, en Mendoza circulaban, entre otros de menor circulación, los siguientes periódicos<sup>53</sup>: *Los Andes*, cuyo primer número apareció en 1882, *La Tarde*, fundado en 1908, *El Debate*, que circuló entre 1890 y 1914 y *La Libertad*, que comenzó a publicarse a partir de 1924. Además se crean revistas de perfiles diversos; encontramos así las siguientes publicaciones culturales: *Hojas al viento* (1905); *Nueva Era* (1907); *La Revista* (1912); *Eco de los Andes* (1913); *Mujeres y fantasías* (1915), *Ideas* (1916), *La Lectura* (1917), *La Semana* (1918), *El Cóndor* (1919), *La Quincena Social* (1919), *Mendoza, Revista Semanal de la Vida Cuyana* (1920); *Ideas y figuras* (1921), *La Acción* (1921); *Mundo Cuyano* (1921); *La Revista Andina* (1921); *La Novela de Cuyo* (1921); *Revista de Cuyo* (1921); *Pensamiento y Acción* (1921); *La Novela Andina* (1922); *Revista Andina* (1924); *Don Quijote* (1926); *La Linterna* (1927); *Vida Andina* (1927); *Alma Mendo-*

---

<sup>52</sup> En la revista *Vida Andina* (Año I, N° 3, 12 de noviembre de 1927), en una sección titulada “Del tiempo viejo” se reproduce una caricatura y unas cuartetas publicadas originariamente en *El Cuyano*, que hacen referencia a sus múltiples facetas de su personalidad: “Periodista, literato, / dibujante distinguido, que hasta al ‘Diablo’ lo ha tenido / de ‘Linterna’ mucho rato. / Como amigo no hay mejor / y como hombre y caballero, / vale más que todo el dinero / que gastó un gobernador”. Se hace referencia al periódico que fundara Olascoaga: *La Linterna del Diablo*.

<sup>53</sup> Para una aproximación al periodismo mendocino de la época, cf. Jorge Enrique Oviedo, *El periodismo en Mendoza*; Galván Moreno, C., *El periodismo argentino*, 1944: 378 ss. y las obras de Arturo Roig: *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario El Debate: 1890-1914* (1963) y *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940: a través de las páginas del diario Los Andes* (1965); y el libro de Gloria Videla de Rivero: *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)* (2000), en lo que atañe a las revistas.

*cina* (1928); *Huarpe* (1930); *Antena* (1930) y *Sabatinas* (1931)<sup>54</sup>, entre otras. Como se verá, varias de ellas han servido como corpus para la elaboración de este texto.

Las mismas revistas dan cuenta de la evolución de las letras en el medio local; así por ejemplo, *Nueva Era*, en la que aparece una serie de notas tituladas “Escuelas literarias”, firmada por Alberto Darado Geria. El subtítulo es ilustrativo de las materias que tratará el escrito: “I Romanticismo – II Realismo – III Naturalismo – IV Psicologismo – V Simbolismo o Decadentismo”.

El autor comienza su exposición refirmando la conciencia de pertenecer a una encrucijada de cambios, tal como se dijo, a la que se arriba luego de transitar las escuelas literarias enunciados, que se reseñan en sus caracteres principales y consabidos. Llama la atención el juicio de Darado García sobre el “Decadentismo o Simbolismo”, al que conceptúa como “secta” y al que no reconoce sino una estética “vaga, indefinida”, como etapa final de esa evolución: “El lenguaje poético es misterioso de suyo; y por la tendencia que caracteriza a los decadentistas de expresar por imágenes cuanto sienten, las obras de tales autores son enigmas indescifrables”.

A pesar de esta su condena de “la secta modernista”, petas de esta orientación estética constituyen presencias habituales en las revistas mendocinas de la época; a modo de ejemplo, se pueden mencionar cuatro poemas de Rubén Darío en el N° 2 (22 de junio de 1907) de *Nueva Era*; *Revista de Letras, Ciencias, Artes y Actualidades*. También en *Mendoza*; *Revista Semanal de la Vida Cuyana*, en el N° 9 (21 de marzo 1920), se incluyen textos del nicaragüense, en la sección titulada “El jardín de los poetas”; lo mismo ocurre en *La Semana*; *Revista Mendocina*; *Sociedad*; *Letras*; *Arte*; *Cine*; *Modas*, en el N° 31, correspondiente al 21 de noviem-

---

<sup>54</sup> Se indica entre paréntesis la fecha de inicio de la publicación; en cuanto a la duración de cada una, fue bastante irregular (cf. Videla de Rivero, 2000).

bre de 1931, lo que demuestra lo perdurable del interés del público mendocino por la literatura del padre del modernismo literario.

Otra presencia habitual en las revistas es la de Leopoldo Lugones, cuya obra aparece tempranamente, en el N° 2 de *Nueva Era* (22 de junio de 1907) y se repite en varias otras publicaciones con relativa asiduidad, al igual que referencias y comentarios de su obra, como el de Andrés Terzaga (h) titulado “Leopoldo Lugones”, que aparece también en *Nueva Era* (Año I, n° 4, 17 de julio de 1907).

También se publican colaboraciones de poetas mendocinos, en secciones fijas que llevan entre otros las siguientes denominaciones: “Literarias; Autores Locales”, “Poetas de la peña mendocina”, “De la flora poética”; “Nuestros poetas”..., que incluyen nombres como los de Eduardo Ruiz, “el amigo de Lugones”, J. Enrique “el vate” Acevedo, Alfredo Goldsack Guiñazú, Armando Herrera, Evar Méndez, Manuel Lugones y varios otros, en cuyas obras puede verse también el tránsito a nuevos rumbos literarios<sup>55</sup>, como el vanguardismo y el regionalismo.

Un ejemplo de esta evolución podemos verlo, por ejemplo, en algunos poemas de Armando Herrera, como “Canción del terruño”, publicado en *La Semana* (), en el que se advierte ese asordnamiento del tema y la búsqueda de la sencillez de expresión, junto con la recurrencia a metros breves, más cercanos a la poesía popular (octosílabos y hexasílabos) característicos del posmodernismo argentino:

Cantos del terruño,  
Del terruño andino;  
Cantos donde canta  
Lo que es mendocino.

---

<sup>55</sup> Al respecto, cf. Castellino, M. “Temática y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XX” (2013).

Cumbre nevadita,  
Nevadita y alta,  
Sus lágrimas puras  
La llanura exalta.

El río desciende,  
Desciende impetuoso,  
Bautizando el valle  
Con ritmo armonioso [*sic*].

El viñedo extiende,  
Extiende su hilera  
Paralelamente  
Desde la ladera. [...]

Mil acequias cantan,  
Cantan sus canciones  
Ofrendando al valle  
Nuevas floraciones [...]

También registran las páginas de varias de estas revistas mendocinas la producción primigenia de Alfredo Bufano, en las que se advierte pareja evolución desde su primera etapa, postromántica y modernista (cf. Videla de Rivero, 1985. “Estudio Preliminar” a las *Poesías Completas* de Alfredo Bufano), a lo que será su voz propia y original, signada por la adhesión a la realidad del terruño. Creo que los poemas siguientes, publicados en *La Quincena* (Nº63, 30 de noviembre de 1921) como otros de los publicados en *La Semana* y otras revistas, muestran cabalmente esta imbricación de líneas poéticas: forma y lenguaje más próximos al modernismo, pero adhiriendo a una incipiente temática regional, aun dentro de su ambientación crepuscular:

## Las acacias

Véspero. La campana decía la oración  
de la tarde. El ocaso vestido de violeta  
insinuaba la sombra. Lentamente nosotros  
íbamos al amparo de la glauca arboleda.

Íbamos como sombras, por temor de ahuyentar  
Las aves, que sus nidos buscaban algo inquietas  
Ya, por la cercanía de la noche. La brisa  
era un suspiro suave que se escuchaba apenas.

La noche azul llegó, llegó toda vestida  
de silencio y de luna; y al dejar nuestra senda  
toda paz, las acacias nos lloraron con una  
lluvia de flores que parecían estrellas!

## Armonía verde azul

El tupido sauzal allá lejos, parece  
una gran franja verde sobre el azul del cielo;  
verdes están los campos, verdes están los montes.  
Verde y azul alegre. Esperanza y ensueño.

Hoy concibo el por qué de la sana alegría  
que inunda el corazón de todos los corderos;  
hoy sé por qué tan alto vuelan las golondrinas.  
Cielo azul, campo verde. ¡Se descifra el misterio!

Ganas me dan, Señor, de correr como un loco  
sobre las esperanzas de estos campos risueños;  
ganas me dan, Señor, al ver ensueño tanto,  
de transformarme en aire, en campo, en luz, en cielo.

Igualmente encontramos reflejadas en las páginas periodísticas otras de las temáticas cultivadas por el poeta en esta su primera etapa “de iniciación y búsqueda”, tal como la denomina Gloria Videla de Rivero (1985) y que luego, si no desaparecen del

todo, al menos ceden importancia a la temática regional: el tema familiar, con un poema dedicado a una de sus hermanas, “Anita, hermana mía (*La Semana*, Año I, N° 8, 20 de febrero de 1918) o el tema amoroso, tal como se advierte en un soneto titulado, que vibra en una cuerda cercana a la del Lugones de *Los crepúsculos del jardín* (1905):

Lo recuerdo muy bien. La rosaleda  
soñaba en ser constelación de plata,  
oyendo la armoniosa serenata  
de un vagabundo céfiro de seda.

Yo te invité a buscar en la arboleda  
refugio a mi pasión algo insensata  
y en los blandos repliegues de tu bata  
soñeme un cisne seduciendo a Leda.

Un silencio de Dios siguió al instante  
de amor robado al rosedal fragante  
que ocultó mi demencia y tu decoro.

Porque la luna, en el telar de Oriente  
se asomó de improviso horriblemente  
como una gran tarántula de oro.

Recordemos que el poeta por entonces residía en Buenos Aires, lo que dicta la nostalgia y la añoranza del terruño cuyano que se expresa en otros poemas publicados en revistas mendocinas de la época, como “Las amables nostalgias” (*La Quincena*, N° 63, 30 de noviembre 1921).

### **El vanguardismo literario**

Sin embargo, en la segunda década del siglo, y a través de varios poetas, entre los que descuellan Ricardo Tudela y el grupo nucleado alrededor de *Megáfono*, advendrá la renovación vanguardista, cuya “inauguración” se atribuye usualmente a Vicente

Nacarato, con *Pájaros heridos* (1927), si bien le cupo en ello un importante papel a Ricardo Tudela, quien -a través de sus reiteradas estadías en Chile- ofició como mediador entre los poetas vanguardistas chilenos y los mendocinos. Como prueba, baste citar sus reseñas sobre libros de escritores trasandinos, por ejemplo, la que publica en *La Semana* (Nº 25, octubre de 1931), en la sección titulada “Itinerario de libros” (en este caso se trata de la novela *Valparaíso la ciudad del viento*, de Joaquín Edwards Bello).

Ricardo Tudela (1893-1984) aparece como el gran animador del movimiento periodístico de la época, a favor de su reiterada presencia en varias publicaciones, incluso como responsable editor, (por ejemplo, en la revista *Sabatinas*, luego *La Semana*) y también en su doble faz de creador y teorizador, porque fue un gran poeta y ensayista, a quien puede considerarse también como uno de los iniciadores de la vanguardia poética en Mendoza (cf. Gloria Videla de Rivero, 1985b y 1996). De hecho, sus reflexiones sobre la imagen poética pueden contrastarse con las de Jorge Luis Borges vertidas tempranamente en España, en la revista *Ultra* el 20 de mayo de 1921 (afirmaciones como “La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos – espirituales- el camino más breve”) y luego reiteradas o reformuladas en el conocido “manifiesto ultraísta” publicado en Nosotros, en Buenos Aires, en 1921: “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”.

Tudela, en la primera sección de su libro *El inquilino de la soledad* (1929), titulada “Ubicación de un destino”, en la reflexión sobre la poesía en general y su propio ser de poeta, afirma, por ejemplo: “Yo, para mí me lo tengo explicado y bien comprendido. El mundo es un poliedro de metáforas”. Pero difiere también en el valor asignado a la emoción. Si Borges reclamaba en el citado manifiesto la “abolición del confesionalismo”, Tudela, por su parte, proclamará que “miente a sabiendas quien niega la emoción en las imágenes” (p. 17), ya que “En cada una de ellas vive un alma jubilosa o en pena” (p. 19).

Estos sentimientos se condicen con su praxis poética primeriza, en sus libros de prosa y verso *De mi jardín* (1920) o *Vida interior* (1922); en su poemario *Horas de intimidad* (1924) y en *Los poemas de la montaña* (1924), aclamado como el “primer libro que canta a Cuyo”. En este último, además de una intención significativa que trasciende lo meramente representado (“El alma del paisaje / montañés. La gran calma / de la mole dormida / con un fulgor de alma / y un rumor de bosque, / que es luz amanecida”, p. 11) hay un sentimiento genuino del paisaje, con atisbos de una vida sufrida y heroica –cuando canta a “Los arrieros” o a los humildes habitantes de la serranía.

Parte de esta producción poética primeriza puede verse en las páginas de las revistas mendocinas de la época, con títulos como “¡A sembrar!” (*La Quincena*, N° 31, 15 de agosto 1920); “Augural” (*La Quincena*, N° 43, 30 de enero 1921); “Crepuscular” (*La Quincena*, N° 57, 30 de agosto 1921); “La canción de la eterna bien amada” (presentado como un fragmento de *Horas de intimidad*); “Embriaguez nocturna” (*Revista Vida Andina*, Año I, N° 3, 12 de noviembre 1927), entre varios otros. Transcribimos un fragmento del último poema citado:

Luz de plenilunio. Bajo la umbría  
del bosque montañés cruza mi calma;  
y en una claridad como de día  
disputan mis angustias y mi alma.

El canto luminoso de la noche  
perfuma los recuerdos. En los valles  
un polvo de ilusión hace derroche  
de silencio y anima los detalles.

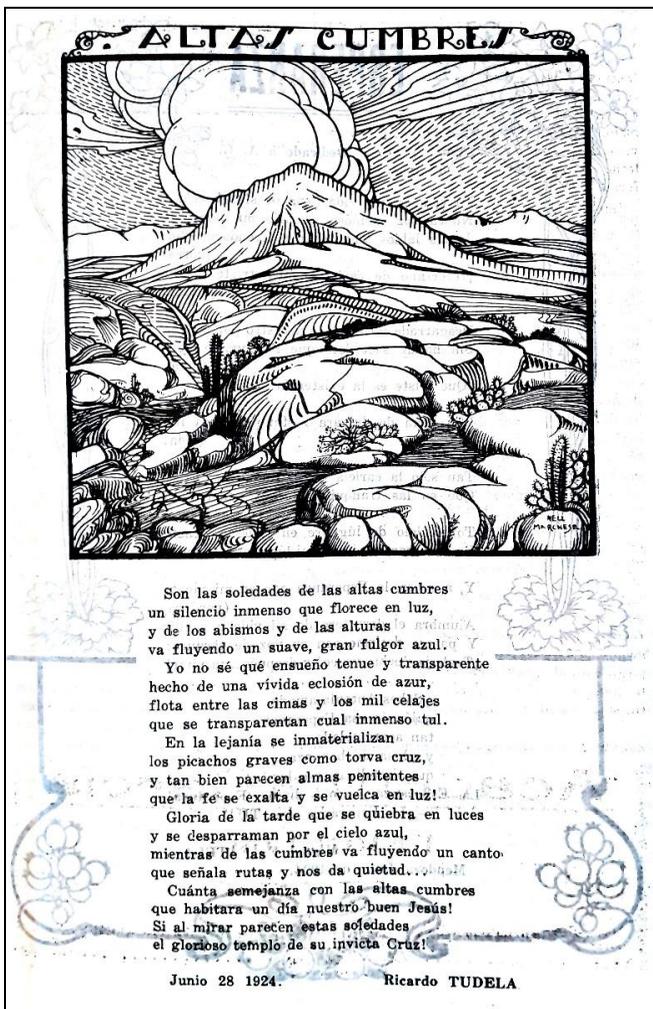
Imposible dormir. En esta quieta  
dulcedumbre de luna y de reposo,  
obedezco al designio del poeta  
y me doy sosegado y jubiloso.

Allí voy con ensueño y mi alegría,  
gran señor de las fondas y los astros.  
La comba sideral traza mi vía  
y la enjoya de gemas y alabastros.

Hay una enorme dualidad prendida  
en la raigambre de mi ser, Medito  
y sueño al mismo tiempo. ¡Oh dulce vida  
que en asoma al balcón del Infinito!

Se advierten en estos poemas “ideas rectoras” de la poética tudeliana, tal como las sintetiza Videla de Rivero: la concepción neoplatónica de que la poesía es anterior al poeta y este debe empaparse de esas esencias misteriosa, regidas por una clave musical, como garantía de perfección; el impulso ascensional del acto creador; su fondo emocional y a la vez irracionalista; la relación naturaleza / poesía... que se formularán en forma de meditación en la década siguiente, pero que estos poemarios del 20 desarrollan en forma acabada y armónica a través del verso y de la imagen.

Copio a continuación uno de sus poemas regionales:



Son las soledades de las altas cumbres  
 un silencio inmenso que florece en luz,  
 y de los abismos y de las alturas  
 va fluyendo un suave, gran fulgor azul.  
 Yo no sé qué ensueño tenue y transparente  
 hecho de una vívida eclosión de azul,  
 flota entre las cimas y los mil celajes  
 que se transparentan cual inmenso tul.

En la lejanía se inmateralizan  
 los picachos graves como torva cruz,  
 y tan bien parecen almas penitentes,  
 que la fe se exalta y se vuelca en luz!  
 Gloria de la tarde que se quiebra en luces  
 y se desparraman por el cielo azul,  
 mientras de las cumbres va fluyendo un canto  
 que señala rutas y nos da quietud.

Cuánta semejanza con las altas cumbres  
 que habitara un día nuestro buen Jesús!  
 Si al mirar parecen estas soledades  
 el glorioso templo de su invicta Cruz!

Junio 28 1924.

Ricardo TUDELA

Figura 1.

*Revista Andina; Literaria Quincenal*, Año I, N° 3, 9 de julio de 1924<sup>56</sup>

<sup>56</sup> La ilustración fue realizada por Neli Márchese. Cf. Marta Gómez de Rodríguez Britos (1999).

Ese “escritor montañés” como se proclama el propio Tudela, abrevó entonces en el paisaje para construir obras monumentales, poemas muy expresivos y ensayos que han merecido de parte del distinguido filósofo Diego Pro la calificación de “esenciales” (cf. “Ricardo Tudela ensayista”, en *Los Andes*, 3 de diciembre 1989): “textos breves, incisivos en su pensamiento y límpidos en su expresión”, con un “sesgo lírico personalizado y creador”. Si bien estas aseveraciones fueron vertidas por Pro a propósito de un texto de Tudela (*El pensamiento perenne*) pueden hacerse extensivas a la totalidad de su producción ensayística, en la que se advierte la profunda unidad entre pensamiento y creación estética que singulariza su obra.

Esas dos facetas del escritor se ponen de manifiesto tempranamente, como se puede advertir en las mismas revistas, en las que -junto con los poemas reseñados, aparecen escritos de índole reflexiva, algunos cercanos al poema en prosa, subgénero lírico al que nos referiremos a continuación, y otros, claramente filosóficos. Como ejemplo se puede citar “El Breviario del dolor” (*La Quincena Social*, 15 de octubre de 1920); “Renunciar es elevarse” (*La Quincena*, N° 30, 30 de julio 1920); “Desconsuelo y esperanza” (*Revista Andina*, Año I, N° 1, 5 de junio de 1924); “Pensar es vivir; vivo, pues” (*La Quincena*, N° 38, 15 de noviembre 1920); “Filosofando” (*La Quincena*, N° 40, 15 de diciembre 1920); “Agua perdida” (*La Linterna*, Año I, Tomo 1, N° 1, noviembre de 1927); “En función de pensar” (*Revista Andina*, Año VIII, 2° época, N° 94, julio de 1931); y, entre otros, “Países de humo” (<sup>57</sup>), del que citamos un fragmento, en el que se advierte cierta cercanía con la greguería en su visión particular de la ciudad:

Ahora las calles andan en nuestra compañía. Hace años éramos nosotros los que caminábamos por ellas. La vida, no obstante su tragedia, nos va aligerando el lastre que la cultura vuelva sobre nuestra nave. Y es verdad que andan

---

<sup>57</sup> La enumeración no es exhaustiva.

en nuestra compañía. Que lo digan, si no, los letreros luminosos, los tranvías, las mujeres coquetas, los acreedores tenaces y esos empresarios de tanta empresa que no existe.

Respecto de su posicionamiento filosófico, el propio autor brinda algunas precisiones, en un artículo titulado “Pecado y confesión”: “En cuanto a mi credo, es amplio como la vida. Odio los encasillamientos. No quiero emparedarme con nada, a lo menos en lo que dependa de mi voluntad. El pensamiento debe ser libre como el aire” (*Revista Andina*, Año IV, N° 31 y 32, octubre-noviembre de 1925).

En cuanto a su ideario literario, también adelante algunos puntos significativos en un breve ensayo titulado “Andamios de la nueva estética”, publicado en *Revista Andina* (Año I, N°7, 14 de enero 1928), y formulados a mod de pequeños apuntes con un toque humorístico (cercanos a las “greguerías”) que transcribimos parcialmente

Entregarse febril y exaltado en la marcha de las palabras; se trota, se galopa, se corre a veces; y por fin, el momento en que centellean bajo nuestros ojos todos los caminos del mundo: la impulsividad exasperada -el arte nuevo- crea y expande.

-----

Algunas palabras se juntan -un poco lustrabotas, quizás- y convienen en jugar a la metáfora.

-----

¿Qué es esta maniobra verbal que el arte nuevo denomina metáfora? Un claroscuro, en cierta atmósfera dinámica, del seno del cual percibimos ademanes extraños que solo la sugerencia puede interpretar.

-----

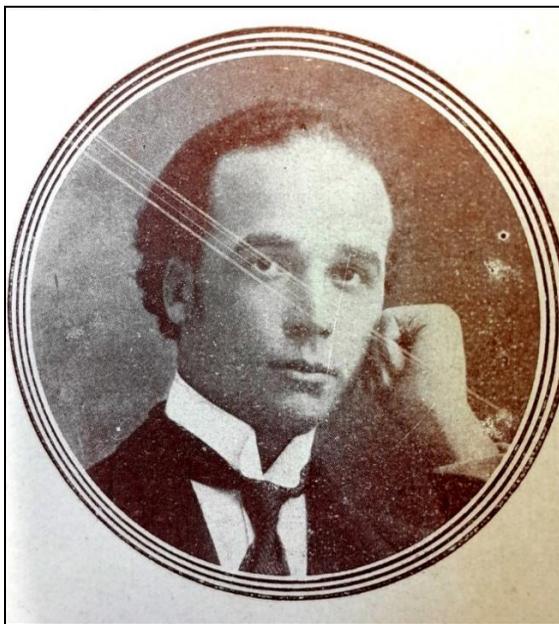
En la metáfora -equilibrada o loca- siempre cruzan saludos a la niña boba del alma.

-----

La metáfora es la fruta que madura en el árbol del arte nuevo. La pulpa nos la entrega la sugerencia, jugos, ácida, nutritiva.

[...]

También aparecen en las revistas varias reseñas y comentarios de la obra de Tudela, con lo que se pone de manifiesto la valoración contemporánea de este escritor; así por ejemplo, en la sección “Nuestros poetas” de la *Revista Andina* (Año I, N° 6-7, 1 de octubre de 1924), o una nota dedicada a “El escritor Ricardo Tudela”, de la misma revista (Año VIII, 2° época, N° 94, julio de 1931).



**Figura. 2. Retrato de Tudela joven**

## El poema en prosa en las letras mendocinas

Tal como se advierte a través de la prensa periódica, crece la importancia del subgénero lírico denominado “poema en prosa”<sup>58</sup>, característico de la vanguardia. Este instrumento expresivo, denominado también prosa poética o poemática, adviene con el Modernismo en la lírica hispánica, si bien sus antecedentes pueden remontarse a los poemas en prosa franceses de la primera mitad del XIX como articulación y génesis que precede al impulso genérico dado por Baudelaire. Según definición de Díaz Plaja (1956), la denominación de “poema en prosa” alude a toda entidad que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso, por lo que plantea una tríada definitoria: ritmo, estilo, inspiración. Como características de esta forma literaria pueden mencionarse además la concisión temática, la brevedad, una anécdota incoherente, con preeminencia del estado de ánimo del hablante.

Esta especie literaria en las letras mendocinas es estudiada por Víctor Gustavo Zonana (2013 y 2023), quien señala como distintivo del poema en prosa la puesta en relieve de una experiencia afectiva (2013, p. 137) y recuerda el énfasis dado por Baudelaire, uno de los antecedentes del género, a la musicalidad. Igualmente, se señalan como recursos recurrentes en esta manifestación literaria el uso de repeticiones o reiteraciones para lograr un efecto

---

<sup>58</sup> Así por ejemplo, en la *Revista Andina* del 31 de mayo de 1928 aparece una sección titulada “Greguerías” (Nº 43-44); Vicente Nacarato, por su parte, publica textos con ese título en el Nº 1 del 8 de junio de 1924, al igual que en los Nºs. 4 (26 de noviembre de 1927) y 5 (10 de diciembre de 1927) y en *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad, Letras; Arte; Cine; Modas*, el mismo Nacarato hace explícito el magisterio ramoniano con “Luces de Bengala (Greguerías con perdón de Don Ramón” (Nº 19, 22 de agosto de 1931). También en la revista *La Linterna*, órgano de difusión del Círculo de Periodistas de Mendoza, aparecen unos “Poemas en prosa” (Año I, tomo 1, Nº 1, 1927) debidos a la pluma de Héctor Eandi, por citar solo algunos ejemplos.

rítmico en la prosa, la recurrencia a elipsis y encadenamientos paratácticos.

El interés por esta forma poética, reitero, se traduce en la abundancia de estas prosas, muchas veces bajo la denominación de “greguería” en las páginas de las revistas mendocinas de la época. Cabe aclarar que esta última denominación, con algunas salvedades, remite a una forma poética similar al poema en prosa, que Gonzalo Torrente Ballester conceptúa como “el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto” (1956, p. 303). La preferencia por esta denominación seguramente tiene que ver con la visita de Ramón Gómez de la Serna (a quien se debe -si no la invención- al menos el bautismo de esta forma poética) que se registró a fines de 1931, y de la que también da abundante cuenta la prensa periódica mendocina<sup>59</sup>.

Me he detenido en esta manifestación poética debido al importante lugar que ocupa en la prensa periódica mendocina de la época y también porque su surgimiento y consolidación como medio expresivo son concomitantes con la difusión del “artefacto ciudad” como tema predilecto de los escritores, como veremos en el capítulo titulado “Sixto Martelli y su representación ‘concéntrica’ y ‘cubista’ de la ciudad de Buenos Aires”.

Dentro de la verdadera floración de poemas en prosa registrada en las revistas mendocinas de las primeras décadas del siglo XX, se destaca con perfiles nítidos la figura de Vicente Nacarato. Este autor (cf. Sales, 2023), nació en Mendoza en 1897; inició estudios primarios, pero debió abandonar la enseñanza sistemática para trabajar. Sin embargo, “su avidez de conocimiento lo transformó en un verdadero autodidacta: Aunque debió aban-

---

<sup>59</sup> Cf. al respecto Castellino (2024).

donar el colegio para trabajar por necesidad, Nacarato fue lector empedernido, acudió a los libros incansablemente y adquirió una sólida cultura.

Según testimonio de su hija, vivió en Mendoza la mayor parte de su vida, también en Bariloche y Buenos Aires. Fue un hombre con una fuerte vocación artística. Estudió pintura hasta 1922, fecha en la que inicia su vida literaria con una novela breve: *La sortija*. Sin embargo, nunca abandonó la pintura, sino que ambas actividades se complementaron y enriquecieron mutuamente: “Si no pudiera crear, no querría seguir viviendo. El arte es mi razón vital profunda” (cf. Nacarato, N., 2005).

Su obra poética comprende los siguientes títulos publicados, más algunos inéditos y, por supuesto las colaboraciones en publicaciones periódicas, muchas de las cuales no fueron recogidas en volumen: *Carrousel de la noche* (1931), *Rumor de acequia* (1933), *Sol indio* (1940), *Los signos del silencio* (1944), *Antología poética* (1927-1944), de 1950, y *Caracol del Limbo* (1964). En prosa publicó unas memorias o evocaciones: *Interludio mendocino* (1946); apotegmas, glosas y greguerías bajo el título *La Candela encendida... Y el río pasa* (1964) y dos colecciones de cuentos y microrrelatos: *Las órbitas activas* (1967) y *El tiempo detenido* (1970).

A partir de 1928, participa en *Megáfono*, revista oral, difundida a través de la radiofonía, “una especie de antología de la poética mendocina que reunía a un grupo de escritores que proponía una lírica novedosa para el momento” (Sales, 2023, p.378). Nacarato figura también en el volumen colectivo mencionado anteriormente.

Precisamente, Arturo Andrés Roig considera su poemario *Pájaros heridos* (1927) como punto de arranque del vanguardismo mendocino, aun cuando no sea estrictamente vanguardista, como sí lo son las colaboraciones de Nacarato incluidas en *Megáfono*.

Ya hemos señalado la importancia del poeta español Ramón Gómez de la Serna, con sus “greguerías”. En el caso de Gómez de la Serna (1891-1963), gracias a su “mirada agudísima” y su capacidad de “observador prodigioso”; “penetra un detalle insignificante y le confiere un valor insospechado. Establece ingeniosas relaciones y las expresa con recursos más propios de la poesía que de la prosa: la imagen o construcciones afines” (Videla de Rivero, 1963, p. 21). De allí la profunda admiración que provoca en nuestros poetas y que se puso de manifiesto en el entusiasmo que provocó su visita.

A su arribo a Mendoza, en 1931, invitado por el Círculo de Periodistas, fue recibido “por representantes de las letras, el periodismo y de la colectividad española, con quienes departió cordialmente” (*Los Andes*, lunes 16 de noviembre de 1931). Para nuestra provincia, su visita resultó significativa para la consolidación del movimiento vanguardista. Por ejemplo, la conferencia pronunciada el 18 de noviembre en el Teatro Municipal de Mendoza alcanzó un éxito rotundo. El diario *Los Andes*, en la crónica aparecida al día siguiente del acontecimiento señala que “era tanta la concurrencia que muchas personas se tuvieron que retirar por serles materialmente imposible encontrar ubicación”. El orador fue presentado por Ricardo Tudela y el tema de la disertación, curiosamente, no fue literario, sino relacionado con las artes plásticas, en tanto “perfiló claramente la significación de Goya y su influjo en el arte de todos los tiempos”.

Como cierre de la conferencia se exhibió una película del Madrid antiguo y moderno, mientras Gómez de la Serna “iba explicando humorísticamente los distintos pasajes, recibiendo a cada paso aplausos por sus felices ocurrencias”. La nota periodística concluye señalando que “En resumen, la velada del Teatro Municipal fue un acto de emoción y belleza, despertando vivamente el entusiasmo y la aprobación del enorme público asistente”.

También la revista literaria *La Semana*, publicación que contaba con el asesoramiento literario de Ricardo Tudela, y en la que colaboraban dos de los poetas mendocinos mencionados anteriormente: el propio Tudela y Nacarato, más otros como Armando Herrera y Manuel Lugones, publica en el N° 31, del 21 de noviembre de 1931, una reseña de los momentos vividos con motivo de la presencia del español en nuestra provincia, bajo el título de “La visita de Ramón Gómez de la Serna a Mendoza”.

Se insiste particularmente en lo que significó Ramón Gómez de la Serna en la renovación vanguardista, como poeta y como teórico y crítico. De hecho, su libro *Ismos* (1943) es un verdadero “manual” que reúne una serie de juicios acerca de las vanguardias artísticas modernas desde Apollinaire hasta el surrealismo. El autor explica cómo influyeron mutuamente la literatura y las artes visuales en el desarrollo de los nuevos estilos y movimientos artísticos de la época.

Su posicionamiento artístico resulta así totalmente congruente con los intentos transformadores en que se encontraban embarcados varios de los más destacados poetas mendocinos de la época. De hecho, la renovación vanguardista mendocina se hacía oír por entonces a través de *Megáfono*, un grupo literario que animaba asimismo una revista oral, fenómeno muy característico, por otra parte, de las vanguardias. Como señala Gloria Videla de Rivero, “Aunque con cierto retraso con respecto al grupo martinfierrista, principal representante de los ‘ismos’ literarios en Buenos Aires, surge en Mendoza hacia 1927 un movimiento literario que designaremos con el nombre, de. ‘*Megáfono*, ya que bajo este título se emitió una ‘revista oral’, a partir de 1928 y se editó un libro representativo de las tendencias literarias del grupo, en 1929” (Videla de Rivero, 1985b, p. 189).

Así, no es extraño que la presencia de Gómez de la Serna fuera saludada con entusiasmo particularmente por los representantes de la denominada “nueva sensibilidad”, que expresan reiteradamente su admiración por quien “en su patria ha roto con

los viejos cánones académicos, evolucionando hacia nuevas formas de la literatura para erigirse en el más fuerte puntal de un estilo que si bien es acerbamente combatido por el conservadurismo, tiende a imponerse netamente en las nuevas generaciones”.

El que recurre al término de “greguerías” acuñado por Gómez de la Serna es Vicente Nacarato, quien subtitula así el conjunto de textos breves incluidos bajo el título “Luces de Bengala” en *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy* (1929), el libro más representativo de la renovación literaria de las primeras décadas del siglo XX (por el amplio espectro de poetas que incluye, aunque no todas las colaboraciones puedan considerarse estrictamente vanguardistas).

También con este título aparecen colaboraciones de Nacarato en revistas de la época; así por ejemplo, “Greguerías” (*Vida Andina*, Año I, N° 4, 26 de noviembre de 1927); “Greguerías” (*Revista Andina*, Año VII, 2° época, N° 43 y 44, 31 de mayo de 1928); “Otras greguerías” (*Vida Andina*, Año I, N° 5, 10 de diciembre 1927); “Luces de Bengala (Greguerías con perdón de Don Ramón)” (*La Semana*, N° 20, 29 de agosto de 1931), entre otras.

En general, estas breves prosas confiesan desde la primera línea tanto su filiación como su intención humorística: “Gómez de la Serna es la gran comadre del conventillo universal: conoce los secretos de todas las cosas” (1929, p. 19)<sup>60</sup>. La voluntad de crear imágenes sorprendentes, originales, se pone de manifiesto también en estas páginas: “Las estrellas son los poros por donde respira el universo” (p. 20); o el descubrimiento afinidades insólitas: “Una vertical es la vida. Una horizontal la muerte [...] Las dos binomian la cruz” (p. 21). La forma breve es vehículo también de reflexiones tales como “El arte es lo divino; la naturaleza, lo salvaje. Wilde tenía razón: la naturaleza copia al arte” (p. 21).

---

<sup>60</sup> Cito por la edición de Gleizer.

El conjunto incluye también textos más extensos, que dan pie, por ejemplo, a la introducción de motivos ciudadanos (uno de los temas frecuentados por la vanguardia) con su consiguiente atmósfera de ruido y velocidad y las sensaciones experimentadas en los transeúntes: “Pasa la ambulancia -como un grito de angustia- abriéndose espacio por las calles. La bocina gime el anónimo dolor del accidentado que va dentro del coche. Su grito electrizante, con algo de humano, se nos mete por los oídos produciendo una escalofriante sensación de pánico” (p. 23).

En esta mirada particular sobre la ciudad recurre con frecuencia a la comparación y a la personificación con intención de plasmar una visión inédita de lo observado:

El cartel de propaganda se asoma desde la ventana, de la pared donde está pegado y detiene al transeúnte, como lo hiciera una ramera, dando la cita consabida (Es de suponer que el cartel da la cita para la casa de comercio de que es propagandista). Hay otros que son como alcancías donde se deposita la moneda de unos minutos de atención (p. 24).

Pero también la intención humorística, el ánimo juguetón puede dar paso a un talante reflexivo, por ejemplo, “Nada más lúgubre que el ladrido de los perros en la alta noche. Sus aullidos quejumbrosos aumentan la noche con ecos siniestros. Se piensa en la muerte [...]” (p. 21); tono no exento de melancolía, como por ejemplo cuando el poeta describe su cuarto, con las paredes cubiertas de anaqueles y libros, que “tienen aspecto de rostros apisionados; caras serias de los filósofos; caras tristes y pálidas de poetas; caras cínicas de cronistas picarescos; caras monjiles de místicos ascetas” (p. 25).

Resumiendo: estos textos breves (aunque algunos de ellos consten de dos párrafos o más) que Nacarato incluye bajo el sugerente título de “Luces de Bengala”, con el evidente propósito de sugerir un chisporroteo, una luz instantánea y fugaz que arroje

una mirada inédita y personal sobre la realidad, y que -también significativamente- subtitula “greguerías”, participan -sin ser totalmente “vanguardistas”- de esos aires renovadores que se registran en la lírica mendocina en las primeras décadas del siglo XX.

Este primer conato vanguardista de la década del XX, si bien no dio frutos demasiado memorables (habría que esperar, por ejemplo, la madurez expresiva de Jorge Enrique Ramponi o el “Advenimiento” de Abelardo Vázquez), constituye igualmente un capítulo interesante y no demasiado conocido, salvo por los trabajos de Gloria Videla de Rivero (cf., por ejemplo, “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*”, 1985b) de nuestra historia literaria.

Otra figura interesante por su activa participación en el movimiento literario mendocino de la época, tal como puede advertirse en las publicaciones periódicas, es la de Luisa Marienhoff; en este caso, lo que llama la atención no es solo su adhesión a fórmulas renovadoras como las anteriormente detalladas, sino su comunión con corrientes de pensamiento espiritualista, de peso en el panorama intelectual de la época, como ya se señaló<sup>61</sup>.

También su biografía resulta sumamente interesante: no sabemos si nació en Rusia o en Mendoza<sup>62</sup>, sí que residió en la provincia hasta mediados del siglo XX y luego se radicó en México, donde publicó parte de su obra, lo que nos dificulta acceder a ella. En verdad, resulta difícil conseguir datos biográficos de Luisa

---

<sup>61</sup> Apunta su biógrafo Juan Lizárraga que “Luisa era de la fe Ba’ha’i [una religión abrahámica monoteísta cuyos fieles siguen las enseñanzas del religioso persa Bahá’u’lláh, su profeta y fundador] y en ella instruyó a Iturbe [su esposo mexicano]” (2009, p. 117).

<sup>62</sup> En un texto publicado en México se la menciona como “nacionalizada argentina”, lo que avala la suposición de que había nacido efectivamente en Rusia.

Marienhoff y la he reconstruido a través de fuentes más o menos indirectas<sup>63</sup>.

Tenemos constancia, sí, de su participación en el movimiento intelectual mendocino: además de participar de la fundación de SADE Mendoza, colaboró en varias revistas literarias de la época, en particular en la *Revista Andina* y también en *Pámpano* y publicó en Mendoza lo que consideramos su primer libro de prosas poéticas: *Constelación de inquietudes*, en 1939. También en Mendoza editó en 1945 *El amor en mi senda*, en un volumen que incluía *Amor ancestral* de José Antonio Garfian. Se inicia asimismo como novelista con dos textos publicados por D´Accurzio: *La extraña* (1953) y *Hacia el gran sendero* (1954). Interesada por los temas educativos, escribió *Lo vital en educación* (Mendoza, D´Accurzio, 1947). Anteriormente había editado un libro de lectura para 3º grado: *Perseverancia y trabajo*, se anuncia como de próxima aparición en *La literatura argentina; Revista bibliográfica*, año 1, N° 6. Buenos Aires, febrero de 1929.

---

<sup>63</sup> Alguna de las fuentes consultadas (*Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza Siglo XX (1900-1993)*, tomo correspondiente a las letras) sitúa su nacimiento en 1902 y en Mendoza. Sin embargo, Andrés Nicolás Novero en “Distrito El Central del Departamento General San Martín. Breve cronología de su poblamiento” (<https://es.scribd.com/document/405654577/el-central>), al historiar el poblamiento de la zona, propiedad del cacique Sayanca en el siglo XVIII, señala que “Las tierras que se encontraban al Este del Río Mendoza, fueron transformándose en tierras altamente productivas gracias al incipiente trabajo realizado por el Ingeniero Julio Nicolaevich Marienhoff junto a su esposa Sofía Pavlosky de Marienhoff y un grupo de primeros pobladores quienes levantaron su residencia para transformarla en la administración central de una extensa explotación agrícola”. El dato que nos interesa es consignado a continuación, ya que este pionero hizo venir de Rusia a su hermano Luis y su esposa Frida Don Abarbanel junto a sus hijos Wladi, María, Luisa (Liubov) y Tamara Rebeca, y los suegros de su hermano, Alejandro Don Abarbanel y Sara Catalina Zamansky (Pfaab, 2017). Pfaab, en quien se basa Novero, apunta también que, según versiones, “Marienhoff rescató de la organización mafiosa Zwi Migdal a varias mujeres y les dio tierras en su propiedad, construyéndoles casas a cada una”.

El resto de los datos de que disponemos la sitúan en México, donde desarrolló una prolífica tarea intelectual<sup>64</sup>, dio a conocer varias novelas, entre otras *La revolucionaria* (1959), autobiográfica en parte, publicada junto con la pieza teatral *La estrella de la abuela*, y *Magia* (1967), lo que le ha valido ser incluida en el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* de Aurora Maura Ocampo (1988).

También en México contrajo matrimonio con el militar y político Ramón Fuentes Iturbe en 1956<sup>65</sup>. Dado que este también poseía inclinaciones poéticas, conjeturamos que fue esta afición la que lo unió a Luisa. De hecho, Juan Lizárraga, en una biografía del militar mexicano, titulada *Ramón Fuentes Iturbe; Luces y sombras de un rebelde* y publicada en Mazatlán en 2009, en la que se refiere a ella como “capitana del amor y la fraternidad universal”, señala que ambos se conocieron primero por carta, ya que intercambiaron correspondencia durante varios años, hasta contraer matrimonio en 1956<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Es autora de estudios como *Oxiacán, poeta* (México, Stylo, 1957), ensayo crítico sobre Miguel Oxiacán, a partir de una conferencia, pronunciada por su autora en la Universidad de Culiacán, Sinaloa, el 7 de mayo de 1957. Esta disertación y en posterior libro debieron de tener trascendencia en el medio mexicano, porque una de sus afirmaciones es citada, mucho más adelante, por Gabriel Chazaro Pous, periodista y escritor, en una elocución sobre Isidro Fabela ([www.senado2010.gob.mx](http://www.senado2010.gob.mx)).

<sup>65</sup> Ramón Iturbe (Mazatlán, Sinaloa, 7 de noviembre de 1889 - Ciudad de México, 27 de octubre de 1970) fue un militar, revolucionario y político mexicano que participó activamente en las vicisitudes militares y políticas de su país, militando primero en la facción maderista y luego, en apoyo de Carranza. Combatió a los partidarios de Pancho Villa en Sinaloa, Jalisco y Colima. Fue gobernador de Sinaloa, pero luego debió exiliarse en Estados Unidos. Más tarde fue designado embajador en Japón y retornó a México en la década del 50.

<sup>66</sup> Juntos emprendieron varias empresas culturales y filantrópicas, como la fundación de “La Familia Amor”, que pronto se extendió por todo Centro y Sudamérica, e incluso Estados Unidos y Europa. Según Lizárraga, cada uno de sus miembros “se comprometía a dar amor y ayuda a sus semejantes. Se reunían

En 1971, luego de la muerte de Iturbe, Luisa recopiló y publicó un libro con sus poemas y otros pensamientos filosóficos, titulado *Poemas*. Se trata, siempre según Lizárraga, “de una comunicación poética entre los enamorados y el más allá” (p. 119), que contiene una sección titulada “Poemas de amor”, en la que los enamorados entablan una verdadera justa poética, un tanto alambicada, que culmina con un poema de Luisa para Ramón en el decimocuarto aniversario de su boda, contestado por este.

Siempre por el mismo biógrafo, sabemos que Luisa se encontraba por entonces confinada a una silla de ruedas. Y según la fuente bibliográfica mendocina apuntada al comienzo, su deceso se produjo en 1972, pero no tenemos confirmación del dato.

Una particularidad de la producción literaria de Marienhoff es que, si bien luego se encauzó decididamente en la narrativa, sus comienzos estuvieron dedicados a la escritura de prosas poemáticas, un género muy en boga en la literatura de la época y bastante cultivado en Mendoza.

Valga como ejemplo un fragmento de “Si yo poseyera”, de su libro inicial: “Si yo poseyera tu sabiduría, Señor, no naufragaría mi alma en el vaivén de la duda... / Si yo poseyera tu sabiduría, Señor, ¡qué serenidad en mis pasos por la vida! / Si de tu bondad la chispa inalterable pudiera engarzar en mi espíritu ¡qué pacientes serían mis manos para curar las llagas de los otros!” (1939, p. 23).

La cita sirve también para ilustrar acerca del tenor de estas prosas poemáticas: su carácter plenamente introspectivo, que se debate en la dualidad entre realidad y ensueño: “Escuchar siempre los poemas del alma, es vivir fuera de la realidad que pasa a

---

cada mes en la casa del general [Iturbe] a leer sus poemas o relatos, cantar, tocar y contar a quién habían ayudado ese mes” (p. 118). Tenían además una revista trimestral editada en Uruguay.

nuestro lado como una sombra. / Despertar luego del ensueño íntimo y verse frente a frente con esa sombra hecha carne y color, es encontrarse extraviado en un país desconocido [...]” (“Sueño y realidad”, 1939, p. 33).

Otro rasgo característico es la resonancia religiosa que alcanza su palabra, en tanto el interlocutor de esta poesía dialógica es, con frecuencia, Dios: “¡Soñar! ¡Soñar! Sentir en el pecho divinas palabras que calman la sed” (1945, p. 19). Son frecuentes asimismo las alusiones a pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento: “el recuerdo del bíblico gesto” (1945, p. 17); “estrella para tu alma cuando busque en el Oriente el sendero de la paz” (18); “la serena majestad del Nazareno, que hizo santa la pasión [...]” (1945, p. 21).

Ese es precisamente el modo de captación de lo exterior que prevalece en la obra de Marienhoff, en la que los elementos exteriores son en realidad simbólicos y sirven más bien a la exposición de contenidos espirituales: “Nubes en las frentes pensativas que ahondan en la vida su mirada profunda en busca de luz...” (1939, p. 25). Del mismo modo, la naturaleza late al compás de acciones y emociones humanas: “La carcajada del sol inunda el mundo y baila la brisa en cada flor y en cada pétalo queda su beso de amor” (1939, p. 45).

El lenguaje de Marienhoff en general sencillo adquiere gran fuerza por el empleo reiterado de interrogaciones y exclamaciones, además de las ya mencionadas reiteraciones y paralelismos que colaboran al tono sentencioso y grave. Es, entonces una obra reflexiva, intelectual, poco afecta a los tropos, pero capaz de lograr algunas imágenes, metáforas y símbolos muy sugerentes para describir estados espirituales, del mismo modo que en su obra primera, que hemos espigado en las publicaciones periódicas, y cuyos títulos son de por sí significativos; valgan como ejemplos “Sueño y realidad” (*Revista Andina*, Año VII, 2º época, N° 55-56, abril de 1929); “Inconsciencia del dolor” (en la misma revista, Año

VII, 2º época, N° 69, diciembre de 1929) o “El reino de Dios” (también en *Vida Andina*, Año VIII, 2º época, N° 85, octubre de 1930).

### **La prosa mendocina en las primeras décadas del siglo XX**

En la prosa, por otra parte, se verifica la expansión del “imperio realista” (cf. Castellino, 2015) en el que se advierte la apertura de una serie de líneas temáticas, enunciadas por Abelardo Arias en un artículo titulado “Narradores de Mendoza, del costumbrismo a la fantasía” (1974); en primer lugar, las pervivencias románticas representadas por algunos escritores y escritoras como Rosario Puebla de Godoy y Esther Monasterio (1868-1956), Esta última figura como colaboradora con los siguientes títulos, indicativos de la temática preponderante en su obra: “Idilio” (*La Semana*, Año I, N° 19, 8 de marzo de 1918) o “Elegía” (en la misma revista, Año I, N° 40, 2 de octubre de 1918), por citar dos ejemplos.

También puede incluirse en este cauce la ingente producción de folletines aparecidos en publicaciones periódicas tales como *La Novela Andina* o *La Novela de Cuyo*, fenómeno muy característico de las primeras décadas del siglo XX. Lamentablemente el corpus conservado de este tipo de narraciones no es muy representativo, si bien en él se destacan algunas composiciones en prosa de Alfredo Bufano que nos permiten conocer otra directriz de su talento<sup>67</sup>.

En este sentido merecen citarse también los números de *Ideas y Figuras* a que hemos tenido acceso y que nos permiten, por ejemplo, conocer una faceta menos conocida de Edmundo Correas<sup>68</sup>, como es su talento de prosista literario, a través de dos

---

<sup>67</sup> Cf. al respecto Castellino (2015b).

<sup>68</sup> Edmundo Correas (1901-1991) se destacó como historiador: participó en la creación de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza y ejerció su presidencia por varios períodos. Además, formó parte del grupo que tuvo a su cargo la creación de la Universidad Nacional de Cuyo, de la que fue primer rector. En 1961 se le otorgó el cargo

novelitas breves: “Por la pendiente”, que lleva como subtítulo “De la vida provinciana”, y “Cobardías”, publicadas en la mencionada revista (N°s 10 y 12, octubre y diciembre de 1921).

Con el primero de los textos mencionados ingresamos en otra línea temática de la literatura mendocina de las primeras décadas del siglo XX, que exhibe un cierto afán de reconstrucción costumbrista. Leemos, por ejemplo, al comienzo del texto de Co-reas una interesante evocación de esa Mendoza anterior al proceso de modernización de comienzos del siglo XX que hemos reseñado

Pequeño era el pueblo. Las casas bajas, feúchas, anchas de frente, con las mismas rajadas, las mismas líneas, con sus ventanales gruesos y sin gracia; las calles tiesas, impávidas, cubiertas de pozancos cavados por el traqueteo de los carros, bordeadas de árboles gigantes, y junto a las aceras de tierra compactada, acequias tortuosas llenas de musgos y pastos enclenques.

El sol se iba ocultando aquel día de Mayo de 1885. La campana de Loreto tañía monótona su letanía de atardecer, salmodia de tristeza que incitaba a huir para siempre de aquel pueblo desolado, frío, eternamente gris, que veje-taba [*sic*] humilde en el valle de Guentala. Las sombras crecientes del crepúsculo se adentraban en el villorio.

¡Ni un hombre, ni un perro en las calles! Silencio de campo santo en el ambiente; apenas el musitar leve del agua al caer de un pequeño atajo de la acequia o el canto lejano de algún carretero.

---

de director general de escuelas, en el que se desempeñó hasta 1963. En 1967 fundó el Museo del Pasado Cuyano que funciona en una antigua casa de la familia Civit declarada Monumento Histórico Nacional en 1971 y donde funciona en la actualidad la Junta de Estudios Históricos.

La cúpula enhiesta de Loreto, cual guardián celoso del caserío, se destacaba tétrica entre las sombras del atardecer.

Un hombre encendió los faroles.

Había olor de otoño en el ambiente).

Análoga intención de recuento de escenas cotidianas vividas en el marco de la ciudad y sus periferias exhiben las colaboraciones de Juan Draghi Lucero en estas publicaciones periódicas que constituyen nuestro corpus.

La “historia literaria” de Juan Draghi Lucero (1895-1994) se inicia en 1930, con la publicación de *Sueños*, un libro de poemas que había obtenido el año anterior el segundo premio en el concurso organizado por la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, y al que seguirá en 1935 otro poemario: *Novenario cuyano*; en ambos se advierte ya la preferencia por un determinado núcleo temático y un determinado tono expresivo, que el autor acendraría después, en sus obras más famosas, como son los relatos de *Las mil y una noches argentinas* (1939), por citar solo su obra más conocida.

Con anterioridad Draghi había cultivado el periodismo y el teatro: Mario Soffici, joven actor aficionado entonces, llevó a escena *La Bodeguita*, *Hondas y piedras* y *El anillo*, comedias con “sabor mendocino”, como el mismo autor las define. En estas piezas dramáticas se desarrollan, “con prosa sencilla y directa”, temas populares.

En cuanto a su participación en publicaciones periódicas, el joven Draghi se había dado a conocer tempranamente en *La Semana*, en la que publica en el N° 4, del 23 de enero de 1918; en el N° 7, del 13 de febrero de 1919 y en el N° 17, del 24 de abril de 1918. También aparece una colaboración suya en el N° 6, del 15 de agosto de 1920, de la revista *El Cóndor*, pero en rigor se trata de un texto ya publicado anteriormente.

Esta “prehistoria literaria” comprende, pues, tres textos: “El rancho solitario”; “El camino blanco” y “El labrador”, firmados por “Juan Draghi” (no había incorporado aún a su firma el apellido materno). Cabría preguntarse entonces qué importancia reviste esta producción primeriza, en relación con su obra posterior, que lo ha erigido en una de las figuras señeras de la cultura mendocina del siglo XX.

Por mi parte, la considero valiosa porque contienen algo así como un entramado intelectual sobre los que autor erigirá su pensamiento posterior y nos permiten atisbar un joven reflexivo (contaba por entonces 23 años) que se pregunta sobre cuestiones tales como la vida o el paso del tiempo, pero encarna sus cuestionamientos en una realidad próxima y cercana: un ámbito rural que conoce muy bien, y una literatura -la gauchesca- que lo ha nutrido: recordemos que en 1933 Draghi presentó al Concurso Literario Municipal su *Juan sin sosiego (ensayo de literatura huasogauchesca)*, que aún permanece inédito.

Ante todo, el ámbito que propicia la meditación del escritor no le es de ningún modo desconocido; en efecto, son repetidas las anécdotas de una niñez acostumbrada a dormir al raso, bajo la noche llanista, junto al fogón de los relatos campesinos; allí descubrió -desde entonces y para siempre- el misterio de la religación del hombre con la tierra, base de toda su obra posterior, que tiene en el folklore y en el conocimiento del pasado su más firme basamento (cf. Prieto Castillo., 1994; Castellino, 2005).

No hay duda de que Juan Draghi Lucero concebía su oficio de artista como un ejercicio de la memoria, pero también como una vía de conocimiento: conocimiento de una realidad que reúne en sí tanto lo empíricamente constatable como lo mágico. Conocimiento y memoria que dan de sí un legado invaluable para todos.

No resulta difícil identificar su persona en el protagonista de “El rancho solitario”: ese “viajero algo filósofo y poeta [...] hombre

de frente despejada, de rostro sereno y pensativo”, que busca la soledad el campo para hilvanar sus reflexiones. La contemplación de la “tapera” aludida en el título motiva la meditación sobre el paso del tiempo y su inevitable consecuencia: la desaparición de la cultura tradicional, representada por el gaucho; una vida que evoca a través de varios elementos.

El contemplador filósofo parece recibir una respuesta positiva a sus cuestionamientos, en tanto un grillo afirma que “La Vida nace de la muerte. La Luz, para alumbrar, devora [...] La vida es un enorme taller de arte donde un artista, el misterio, construye su obra más hermosa: la muerte”. Sin embargo, subsisten las dudas, como las del Draghi de la obra posterior (cf. por ejemplo sus *Cuentos mendocinos*), que deplora la transformación que el progreso introduce: “Este renovado aluvión inmigratorio que se vuelca en Cuyo desde 1885 trastrueca la antigua y sosegada vida criolla... Los gringos ansiosos tiran al suelo la Mendoza antigua y levantan una nueva agringada y desabrida, pero rica y potente” (dirá en el prólogo a su *Cancionero popular cuyano*).

De todos modos, la existencia del hombre sobre la tierra es concebida dinámicamente, como un viaje, ejemplificado en primer lugar por ese desplazarse hacia las afueras, cruzando “el arrabal” y avanzando “por uno de esos caminos de la campiña que simulan senderos inmortales”. El significado metafísico, espiritual, simbólico, se hace evidente en “El camino blanco”: “Ahí, donde estaba, nada sabía del presente ni del pasado, solo veía un camino blanco, largo, muy largo, para el futuro”.

Imposible no recordar aquí a los mocitos “rodadores de tierras” que protagonizan sus mejores cuentos, los de las “mil y una noches”; también ellos salen a la aventura, a veces sin tener un rumbo definido. Pero la vida es tanto la pregunta como la respuesta, parece decirnos este escritor que de algún modo parece preguntarse aún cuál será su destino en la vida: “¿Qué es la Vida? Preguntó al Infinito con voz atronadora”.

La respuesta que adivina el caminante, en cierto modo enigmática y precaria, vale sin embargo como la premonición de un rumbo, incierto, volátil: “Nadie le contestó. Y vio a lo lejos la brizna de paja que el viento llevaba como revoloteando”.

Finalmente, el texto titulado “El labrador” constituye una auténtica profesión de fe de quien -aun no pudiendo sumarse a la labor agrícola ni elevarle un monumento con su canto, “para grabarlo en bronce”- cree en la continuidad creadora, y afirma: “Puesto que el mundo vive una horrible pesadilla, soñemos también nosotros, pero alumbremos con una antorcha la noche de la miseria”. Y el poeta (con una clara impronta modernista, según la estética aún vigente) se erige en el cisne que “en el lago misterioso [...] le canta con voces tan sublimes que Epicteto [...] llora de encanto”.

Un Draghi, entonces, muy lejano quizá, desde el decir, al de la obra posterior, pero que pone de manifiesto ya algunas de las que serán las constantes de su obra posterior, sobre todo la insobornable confianza en el poder del arte como memoria, como inmortalizador de realidades en trance de desaparición.

Entre los escritores que cultivan la prosa, se puede mencionar a J. Alberto Castro (1883-1938), quien da a conocer primeramente *Carne con cuero* (1916), escritos de índole política y sociológica, que registran variadas impresiones de sus años como periodista, y luego provoca escándalo con *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1930), exponentes de las tendencias realistas y naturalistas, con insistencia particular en el tema ciudadano y aguda visión de los personajes y acontecimientos de la época.

### **La crítica literaria regional**

Como resumen y cuadro de situación de la literatura de la época desde las páginas de las revistas, transcribo un texto de Serafín Ortega, titulado, precisamente, “Las letras mendocinas” y publicado en la revista *Vida Andina* (Año I, N° 1, 20 de octubre

1927); comienza con un juicio general sobre el ambiente intelectual mendocino, en el que puede leerse -de algún modo- al cambio de paradigma intelectual ya indicado:

Agujoneado por el acicate de avidez económica, el pueblo de Mendoza ha mostrado, hasta un ayer cercano, la faz hosca a toda invitación hacia la vida espiritual. La fecundidad asombrosa de su suelo o el entretenido juego de la política lugareña, concentraban la atención de los espíritus y aniquilaban todo conato de desviación en la ruta surcada por tantas generaciones.

Expone a continuación el que -a su juicio- constituye el aporte de las generaciones anteriores a la cultura mendocina en un sentido amplio, v.g. Manuel A. Sáez, el historiador Damián Hudson, Ignacio Álvarez en el campo de la música, “el vate satírico Leopoldo Zuloaga”, el poeta Juan Gualberto Godoy, el filósofo Agustín Álvarez y el escritor Leónidas Aguirre, “nombres, aureolados por legítima gloria [que] simbolizan al pasado y representan a los precursores de un movimiento que hoy entra en la plenitud de su alborozada realidad”.

Acerca de las disciplinas filosóficas, la ciencia histórica y la exégesis jurídica (a las que valora como “los sectores más desamparados del campo intelectual mendocino) agrega los nombres de Avelino Castro, “por su resumen del Paso de los Andes y a José Aníbal Verdaguer por su original y valiosa reseña de la época colonial” y señala como cultores de la *petite histoire* a Céspedes, [Manuel] Lugones, Martos y J. Alberto Castro.

En cuanto al panorama literario, lo considera altamente auspicioso, en tanto

Mendoza presenta a los cantores del suelo nativo que mejor lo han interpretado en los últimos tiempos: Ataliva Herrera [en realidad, era cordobés, aunque residió transitoriamente en Mendoza], Alfredo R. Bufano [...] Poetas líricos

de inspirada musa son Manuel G. Lugones, Ricardo Tudela, Rovira Vilella, Goldsack Guiñazú, Juan Carlos Lucero, Samuel Seder, J. Enrique Acevedo, José Peire, Fernández Pe-láez, Armando Herrera, Ricardo Migliorelli, Luis Kardimer...

No todos estos nombres han consolidado luego una trayectoria trascendente, a partir de este promisorio comienzo; sin embargo varios -como Bufano o Tudela- adquirieron relevancia nacional y aun internacional.

También destaca Serafín Ortega que “Justo es consignar que Mendoza es la provincia donde primero ha prendido el movimiento ultraísta con el poeta Nacarato”. Y agrega el nombre de otro escritor que también figura con frecuencia en las páginas literarias de la época (la revista *Nueva Era*, por ejemplo, lo cuenta entre sus colaboradores)<sup>69</sup>: “Anudado con este recuerdo viene el nombre del mendocino Evar Méndez que, en Buenos Aires acaudilla a los jóvenes de la nueva sensibilidad”<sup>70</sup>.

Si bien su actuación en Buenos Aires, donde se radicó en 1911, está relacionada con el movimiento vanguardista, como señala Víctor Gustavo Zonana (2013)

Durante su juventud compuso algunos poemarios de tendencia modernista, el primero de los cuales (*Palacios de Ensueño*, 1910) fue prologado por Ricardo Rojas. A él siguieron otros libros (*Canción de la vida en vano*, 1915, que fue acogido en varias antologías; *El jardín secreto*, 1923; *Las horas alucinadas. Nocturnos y otros poemas*, 1924),

---

<sup>69</sup> También publicó en Mendoza las revistas *Hojas al viento* (1903) y *Nuevos ideales* (1905). Colaboró en *El Debate*, de Mendoza y en la revista *Ilustración Andina* (cf. Zonana, 2013).

<sup>70</sup> En efecto, Evaristo González Méndez (tal su nombre completo), había nacido en Mendoza en 1885 y falleció en Buenos Aires en 1955. Radicado en Buenos Aires, fue fundador y director de la revista *Martín Fierro*, en la que colaboraron muchos de los más reconocidos escritores argentinos: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, etc.

pero Evar Méndez desarrolló su obra principal en el periodismo (p. 136).

Precisamente, sus colaboraciones en publicaciones mendocinas ejemplifican más bien su adhesión a la estética modernista, así por ejemplo el soneto publicado en *Nueva Era* (Año I, N° 6, 24 de julio de 1907), titulado “Sonreír de estrellas”:

Ya han palidecido hasta la sombra  
Los oros de la tarde y en el viento  
Se dilata un doloroso acento  
De violonchelo. En la crujiente alfombra

Otoñal del jardín, el sentimiento  
De mi angustia se agrava hasta que asombra  
Y las manos se juntan y te nombra  
Mi voz, que es voz de algún remordimiento.

Bajo las alas de la noche negra  
La brisa perfumada nos integra  
Sus renovantes hálitos; y al punto

En que iba a desmayar en mis querellas,  
En tu boca dejé un beso difunto  
Mientras nos sonreían las estrellas.

En cuanto a la prosa mendocina de la época, Ortega coincide en la enunciación de algunos nombres que ya hemos mencionado y agrega otros: “La novela mendocina florece con René Zapata Quesada, Carlos Ponce y Alberto Castro, Julio Fernández Peláez, J. Nieto Mendoza y Ester Monasterio”.

En cuanto al primero, René Zapata Quesada (1892-1924) fue poeta, dramaturgo y novelista, nacido en Mendoza. Gustavo Zonana (2013), destaca su estampa de “poeta maldito”, bohemio, amigo de Oliverio Girondo, con el que participó en el grupo “La Púa”. Colaboró asimismo en el diario *Los Andes*, en el que publicó textos narrativos en forma de folletín, como “Cartas de un via-

jero salvaje”. En 1913 aparecieron las prosas de *Un libro saturniano*. Su novela, *La infidelidad de Penélope* (1914) fue premiada en el Concurso Municipal de Mendoza y –según Arias (1974)- “se transforma en el primer *best seller* mendocino, aunque la crítica lo llama decadente”. Morales Guiñazú, por su parte destaca algunos aciertos de la obra: “los firmes trazos que allí se pueden apreciar en las descripciones de los cuadros de ambiente provinciano, dejaron ya sólidamente asentada su reputación, aun cuando el tema de esa obra sea un tanto rebuscado” (1943, p. 365).

También publicó dos libros de poemas: *La exaltación de mi tristeza y mi lujuria* (1917)<sup>71</sup> y *Estampas de color* (1922)<sup>72</sup>. Compu-

---

<sup>71</sup> *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria* lleva como subtítulo *Poemas de dolor y de rijo* que compuso para su propio halago don René Zapata Quesada. Es un conjunto de 46 textos, divididos en las siguientes secciones: “La exaltación de mi tristeza”, “Los poemas grotescos”, “La exaltación de mi lujuria” y “Ofertorio amical”, escritos en metros variados, más un “Introito”. Este resulta muy interesante como profesión de fe poética, en tanto expone sus ideas acerca de la función de la poesía –“reguero de luz”, (1917, p. 8)-; acerca de la naturaleza del poeta, dueño de una gran riqueza interior –“caracol marino que tiene un mar adentro” (1917, p. 7) y un auténtico vate (figura heredada el “gigantismo romántico, al modo de “La voz contra la roca” lugoniana”): “dueño soy del futuro, dueño soy del pasado / y el Olimpo soy”. Anticipa asimismo la temática que explayará en el volumen y resuena en ello un eco del Arcipreste de Hita; en efecto, en sus páginas tendrán lugar tanto el “loco amor del mundo” (“averno de la lujuria”) como el “buen amor de Dios (“teológico amor” (1917, p. 8).

Las autorreferencias son constantes y resulta incitante seguir a través de los poemas las distintas representaciones que asume un “yo lírico” que domina obsesivamente el escenario. Hay también un anhelo pánico de fundirse con la naturaleza, en un afán de fusión de los contrarios que de alguna manera dé solución a su alma escindida entre lo terrenal y lo celestial: “¡Qué ansia, alma mía, de ser uno y todo!...” (1917, p. 34).

El lenguaje es densamente alusivo, pleno de imágenes, metáforas y símbolos, a veces con un cierto sentido esotérico, además de la gran cantidad de referencias mitológicas, bíblicas, etc. que dan cuenta de esa vasta cultura ya aludida. También encontramos frecuentes antítesis, en función de esa reiterada contraposición de lo carnal y lo espiritual.

<sup>72</sup> En *Estampas de color* el poeta reúne composiciones fechadas entre 1918 y 1919. El mismo autor se encarga en el “Preámbulo” de advertirnos que el orden

so asimismo obras de teatro: *La madrastra* y *Almas a la moda* (ambas en colaboración con Oliverio Girondo, 1915) y *Don Ate-nágoras elegante* (en colaboración con Andrés Ecurra, 1918).

Según el mismo Arias (1974), Zapata Quesada fue un hombre de refinada cultura; Morales Guiñazú lo llama –haciéndose eco de la crítica contemporánea- “el poeta de Mendoza de corte parisino” (1943, p. 385). Según datos registrados por Roig, se lo conocía más en París que en Mendoza<sup>73</sup>.

La primera publicación de Zapata Quesada, *Un libro saturniano*, es un conjunto de ejercicios en prosa, difícilmente clasificables, por cuanto en un marco de reunión mundana se desgranar distintas anécdotas en consonancia con el título del volumen. Se asume asimismo la convención literaria del “manuscrito hallado” y la descripción del supuesto autor anticipa acabadamente el contenido: Lázaro Celis “con su sonrisa de Don Juan

---

de publicación no coincide con el de escritura. También destacan sus apreciaciones acerca del clima literario mendocino “cuyas oscilaciones aquilatan, de acuerdo con un singularísimo sistema, estruendosos elogios fraternales, efímeros e inconvenientes” (1922, p. 12); su elogio de algunas personalidades de relieve en el panorama nacional (Lugones, Rojas, Larreta, Echagüe, Estrada...) y la ponderación de la “profesión literaria”, sobre todo en un medio en que, como en el mendocino, “lejos de ser, como en ciertos países, una carrera productiva, o una precaria pasadía que permita solventar los restringidos menesteres de una vida solitaria y humilde [...] es, por razones de fácil alcance, o una rémora desesperante para las escarcelas vacías de muchos iniciados, o bien una temeraria inversión de dineros cuyo reembolso –sin utilidades, desde luego- siempre es lento, lejano y dudoso” (1922, p. 14).

<sup>73</sup> Ricardo Rojas (1927) lo ubica dentro de una “novísima generación” de poetas, junto con Manuel Lugones, Goldsack Guiñazú y Evar Méndez, y si tenemos en cuenta las dos líneas de influencia modernista señaladas por Roig, una de raíz americana que sigue a Rubén Darío y Amado Nervo, y la que se inspira en motivos franceses, la obra de Zapata Quesada se ubica incuestionablemente en esta segunda vertiente, en la que domina el cosmopolitismo. Estos “poetas malditos”, también al decir de Roig, abandonaron pronto su ciudad natal “y si bien siguieron unidos a ella entrañablemente, se refugiaron en el seno de la gran urbe argentina. Allí podían estar más cerca de ese aire de cosmopolitismo y extranjería” (1965, pp. 53-54).

satisfecho, allá, en el azufrado reino del Bajísimo, donde, a buen seguro, empuñará un tridente para cazar las almas como el padre Satán [...] falleció á los veinte años. Diabólico final tuvo este pobre sensitivo, como demuestra en parte, el último manuscrito de este libro... ¡Y yo temo por mí!” (1913, p. 14). Los personajes están en consonancia con el ambiente: seres cuya neurastenia exige el remedio de extraños placeres, descritos con una complacencia que raya en lo procaz.

Completan el volumen otros materiales, que el autor llama “cuentos” pero que son más bien alegorías y ejercicios de estilo, y “Un poema satánico”, en prosa, que culmina la temática erótica y la atmósfera decadente del libro con una sugerencia de episodio realmente vivido.

Con *La infidelidad de Penélope*, Zapata Quesada se inscribe en una línea que la crítica ha calificado como “decadente”, entendiendo por tal un estilo literario cosmopolita, en el que campea “una sensualidad triste y un pesimismo sin horizontes que les hace llamarse a sí mismos ‘poetas malditos’” (Roig, 1966, p. 43). Esta su única novela, a la luz de los años transcurridos, aquilata su valor como testimonio de un momento determinado en la historia cultural y nos permite reflexionar sobre el complejo entramado de relaciones que unen lo propiamente regional con lo universal.

En cuanto a Carlos Ponce (1863-1939), tiene bien ganada su fama de prosista; baste con citar como ejemplo *Termalia* (1927), novela costumbrista que describe el paraje cordillerano de las Termas de Cacheuta y el lujoso hotel donde se daba cita la sociedad mendocina a comienzos del siglo XX. En el marco de una conversación entre dos de los pasajeros del hotel se narra la leyenda<sup>74</sup>, y Ponce la enriquece con otros personajes que buscan conquistar el famoso tesoro, sin lograrlo.

---

<sup>74</sup> El origen es la promesa del Inca Atahualpa a Pizarro de llenar una habitación de oro a modo de rescate. Para ello, despacha emisarios a todos los confines de

En *Vida Andina* se lee una reseña de esta novela. El texto comienza con una afirmación en cierto modo paradójica: “*Termalia*, novela, acredita al doctor Ponce como cuentista”. Y esto es así porque “Al cerrar el volumen, el esforzado lector solo retiene en la memoria anécdotas o cuentos del coronel Pereyra o algún episodio sentimental, tan desvinculado del resto del libro que puede formar una narración independiente”.

Las afirmaciones siguientes también son lapidarias (e injustas):

[...] las historias o andanzas de un grupo de parejas en el balneario de Cacheuta carecen de relieve e interés, y las siluetas de los personajes se esfuman [...] son personajes tan desdibujados, su acción se complica con una multitud tal de flirteos, narraciones y diálogos vacíos que el lector cierra el libro sin conservar el recuerdo de los protagonistas [...].

Siguen las críticas a diversos aspectos de la construcción del relato: la pintura del ambiente, que no traslada “la emoción del majestuoso paisaje”; “el léxico reducido [...] el diálogo insulso, el argumento ausente, el chisme [...] en todo su apogeo y divagaciones sentimentales e históricas, inoportunas y triviales”. Y así sucesivamente....

A pesar de estos juicios lapidarios, probablemente debidos a algún “adversario literario” de Ponce, considero que *Termalia* es

---

su vasto imperio: “La pequeña toltería del cacique Cacheuta se dio prisa en trabajar para rejunta el oro que debía contribuir al rescate de su dios y señor y lo hicieron con tal empeño, que muy pronto empezaron a llenarse las cargas de cogotes de huanaco destinados a guardar el metal para ser transportado hasta la capital del imperio”. Cuando están a punto de partir para el Cuzco son sorprendidos por una partida de españoles, y para evitar que el tesoro caiga en manos de estos, lo ocultan en la montaña. Cuando los soldados tratan de acercarse a él, de la roca brotan chorros de agua hirviendo, que dan origen a las famosas termas de Cacheuta.

una excelente novela costumbrista, a la vez que una valorable pintura de nuestro ambiente natural. Como anota Videla de Rivero en “*Termalia*, la novela de Cacheuta” (1996b),

Junto con la Cacheuta milenaria (la geográfico-natural) y la centenaria (la histórico-legendaria) está la de los salones, la de las mujeres con su risa y algazara, luciendo elegantes trajes de soirée, comunicando brillo y alegría a las reuniones, las parejas que bailan al son de las orquestas, los labios enrojecidos por el rouge, los coqueteos, los amóríos, los juegos de salón, los ojos que observan, las murmuraciones, los grupos festivos, las bebidas finas...

Entre las colaboraciones de Ponce aparecidas en la prensa periódica mendocina figuran “La equivocación de Bigote” que apareció en *La Quincena Social* (Nº 17, 1 de enero de 1920) y “El microbio del hielo”, texto publicado en *Vida Andina* (Año I, Nº 3, 12 de noviembre de 1927). En ambos relatos se diseñan escenas de la vida mendocina, en las que prevalece el diálogo que nos da la evocación de sucesos menudos de la vida cotidiana de la época, o trascendentes como una epidemia de fiebre tifoidea que asoló Mendoza, en cuya narración seguramente se refleja la experiencia del propio autor como médico. El ámbito en que se localiza la acción -el salón de una casa acomodada o una vivienda más humilde de los suburbios- hacen igualmente a la pintura de diversos aspectos de la vida mendocina de la época.

En cuanto a otro de los mencionados por Ortega, José Nieto Mendoza, “periodista radicado durante muchos años en nuestra ciudad es autor de una novela titulada *Debilidad y cobardía* en la cual al pintar cuadros de ambiente local contiene una perfilada propaganda política” (Morales Guiñazú, 1943, p. 382).

Esta novela, escrita en 1926 dentro de la línea de un confeso realismo y basada en hechos reales: “historia de un hombre bueno que yo conociera”; “Hay poca alteración de sucesos en estas páginas” (p. 238)- ofrece un interesante cruce de modalidades

narrativas. En primer lugar, el propio autor señala su filiación tanto respecto de la ficción sentimental como de la de intención política: “*Debilidad y cobardía* [...] dice claramente, aparte de su relato sentimental, algo de lo que ocurrió en la Provincia durante la última intervención federal, cuya única finalidad fue erigir el escándalo en sistema y chapalear en el barro” (pp. 238-239). Este realismo se pone de manifiesto, además del retrato de una sociedad contemporánea y cercana al narrador, por la atención prestada, en las descripciones, al detalle nimio, cotidiano, si bien debemos señalar también que el estilo se carga a veces de una retórica heredada de movimientos literarios anteriores o inspirada en las lecturas del autor.

A ello habría que agregar algunos contenidos de crítica social, como la “otra” versión que da del tema de la inmigración o el debate acerca de las relaciones entre la Iglesia y el Estado, y en general, del papel de la religión en la sociedad y en la educación particularmente. Finalmente, destaca la reflexión acerca del periodismo como contralor o censor del poder político, ya que el centro de las acciones que se desarrollan es –precisamente– la redacción de uno de los periódicos mendocinos de la época.

Es, así, una “novela en clave” y no hay duda de que la mayoría de los personajes esconden criaturas de carne y hueso, aunque los años transcurridos nos hayan hecho perder los referentes. Lo que sí resulta claro es la identificación del “interventor federal” (personaje nefasto que también aparece en la novela homónima de Carlos Arroyo<sup>75</sup>), aludido primero con el grito del pueblo: “¡Abajo las moscas intervencionistas!” (p. 122), luego nombrado con todas las letras en el título de un artículo periodístico, que se relaciona con su persona y que introduce asimismo otra de las temáticas de índole social ya mencionadas, con aviesa

---

<sup>75</sup> Cf. Castellino 2015c.

intención: “católico militante, el Dr. Mosca no puede presidir la enseñanza laica del país” (p. 206)<sup>76</sup>.

Este acontecimiento de la intervención es el marco epocal para el desarrollo de la trama, si bien no es requisito esencial para su desarrollo, ya que la historia de amor narrada corre paralela a las actividades políticas de uno de sus protagonistas, el periodista Alberto Ferrero: “la provincia estaba intervenida y el representante del poder federal, pisoteando constitución y leyes, ejercía el mando al margen de la ética republicana, renegando en todo de la cultura que debía mantener por su título de universitario y su blasón de argentino” (p. 29).

Y si es transparente la identificación del interventor, también lo es la del gobernador depuesto: Carlos Washington Lencinas a quien –quizás con intención irónica- se designa con el nombre de “Videla”, una de las más tradicionales familias conservadoras de la provincia de Mendoza, cuando justamente la “batalla” política planteada por el texto apunta sus dardos contra la “oligarquía” que “sólo busca la parentela o hace uso del apellido tradicionalmente lugareño, cada vez que hay que succionar en la gran ubre del presupuesto” (p. 96). Por el contrario, el exgobernador se presenta como un decidido abanderado de los humildes –“hombre joven, pletórico de juventud, ha recibido de su padre, un gran hombre público, el tesón y la energía necesarias para no desmayar en sus cruzadas cívicas” (p. 124)- lo que le granjeó la decidida oposición de “la aristocracia lugareña, ensoberbecida en todo tiempo y más en esa oportunidad en que un proyecto ofi-

---

<sup>76</sup> Tampoco es generosa la presentación que se hace de él: “estulto y mediocre, perverso además, perseguía con inusitada saña a los hombres del gobierno depuesto, y era tal su inclinación al mal, que no pudo evitarla ni el doloroso clamor de las familias que agraviaba, ni las lágrimas vertidas en el silencio de los hogares” (pp. 29-30).

cial presentado al Congreso, tendía a amparar a los sirvientes, mediante aumentos de salarios y garantías sociales” (p. 15)<sup>77</sup> .

A través de una serie de textos intercalados que figuran los editoriales del combativo periódico *La Voz Pública*, se explaya este conflicto que reconoce como uno de sus polos al pueblo, mientras que en el extremo opuesto se ubica “la burguesía criolla y extranjera, unida a la aristocracia lugareña” que “reclutó con dinero y amenazas a miles de trabajadores de la campaña para que vociferaran y solicitaran, también, el castigo de los delincuentes...” (p. 123)

Los únicos campeones de la moralidad republicana parecen ser –siempre según la óptica del narrador- los periodistas nucleados en *La Voz Pública*, cuyo staff incluye seguramente, bajo nombres supuestos, a contemporáneos del escritor, si bien aquí la identificación nos resulta más difícil<sup>78</sup>.

En cuanto a Julio Fernández Peláez<sup>79</sup>, se destaca principalmente en el campo de la historiografía; como señala Hebe Molina

---

<sup>77</sup> Al parecer, el conflicto social alcanzaba por ese entonces contornos álgidos en la provincia, a través de la oposición del capital y las clases trabajadoras, equiparadas –al decir del narrador- “con las bestias de carga y los conatos de huelga eran abortados con la complicidad del gobierno actuante, gobierno sensualista casi siempre, entregado a una irritante política de ‘statu quo’ social, abúlico, pertrificado” (p. 31).

<sup>78</sup> El nombre del periódico puede esconder el de *La Palabra*, que se publicó a partir del 11 de setiembre de 1916 (Oviedo, p. 165). Su primer director fue Ricardo Ciro Higginson y a partir de 1918, uno de sus propietarios, el Dr. Ricardo Encina (Roig, 1966, p. 248). Jorge Enrique Oviedo (p. 165) transcribe el editorial inicial en que se fijan los objetivos del periódico y se declara su independencia política –“no tenemos bandería política. No reconocemos caudillos. No estamos sometidos a los jefes de partidos en Mendoza”- y su papel de censores de la república: “el gobierno no es sino un miraje que debe vigilarse siempre en defensa del pueblo gobernado”, lo que se corresponde con lo enunciado en la novela, si bien no podemos afirmar con certeza esta atribución.

<sup>79</sup> “A pesar de haber nacido en La Habana (todavía española) en 1895, se lo considera mendocino por haberse radicado en Mendoza, junto con su familia, desde

(2023), “La obra literaria de Julio Fernández Peláez tiene como línea vertebral el tópico de la heroicidad de los patriotas”, en el que se incluye “la construcción del tópico de San Martín como enviado de los antiguos Incas para liberar las tierras americanas, y en la caracterización de los mendocinos como pueblo libertario, gracias a la simbiosis de las sangres aborígenas y española, consideradas ambas como de origen heroico”<sup>80</sup>.

Fernández Peláez abordó igualmente el tema sanmartiniano a través de un texto en prosa, *El asistente Uvilla* (1939), redactado a modo de guion radiofónico (cf. Molina, 2023, p. 225 y ss), y, por supuesto el extenso poema épico titulado *La Andíada o Canto esencial de América del Sur* (1953), con el que corona su labor de reconstrucción histórica y literaria de las hazañas de José de San Martín (cf. Molina, 2023, p. 230).

De todos modos, el juicio de Serafín Ortega remite más bien -por la fecha en que fue publicado- a *Una maestra mendocina o El beso del hambre*, editado por la editorial La Lucha; si bien no se consigna la fecha, sabemos que corresponde a 1921, según dato aportado por Hebe Molina:

Según la revista *Mundo Cuyano* (año II, 44 y 46, 1923), Julio Fernández Peláez se inicia en el magisterio hacia 1918 y poco después habría fundado la escuela Rivadavia, en la villa de Maipú (Cattarossi Arana, 1982, I, pp. 359-361). Sin duda, es esta labor docente la que lo impulsa a publicar *Una maestra mendocina o El beso del hambre: Novela original* (1921), novela corta melodramática sobre Margarita, una joven lujanina, a quien engaña un hombre vil. Ella es

---

1919. Particularmente se lo asocia con la ciudad de Maipú, en la que reside la mayor parte de su vida y cuya biblioteca municipal lleva su nombre. Se lo reconoce como docente, literato, historiador y político” (cf. Molina, 2023, p. 217).

<sup>80</sup> Es autor de una serie de poemas patrióticos, entre los que podemos mencionar *Aleteos de cóndores: Poemas épicos*, *Glorias de la Patria* y *Laureles de Cuyo* (1932).

maestra, hija de maestra; pero la narración no atiende a cuestiones intrínsecas al ejercicio profesional, sino a la dramática situación social, al “hambre” padecida por todos los docentes a quienes el gobierno provincial adeuda ocho meses de sueldo. Con tono de denuncia, el novelista justifica la huelga general que se produce en abril de 1919 y condena las medidas inauditas que toma el Director General de Escuelas, como lo es la de cerrar las escuelas. La Intervención Federal dará fin a ese caos, pero ello no ayudará a Margarita, quien muere en Buenos Aires víctima de una dolencia más espiritual que física. La novela está dedicada a “M. E. C.” en “Mendoza, 10 de Abril de 1921” (la edición no tiene fecha) (2023, pp. 218-219).

Con respecto al cuento, sigue afirmando Ortega, “Los doctores Lucio Funes y Carlos Ponce, conservan el señorío de la jurisdicción del cuento. A su vera levantan pendón Jorge Albarracín Godoy, Matilde Delpodio, Miguel Martos, O. Maidana Díaz y -modestamente- el autor de este esbozo”.

Tanto Albarracín Godoy como Maidana Díaz aparecen con relativa frecuencia en las páginas de las revistas (sobre el segundo), aunque su obra no alcanzó luego mayor difusión. En cuanto a Matilde Delpodio (1904 -¿?), en las revistas de la época se publican algunas de sus poesías, mas no sus prosas. Pero sí resulta de especial interés un artículo firmado por Silvestre Montalvo y publicado en *Mundo Cuyano; Revista Ilustrada de Actualidades* (Año I, N° 6, 20 de octubre de 1921) en el que se hace referencia a la totalidad de su obra producida hasta ese entonces (sorprendente por la juventud de la autora), además de diseñar su retrato:

Matilde Delpodio es una niña que tiene apenas diecisiete años. Es rubia, fina, menuda. Habla dulcemente, cristalinamente. Sus ojos claros, acerados, un poco pálidos miran con profunda ingenuidad [...].

¿Cuándo y como conocí a esta niña tan llena de emoción y poesía? Fue en una fiesta íntima, hace algún tiempo. Hablamos [...] Pocos días después de esa fiesta, recibí unos versos de Matilde Delpodio, que acogió con elogio mío una publicación local. Eran poesías íntimas, un poco crepusculares, acaso demasiado espontáneas, pero de una rara originalidad [...].

Hay indudablemente en las producciones de Matilde Delpodio, las inevitables lagunas de la iniciación. Contienen un poco de ese desaliño, tan adorablemente femenino [...]

En cuanto a su prosa, se afirma lo siguiente:

Hay, sin embargo, también, en sus composiciones, una fluidez, una frescura que van siendo raras en las producciones literarias de los últimos tiempos, llenas de una didáctica pretenciosa.

En “El Príncipe Azul”, una novelita sin pretensiones, encuéntranse algunos conceptos que revelan una espontánea claridad y una sugestiva justeza de expresión [...].

Y concluye Montalvo:

Estamos, pues, en presencia de una esperanza luminosa. Su persistencia, su libertad de expresión, su visible afán de no caer en lo que podríamos llamar el “literaturismo” han de completar en Matilde Delpodio una descollante personalidad artística. Nosotros lo creemos y esperamos.

Estas promesas cuajaron en la publicación de los siguientes títulos: *Cuatro mujeres*; *Cuentos de amor y de pena* (1930) y *Del dolor de amar* (sin datos). Ignoramos si existe algún otro.

Cabe aclarar que la obra de Serafín Ortega<sup>81</sup>, además del ejercicio crítico que he mencionado, comprende varios volúmenes publicados, de los cuales he tenido acceso a los siguientes: *Prólogo al cielo* (1941); *Salmos* (1942) y *Rumbo sin rumbo* (1943). Según reza el pie de imprenta, todos ellos fueron impresos “en los talleres gráficos ‘La Artística’, de Gildo D’Accurzio”.

Se trata, efectivamente, de ediciones muy cuidadas y “artísticas”, que exhiben ilustraciones de reconocidos plásticos mendocinos: el primero -el más austero en ese sentido- cuenta con una ilustración a pluma de Pablo Vera Sales; el segundo volumen contiene 10 xilografías de Bernardo Féderman, y el último, 14 ilustraciones a pluma del mismo Pablo Vera Sales.

Se trata de tres volúmenes bastante unitarios desde lo formal, en tanto contienen un conjunto de poemas y prosas poemáticas más o menos breves; en el caso de los poemas, recurren en general a un versículo de raigambre bíblica, impresión reforzada por el título del segundo poemario: *Salmos*, en el que los textos están nominados con las letras del alfabeto hebreo.

---

<sup>81</sup> Disponemos solo de los datos aportados por Gloria Videla de Rivero en “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza (1985b): “Serafín Ortega: Nació en Mendoza, en 1900. Periodista, ensayista, cuentista, poeta, fue vicedirector del diario *La libertad*, dirigió la Biblioteca Pública General San Martín, entre 1930 y 1944. Publicó tres libros, *Prólogo al cielo* (1941), *Salmos* (1942) y *Rumbo sin rumbo* (1943). Colaboró en revistas culturales como *Cuyo-Buenos Aires* (1931-1932), *Vida Andina* (1927), *La Semana* (1931) y *Levana* (1936). En *Megáfono* colabora con ‘Contornos de un paisaje espiritual. Azorín’, ensayo sensible y culto sobre el autor español, sin ninguna pretensión vanguardista” (p. 205).



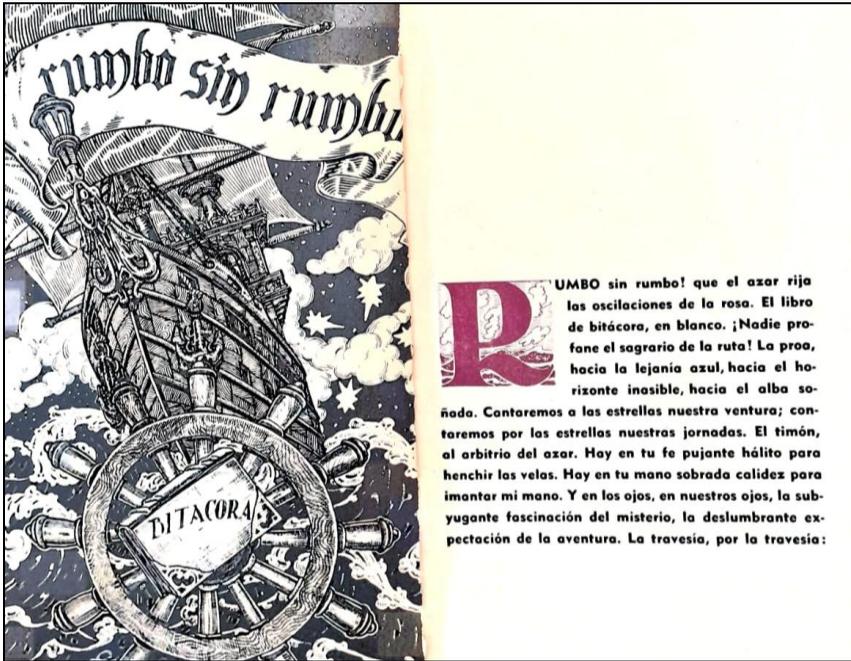
**Figura 3. Rumbo sin rumbo (1943)**

El poeta es consciente de esa reminiscencia; expresa la certeza de estar remontando un cauce hacia el origen, tal como se lee en el poema inicial (“Aleph”): “Por su curso remonté la corriente de los siglos / por su curso retorné tembloroso de resonancias /... / en mis labios aletea un nidal de recuerdos” (1942, [s. p.]). En el ejemplo citado se advierte también el uso de construcciones paralelísticas, características as de esta forma poética, y del decir de Ortega igualmente.

Por momentos el tono poético recuerda el *Cantar de los Cantares*, en su exaltación de la belleza de la amada: “Rizos de jacinto, / espuma de azucenas. // Cristal y plata el eco de su júbilo, / palmera de Engadí su talle” (1942 [s. p.]). La temática amorosa prevalece en las composiciones de los tres libros, junto con la

afirmación vital relacionada con un sentimiento religioso, como en el poema “Víspera”: “¡Toca a gloria, campanero! Esa, la de cimbrar airoso y voz traslúcida. Esa, la del sábado de Gloria, la que anuncia la Resurrección y estremece el júbilo” (1941 [s. p.]).

El lenguaje es delicadamente poético, refinado; en él lo real se vuelve símbolo de realidades espirituales, como en el poema siguiente, que abre el tercer poemario de Ortega:



*Rumbo sin rumbo* (1943)

Estas rápidas consideraciones sobre la obra de Ortega avallan su lugar dentro de la lírica mendocina; por el contrario, no hemos tenido acceso a obras en prosa que justifiquen la ubicación que el escritor devenido crítico hace de sí mismo “en la jurisdicción del cuento”.

También encontramos un original ejercicio de la crítica literaria en una sección que aparece brevemente en la revista *Sabatinas; Semanario ilustrado del Sábado*, cuyos dieciocho números se publicaron en Mendoza entre el 18 de abril y el 15 de agosto de 1931, con la dirección de Rafael Rovira Vilella.

En el número 6 comienza a aparecer una sección titulada “Epístolas hiperlíricas”, firmada por “Félix Fusta” (no he podido dilucidar aún la persona que se esconde tras el seudónimo), que se reitera en el siguiente (del 23 de mayo de 1931) y en los números 9 (13 de junio de 1931) y 10 (20 de junio de 1931); en el número 12 (4 de julio de 1931), cambia el título de la sección a “Hiperlíricas” y luego desaparece de la revista. Pero a pesar de lo fugaz de su aparición, este intento de ejercicio de la crítica literaria nos ofrece un vívido panorama de la vida literaria y cultural mendocina en un momento dado de su historia.

Las sucesivas “epístolas” están dirigidas “al vate malarгүйense Rudecindo Castasano”. El supuesto disparador de la comunicación epistolar es la intención -por parte del sureño- de fundar un Ateneo; se menciona asimismo su intención de participar en un concurso municipal con una obra inédita titulada *La agonía del jote*. La evidente (e irónica) referencia al poema de Charles Baudelaire “L’Albatros”, incluido en *Les fleurs du mal* (edición definitiva: 1868), en la sección “Spleen e Ideal”, da el tono general de la crítica tal como la ejerce este desconocido censor mendocino.

En su primera aparición, “Félix Fusta” se ocupa de una serie de nombres que componían por entonces el “Parnaso” local; varios de ellos han alcanzado una gran proyección posterior; otros, eran muy conocidos en la época por sus colaboraciones en la prensa periódica: Mario Arenas; Ricardo Tudela; Alfredo Goldsack Guiñazú; Alfredo Bufano; Serafín Ortega; Enrique Acevedo; Armando Herrera.

Todos ellos, según indica el autor de la “epístola”, son los jurados del concurso al cual planea presentarse Castasano. Cie-

rra el texto la promesa de que, en sucesivas comunicaciones, le hará saber los nombres de sus posibles competidores y así, promete, “voy a hacerte desfilar a todos los literatos de Mendoza que piensan enviar obras al concurso, de qué tratan las tales y qué chance tiene para el premio”.

La crítica literaria se presenta así revestida por los ropajes de la ficción. Y siguiendo con ella, Félix Fusta, en su segunda epístola, expresa a su interlocutor que “Tus adversarios son formidables, sin duda alguna [...] míralos desfilar en una enumeración que puede ser modificada en el momento de la prueba [vale decir, no implica un orden de mérito por parte del crítico]”.

El primero en ser nombrado es Vicente Nacarato, al que se califica de “poeta neo” y se exponen sus búsquedas vanguardistas (no olvidemos que, junto con Ricardo Tudela, se lo considera uno de los iniciadores de la “nueva sensibilidad” en nuestras letras): “El género de que está hecho su traje se llama ‘greguería’ y su uso primero, se debe a un tal Gómez de la Serna”. Se transcribe luego un ejemplo (paródico) de lo que el crítico califica como “sachets filosóficos”: “El poeta obceso [*sic*] / se pegó un tiro / para ver si tenía seso. / Y en la otra vida, / con gran tristeza, / vio que en la cabeza / nunca tuvo eso...”.

A continuación, se menciona a Emilio Antonio Abril<sup>82</sup>, quien presentará un libro de versos titulado “El barrilete”, que -al decir del crítico- “ya debió remontarse ha tiempo hacia las cumbres editoriales pero que por exceso de engrudo y falta de pitilla no pudo salir de la tristísima vecindad de la tierra”. Cita luego como contenida en el libro “aquella imagen que repercutió como un escopetazo en todos los ámbitos literarios; me refiero a la que dice ‘En el monopatín de una prosa’ que deja patidifuso al más pintado”.

---

<sup>82</sup> Sobre este autor, cf. Castellino 2024.

De Odino Tomei se dice que “Aún no está muy seguro de si se presentará o no a la justa, pero, por de pronto, ya ha desaprobado todo lo que a la junta se refiere”. En cuanto a Guillermo Petra Sierralta, se anuncia la segunda parte de “una tragedia elevada al cubo, que por lo mismo le llamaré ‘Cubillo’ y que consta nada más que de 12 actos, 60 cuadros y en la cual solamente se disparan 14 tiros y se encajan 35 puñaladas, la que no mortal, de pronóstico reservado”.

Se hace así indirecta referencia a una pieza teatral de un novel y desconocido aún Petra Sierralta, de solo 26 años, que firmaba con el seudónimo de “E. Ríos”, y que fue presentada el 20 de febrero de 1926, con el título de El Gaucho Cubillos, bajo una carpa de circo y con un éxito inusitado.

Se menciona asimismo la participación de Juan Draghi Lucero con una obra teatral titulada “Como anillo al dedo”. Félix Fusta celebra este aporte a la dramaturgia mendocina, con un juicio cuyo significado final se nos escapa, al hablar de “este género de producción, tan descuidado en Cuyo, desde que Miguel Martos apagó ‘La lámpara roja de sus entusiasmos’”. El dato nos intriga, porque conocemos la obra narrativa y algunas poesías de Martos, pero no su obra dramática, aunque hay datos que lo ubican como activo participante en el movimiento radio teatral mendocino.

A modo de cierre se enumeran otros autores y obras, posibles participantes en el certamen: Julio P. Guevara y sus “Endechas a mi pipa”; H. Torres de Luna “con su tomo de versos ‘Sacudiendo mi melena’; Leonardo Napolitano con su novela ‘El engrupido’; B. dalla Torre Vicuña con sus ‘Pálidas y descoloridas’ y algún otro que no se atreve a manifestarse pero que ya se manifestará”.

La conclusión que cierra la epístola es predecible: “la obra que se te opone es varia, rica, enjundiosa, aguda, profunda y llamativa” y -al margen de tono zumbón de las apreciaciones reali-

zadas por el crítico- se advierte la existencia de una respetable pluralidad de voces y estilos en la literatura mendocina del primer tercio del siglo XX.

Al estar inmersos en un acelerado proceso de modernización no es extraño que los escritores se sintieran movidos a tender una mirada crítica o simplemente descriptiva a su entorno, en medio de un creciente sentimiento de afirmación regional, motivado en parte por la conmemoración del primer Centenario de la de Revolución de Mayo. Este volver los ojos al entorno, rural pero sobre todo ciudadano, tiene una doble motivación: por un lado, los cambios operados en la fisonomía urbana; por otra parte, la creciente importancia que el objeto “ciudad” adquiere para la literatura y que conlleva una forma particular de situarse ante la realidad observada, junto con el surgimiento de una nueva figura, como la del paseante urbano, que deviene en los años iniciales del siglo XX en la persona del repórter<sup>83</sup>.

Este papel de “observador urbano” es desempeñado -más que por periodistas profesionales- por escritores devenidos cronistas; ellos elaboran, a partir de la observación, pero *poéticamente*, la imagen de una nueva Mendoza, con sus aspectos positivos y negativos. Esto es así porque “La ciudad [...] no copia un modelo externo, sino que se estructura desde adentro, como un organismo que vive y se acrecienta”. Y – si la ciudad es un organismo vivo, que crece desde dentro, también “El espacio de una ciudad importa en tanto es espacio vivido” (García Bazán, 2000, p. 41).

Esas representaciones que nos ofrece la prensa periódica de las primeras décadas del siglo XX, que he elegido como objeto de estudio, “hacen a la construcción sociológica de la realidad” (López Alonso, 2000, p. 326). Y si -siempre según López Alonso-

---

<sup>83</sup> Esta denominación, como firma, aparece en varias notas; así por ejemplo en *La Semana*, N° 18 (1 de marzo de 1918) y N° 19 (8 de marzo de 1918), entre otros.

es el lenguaje el que “objetiviza” la realidad y permite la transmisión del significado y su evolución a través de generaciones, las representaciones simbólicas comunes, referentes a sucesos u otros aspectos sociales transmitidos por la literatura cobran particular relevancia. Así, de algún modo, “las estructuras culturales del significado configuran y condicionan la percepción y los símbolos culturales reflejan los marcos de referencia, los esquemas y guiones que se transmiten de generación en generación” (López Alonso, 2000, p. 327).

Como señalan Zamorano, Berra, Cortellezzi, Rodríguez y Sturniolo (1982),

[...] la imagen que cada individuo posee de su ambiente es el resultado de la combinación de elementos que percibe cotidianamente. Esos elementos pueden corresponder [...] al medio natural (relieve, clima, vegetación), al resultado del desarrollo cultural alcanzado por los habitantes (edificios, carreteras, monumentos) o al medio socioeconómico [...] (p. 136).

De ello daremos cuenta, recordando siempre que la imagen o representación conlleva en sí una valoración subjetiva por parte del observador, que le otorga un *plus* de significación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1929). *Megáfono, un film de la literatura mendocina de hoy*. Buenos Aires: Gleizer.
- Arias, A. (1974). "Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía". En *Clarín*, jueves 17 de enero.
- Carilla, E. (1954). *Literatura argentina 1800-1950; Esquema generacional*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Castellino, M. (2005). *Juan Draghi Lucero; Vida y obra*. Mendoza: EDIFyL.
- (2013). "Temática y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XX". En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo II, pp. 147-341.
- (2015a). "El sistema de la ficción realista y sus manifestaciones en las letras mendocinas". En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo III, pp. 37-67.
- (2015b). "Pervivencias románticas: la novela 'rosa' y los folletines sentimentales". En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo III, pp. 71-168.
- (2015c). "Sociedad, historia y política en la narrativa mendocina". En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo III, pp. 291-395.

- (2024). “Emilio Antonio Abril y la vanguardia mendocina”. En *Los Andes*, 21 de abril.
- (2024). “La histórica visita de Ramón Gómez de la Serna a Mendoza”. En *Los Andes*, 4 de agosto.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España: estudio crítico y antología*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Diccionario Enciclopédico de las Artes en Mendoza Siglo XX (1900-1993)*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Draghi Lucero, J. (1938). *Cancionero Popular Cuyano*. Mendoza: Best.
- Galván Moreno, C. (1944). *El periodismo argentino*. Buenos Aires: Claridad.
- Gómez de Rodríguez Britos, M. (1999). “El poema ilustrado en la década del 20”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 6, pp. 215-224.
- Lizárraga, J. (2009). *Ramón Fuentes Iturbe; Luces y sombras de un rebelde*. México: Sinaloa.
- Marienhoff, L. (1939). *Constelación de inquietudes*. Mendoza: D'Accurzio.
- (1945). *El amor en mi senda*. Mendoza: Cuyo.
- Molina, H. (2023). “Julio Fernández Peláez, entre la historia y la literatura”. En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo IV, pp. 217-236.
- Morales Guiñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best.
- Nacarato, N. (2005). “Mi padre y yo”. En *Vicente Nacarato*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. Col. “Letras Mendocinas”, pp. 9-22.
- Nieto Mendoza, J. (1926). *Debilidad y cobardía*. Buenos Aires: Oceanía.
- Novero, A. N. (s. f.). “Distrito El Central del Departamento General San Martín. Breve cronología de su poblamiento”. Disponible en <https://es.scribd.com/document/405654577/el-central>

- Oviedo, J. (2010). *El periodismo en Mendoza*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- Pfaab, E. (2017) “Un prusiano contra la trata de mujeres en San Martín”. En *Diario Uno*, lunes 11 de septiembre.
- Prieto Castillo, D. (1994). *La memoria y el arte; conversaciones con Juan Draghi Lucero*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Ediciones Culturales de Mendoza.
- Pro, D. (1989). “Ricardo Tudela ensayista”. En *Los Andes*, 3 de diciembre.
- Roig, A. (1963). *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario El Debate: 1890-1914*. [s. e.].
- (1965). *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940: a través de las páginas del diario Los Andes*. Mendoza: UNC.
- Sales, Dolly (2023). “Vicente Nacarato; Aspectos nativos y metafísicos de su poesía”. En Castellino, M. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios - de Literatura de Mendoza. Tomo IV, pp. 378-393.
- Torrente Ballester, G. (1956). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Tudela, R. (1924). *Los poemas de la montaña*. Buenos Aires: Kraft.
- (1929). *El inquilino de la soledad*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- Videla de Rivero, G. (1963). *El ultraísmo*. Madrid: Gredos.
- (1985). “Estudio preliminar”. En Bufano, A. *Poesías Completas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Tomo I, pp. 7-128.
- (1985b). “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*”. En *Revista de Literaturas Modernas* N° 18, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 189-210.

- (1996). “La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 4, pp. 45-72.
- (1996b). “*Termalia* de Carlos Ponce, la novela de Cacheuta”. En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 4, pp. 97-125.
- (2000). *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.
- Zamorano, M.; Berra, M. T.; Cortellezzi de Bragoni, M.; Rodríguez de González, M, y Sturniolo de López Ventura, N. (1982). “La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza”. En *Boletín de Estudios Geográficos* Vol. XXI, N° 81, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, julio – diciembre, pp. 123-186.
- Zapata Quesada, R. (1913). *Un libro saturniano*. Buenos Aires: Otero.
- (1917). *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria; Poemas de dolor y de rijo*. Buenos Aires: Mercatali.
- (1922). *Estampas de color*. Buenos Aires: Coni.
- Zonana, V. G. (2013). “Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: notas sobre *El jardín secreto* de Evar Méndez”. En *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*- Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo II, pp. 135-146.
- (2023). “Manifestaciones del poema en prosa en la lírica ‘mendocina’: aproximación a *El inquilino de la sociedad* (1929) de Ricardo Tudela”. En *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo IV, pp. 353-377.



**Ilustración N° 24: “Elucubraciones”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 10

### “CON OJOS DE CRONISTA”: ELEMENTOS DE LO URBANO

Marta Elena CASTELLINO

#### Representaciones de la ciudad de Mendoza

En las imágenes de Mendoza en la prensa periódica de las primeras décadas del siglo XX, se da cuenta de muchos (si no todos) estos aspectos. Igualmente, se encuentran referencias a los distintos elementos que -en terminología de Kevin Lynch- estructuran la imagen de la ciudad: *sendas* (calles, vías férreas, canales) que articulan, por así decirlo, el espacio urbano, permitiendo la relación entre los distintos elementos; *bordes* o referencias laterales que suturan o separan espacios diferentes; *nodos* o zonas de confluencia de recorridos o de concentración de la población; *hitos* que constituyen puntos clave de referencia para el observador (como la montaña, algún monumento, etc.) y, finalmente, los *barrios*, entendidos como sectores de la ciudad que presentan cierta identidad o carácter común (cf. Zamorano *et al*, p. 136).

En primer lugar, y en lo que hace a la apreciación general del aspecto urbano, prevalece la visión positiva, claro ejemplo del orgullo lugareño por estar viviendo en “una de las más hermosas ciudades de la república”, debido a “su aspecto variado y atra-

yente, por sus plazas, paseos y jardines poblados de árboles exuberantes, por sus canales y acequias innumerables, que como una inmensa red cubre todo su suelo y fecundan sus campos” (Rodríguez, “Ciudades de Cuyo: Mendoza”, en *Revista Vida Andina; Revista Semanal de la Vida Cuyana* N° 16, 13 de mayo de 1920).

Como se ve, se encuentran aludidos todos los elementos constitutivos del paisaje urbano mendocino, El artículo citado recupera a continuación ciertos epítetos que se han vuelto tópicos en relación con Mendoza, como el de “vergel andino” y se elogia también el progreso edilicio experimentado, a despecho del cual, la ciudad “ha conservado un sello típico, característico, que data casi de tiempos anteriores a la conquista” (idem).

Este crecimiento de la ciudad y su posicionamiento como “destino turístico”, observable desde los primeros años del siglo XX, se advierte, por ejemplo, en el incremento del número de hoteles: de los seis mencionados por Ponte (2008) a fines del siglo anterior, vemos que ya en 1929 el número se ha triplicado (18), según una tabla de precios publicada en la *Revista Andina* (Año VII, 2° época, N° 69, diciembre de 1929), a la vez que se consigna la existencia de catorce restaurantes y fondas, todo ello en el “centro” de la ciudad.

La imagen del medio circundante se elabora, a escala urbana, a partir de ciertos elementos que sirven de base, como se dijo, y de ciertas imágenes recurrentes, que comportan significados especialmente relevantes para la comunidad, porque atañen, por ejemplo, a momentos trascendentes del pasado común que han dejado su huella en la faz material de la ciudad.

En el caso de Mendoza, es indudable que la imagen espacial más relevante en el período detallado tiene que ver con las ruinas de la iglesia de San Francisco: el antiguo templo de los jesuitas es el único testimonio de la ciudad anterior al terremoto que se puede divisar sobre la tierra, ya que las excavaciones ar-

queológicas que se están efectuando revelan cimientos y otros restos que yacen enterrados en el subsuelo de la antigua zona fundacional. Ese mudo testigo aún trae a la memoria el acontecimiento más doloroso de la vida mendocina.

## El terremoto de 1861

Reitero que una representación social especialmente significativa es la que tiene que ver con el terremoto del 20 de marzo de 1861; como muestra valga el número extraordinario (Año I, N° 12) del 20 de marzo 1918, que la revista *La Semana* dedica a evocar las horas aciagas de la catástrofe<sup>84</sup>; allí se recupera el testimonio de un testigo presencial (Pompeyo Lemos), que transmite vívidamente el modo tremendo en que la naturaleza trastornó la vida cotidiana de los mendocinos:

El que estas líneas escribe, hijo de Mendoza, de 22 años de edad en aquella fecha, después de las caídas [se refiere a uno de los cultos de Semana Santa que tiene lugar el Viernes Santo] se dirigió al hotel Tessier, situado a espaldas del templo de San Agustín, acompañado de un joven ingeniero que pereció allí esa misma noche. Como a las nueve de esa noche fatal me encontraba con mi amigo en el comedor del citado hotel, y en el momento de recibir las tazas de café que habíamos pedido sentimos desvanecimiento y como si el suelo se moviese como sobre agua, e inmediatamente se oyó un ruido terrorífico como si miles de carros cargados de piedras fuesen arrastrados por toda la ciudad, precediendo oscilación y ruido del costado oeste de la ciudad [...] el suelo se hacía olas, quebrándose y partiéndose

---

<sup>84</sup> Incluye las siguientes colaboraciones: “Relato de un testigo ocular” (Pompeyo Lemos); “El salvataje [sic]” (párrafos de una carta de Manuel J. Olascoaga) “Una visita a las ruinas” (Félix Frías); un poema de Olegario Andrade, denominado “La noche de Mendoza”; otro de Eduardo Ruiz bajo el título de “Sombras”, unos “Pensamientos” de José V. Santos y “Sobre Mendoza destruida por el terremoto de 1861, de Ángel Lupi.

el pavimento, abriendo rasgaduras profundas en todas direcciones [...] Salvándome de la muerte, salté en un instante a la calle, impelido por una puerta que al mismo tiempo se rompía, quedando yo ahogado por una inmensa nube de tierra en medio de la calle, hasta que, como a los tres minutos, se aplacó, mostrándose la luna llena en el cenit en todo su esplendor [...]

El relato desgarrador testimonia también una de las circunstancias que rodea de un halo trágico, casi mágico, el suceso y que ha sido reiteradamente referida: “Predicaba en el atrio del templo de la iglesia matriz, en el costado sud de la plaza, donde provisoriamente habría establecido su púlpito [un padre jesuita] y decía con énfasis *dos Mendozas que hay en el mundo ¡una deberá perecer!*”.

También se transcriben, en la misma revista, uno de los escasos testimonios poéticos sobre la catástrofe; en este caso, se trata de unos versos que su autor, Ángel Lupi, califica de “Asimétricos”, fechados en marzo de 1918 y que destacan la enorme destrucción causada por el sismo, junto con el hecho de haber acaecido en un momento particular dentro del calendario litúrgico, la Semana Santa: “La reina de los Andes ya no existe. / Todo es ruina y muerte alrededor. / Y sobre el pueblo orante / dejó caer sus templos el Señor” (“Sobre Mendoza destruida en 1861”, en *La Semana*, Año I, N° 12, del 20 de marzo 1918).

También conmueven los relatos de viajeros que llegaron a la destruida ciudad poco después de ocurrido el sismo, como uno fechado en noviembre de 1861, en el que se lee, por ejemplo, que “llamaba nuestra atención e aquella noche que ha dejado en nuestra memoria imperecederos recuerdos, el aspecto majestuoso e imponente de las ruinas de los templos, alumbradas por las antorchas del cielo que habían reemplazado a las del santuario” (Félix Frías, “Una visita a las ruinas”, en *La Semana*, Año I, N° 12, 20 de marzo 1918. Número dedicado íntegramente al terremoto).

La mirada se focaliza también en el “antes” y el “después” del devastador sismo de 1861. Así, Pompeyo Lemos recuerda que “Una hora antes de la catástrofe, más de siete mil mendocinos yacíamos humildemente prosternados en el polvo de la antigua plaza de armas, escuchando la palabra de un padre jesuita, tan pronto amenazadora, sentenciosa y precursora de terribles castigos, como cariñosa y humilde” (“Relato de un testigo”, en *La Semana*, Año I, n° 12, 20 de marzo de 1918).

Félix Frías, en el texto citado, relata también que muchas personas buscaron refugio en una zona aledaña, la quinta de San Nicolás del Carrascal, que -andando los años- sería el sitio escogido para la refundación de la ciudad:

En San Nicolás, no lejos de la ciudad, existe una quinta normal, a la sombra de cuyos árboles buscaron un refugio las familias que no pudieron alejarse a mayor distancia. Allí se formó el hospital en tres grandes galpones, con los preciosos y muy oportunos auxilios enviados de Chile. Allí se improvisó un humilde rancho también, donde se estableció un altar para la celebración de los divinos oficios. (*La Semana*, Año I, N° 12, 20 de marzo de 1918).

Un ejemplo paradigmático es el texto titulado “20 de Marzo; (Pensamientos)”, publicado por José V. Santos en el mismo número de *La Semana* (Año I, N° 12). Allí, el autor enaltece el esfuerzo de todo el pueblo mendocino que “ha surgido [...] de sus propias ruinas después de aquel día *grande y amargo*. Brotaron de su quebrantamiento, las nuevas fuerzas. Se elevaron sus hogares, de sus propios derrumbes”. Copio a continuación el texto completo, aparecido el 20 de marzo 1918 (aunque la fecha al pie del texto indica “Mendoza, marzo 1911”), porque expresa un elemento importante en la auto representación del mendocino: la capacidad para reponerse ante la adversidad:

El recuerdo llega sobre este pueblo, gris y sombrío, como una niebla.

Los que hace cincuenta años sintieron el derrumbamiento, la quebrazón violenta de la ciudad fuerte y gallarda, tiemblan como entonces, y como entonces lloran.

Los que hemos oído repetir la trágica leyenda temblamos también. Porque hay una preocupación solemne y una gran conturbación en todos los corazones.

Parece como si se esperase la vuelta de la Noche Triste, y, prevenidos por un miedo angosto, tratamos de abrigar en lo hondo de nuestro ser todo lo que en la existencia nos es querido.

La muerte impone así, sobre nuestras energías, el respeto a su invencible poderío: cuando nos arrebató, niños, en la cama, con un beso -cuando nos troncha como la mies, sacudiendo sus alas siniestras.

Ella todo lo seca y agosta hasta la raíz. Destruye.

Evapora la forma de todas las cosas; borra la belleza, extingue el calor; paraliza el movimiento.

Anonada. Su paso lo señala el vacío.

Es el cráneo, la órbita humana. En la tierra, la fosa.

¡Es noche y silencio! Noche y silencio que, sin embargo, para el espíritu humano son paz y descanso.

Noche sobre la cual fulguran, no obstante, estrellas luminosas, que las almas llaman esperanzas, porque son el bien de los que se van y el consuelo de los que se quedan.

Porque son el cosmos luminoso del principio inmortal de la Vida; de la Vida que es el destino supremo de la Humanidad.

La Humanidad es el poder del hombre, contra el cual se embota la guadaña de la muerte.

La Humanidad es la entidad de la Mente Divina, y el hombre fue creado para conservarla.

El hombre muere. La Humanidad permanece con todas sus potencias, allí donde hay otro hombre.

En él se concentran todos los principios: la generación, que es el mundo; el amor, que es su ley.

Y por esa ley, sobre la propia fosa, sobre el propio imperio triste y doloroso de la muerte, surge de nuevo la vida en flor, con todas las sonrisas y galas de la creación, con todos los esplendores de la luz, con todas las grandezas del orden natural que le está subordinado.

Así ha surgido este pueblo, de sus propias ruinas, después de aquel día *grande y amargo*.

Brotaron de su quebrantamiento, las nuevas fuerzas. Se elevaron sus hogares, de sus propios derrumbes, y su generación, hija del dolor y de la prueba, creció fuerte, con la fortaleza de los héroes, para los que se hizo el lauro de triunfo y la oliva e la paz.

Porque en la Noche Triste, al levantar la mirada, desde el fondo de su doloroso abatimiento a las alturas, contemplaron aquellas luminosas estrellas que las almas llaman esperanzas.

Y tuvieron fe.

## **La Ciudad Nueva y el Barrio de las Ruinas**

Si bien las ruinas de la Ciudad Vieja aún persistían a comienzos del siglo XX, se impuso la firme decisión estatal de trasladar y “refundar” la ciudad “al suroeste del emplazamiento original, reubicándose en ella los grupos de mayor fortuna económica”<sup>85</sup>. En esta reconstrucción se procuró el empleo de tecno-

---

<sup>85</sup> Mientras tanto, “la ciudad vieja sufrió el olvido voluntario de parte de todos y la degradación del uso de sus espacios la transformó en el despreciado ‘barrio de las ruinas’, sector donde se albergaba la parte menos digna de la población y con

logías sismorresistentes, hasta que se impuso la utilización del cemento armado, material que se reveló como el más apropiado, junto con el ladrillo cocido, por su resistencia a las condiciones ambientales<sup>86</sup>. Esta técnica de edificación en las primeras décadas del siglo XX se vio restringida, por sus costos, a los edificios públicos estatales y privados (bancos, escuelas, tiendas, clubes, etc.), a las viviendas urbanas y suburbanas de la clase dirigente<sup>87</sup> y la burguesía vitivinícola y a la construcción de piletas para depósito de vino<sup>88</sup>.

La denominada “Ciudad Nueva”, entonces, se levantó al oeste de la anterior, en la antigua Hacienda de San Nicolás del Carrascal y con su “calles anchas y bien trazadas contrastó con los parajes sembrados de escombros que por años fueron el espectáculo habitual de la zona devastada por el terremoto” (Micalle, p. 6): el denominado “Barrio de las Ruinas” o “Ciudad Vieja”, por el que circulaban aún antiguas leyendas de fantasmas o aparecidos.

Miguel Martos (1891–1937), en *sus Cuentos andinos* (1928), recrea este ambiente; en efecto, esa zona de la ciudad es la que aún hoy conserva una mayor apariencia de antigüedad: cercanas a las calles mencionadas por Martos en estos relatos se encuen-

---

ella las actividades más sucias de la vida urbana. Así quedó borrado el corazón cívico- religioso, sociocultural y comercial” de la ciudad hispánica (Premat, 2005, p. 5).

<sup>86</sup> Cf. Cirvini y Manzini (2011).

<sup>87</sup> “Las expectativas de progreso, el objetivo de modernización de la sociedad tradicional, implicaban hallar soluciones masivas y definitivas, totales y extensivas al mayor número de beneficiarios. El pensamiento epocal, netamente moderno y de vocación hegemónica, apela a nociones como el *bien común* y el *bienestar general* como ideas rectoras del hacer de políticos e intelectuales, entre los cuales tenían un papel esencial los técnicos” (Cirvini y Manzini, 2011, p. 145).

<sup>88</sup> Cirvini y Manzini (2011) destacan el papel de La Constructora Andina en este proceso de renovación arquitectónica.

tran las ruinas de San Francisco, el último vestigio de esa Mendoza que destruyó el terremoto. Precisamente, hacia 1861, ese era el centro vital de la ciudad, y la catástrofe telúrica sirvió para poblar la zona de historias de aparecidos y de tesoros ocultos, por ejemplo, en el relato titulado “El tesoro del fraile”:

-Hace muchos años era voz corriente y cosa harto sabida que en las ruinas del templo de San Agustín, en la calle Montecaseros y Constitución, qu’era antiguamente, penaba un fraile. El fraile Benito, según decían, había sío un sacerdote muy afortunao y las beatas lo tenían en palmas de manos. Regalos y donativos no había un día que no recibiera y se sabía que tenía una fortuna (Martos, 1928, p. 56).

A partir de esta situación inicial, se narran jocosamente las alternativas de la búsqueda de este tesoro bajo los escombros allí existentes. Y en otro cuento de ese mismo volumen, “El ánima del terremoto” (Martos, pp. 179-185) se localiza la aparición del fantasma en esa misma calle Constitución, propicia al misterio.

Debemos al escritor peruano Juan Parra del Riego<sup>89</sup> una patética descripción de las ruinas, en un texto titulado “La ciudad de los árboles – Ruinas evocadoras – Como en la vida patriarcal - El Cerro de la Gloria”, publicado en la revista *La Semana*, N° 1, de enero de 1918:

[...] su nota más sugestionante son las ruinas del terremoto que ocupan el primitivo plano de la ciudad que hoy se derrama con invasión de calles nuevas junto a los cerros. Moles funerarias, recios murallones resquebrajados y ma-

---

<sup>89</sup> Juan Parra del Riego fue un poeta peruano nacido en 1894 que destacó en la escena literaria del siglo XX. Nacido en Huancayo, Perú, su poesía, inicialmente modernista, evolucionó hacia movimientos vanguardistas, especialmente el futurismo, inspirándose en eventos contemporáneos [...] En 1918, cansado de la rutina, viajó por Chile, Argentina y Uruguay, donde se integró en la escena literaria de Montevideo, entablando amistad con poetas como Delmira Agustini (cf. [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Parra\\_del\\_Riego](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Parra_del_Riego)).

cizos arcos truncos son ahora lo que ha setenta años fueron ornamentales iglesias y lucidísimas casas. Se le escafofría a uno el corazón al evocar el terráqueo movimiento formidable. Y se diría que un soplo de tragedia [sic] antigua pasa por estas ruinas cuando, recortándose en negro sobre la noche de luna, yerguen su hacinamiento desolado. Y ante las rotas columnas por el suelo como mutilados troncos humanos y las gruesas paredes como enormes espaldas que sugieren los vestigios colosales de una gigantomaquia colosal, no sé por qué cerebración melancólica del momento, uno piensa en las viejas ciudades de la guerra [...].

No obstante, durante largos años persistieron “Dos Mendoza...”, tal como se denuncia en el artículo titulado “Pueblo Viejo y Pueblo Nuevo”, en el que el anónimo periodista expone, justamente, la existencia de “dos aspectos de Mendoza, desde el punto de vista edilicio y social. Al nordeste la antigua ciudad”, en la que las ruinas del 61 “parecieran un símbolo de atraso”. La otra cara la ofrece el “Pueblo Nuevo”, que “progresa, al impulso de los adelantos modernos”, mientras el sector antiguo, “lejos de progresar, se va atrasando”.

La crítica que el texto realiza se funda en que “Ni los gobiernos ni nadie se han preocupado de aquel lejano barrio de la ciudad, al que por su exagerada estadística policial se le ha dado una fama despectiva de zona peligrosa [...] barrio de vida equívoca, refugio de gente maleante y de rufianes”.

La descripción de este sector de la ciudad resalta la problemática de salubridad que conlleva el hacinamiento y la falta de higiene consecuente, que lo convierten en foco de infección; se destaca asimismo, eufemísticamente, la implicancia social: “Asiento oficial de la mancebía patentada, infunde pavor en los hogares, siendo refugio de la gente alegre y maleante y de la que a su costa vive, aun ostentando el carácter de autoridad y moral” (*Revista Mendoza*, Año I, N° 7, 7 de marzo de 1920).

Acerca de esta existencia de “Dos ciudades” advertimos en el artículo citado, una marcada insistencia en la problemática social -más allá de lo edilicio- que comporta la pervivencia de este “Barrio de las Ruinas”:

Visitamos el barrio este de Mendoza.

Nuestra vivita de hoy ha venido a evidenciar una vez más un grave problema social, mil veces denunciado por la prensa local y en el que no poca culpa han tenido los gobiernos provinciales. Ese mal es de una Mendoza que muere al lado de una Mendoza que vive (*Revista Mendoza*, Año I, N° 7, 7 de marzo 1920).

La agonía de ese sector de la ciudad se asocia, para el cronista, con una serie de conductas generalizadas, relacionadas con la pereza y el descuido, pero también con ciertas representaciones sociales que resultan curiosas: “Para todo mendocino es, así, el pueblo viejo una especie de barrio de Embajadores de Madrid, el Whitechappel de Londres, o el Far West americano: barrio de vida equívoca, refugio de gente maleante y de rufianes”. Esta “opinión cristalizada” justifica, entonces, que nadie haga nada por modificar tal situación, en una zona densamente poblada pero carente en la época- de las condiciones de higiene y salubridad necesarias.

El periodista deplora asimismo los prejuicios sociales que tal situación comporta, y que incluyen en una misma caracterización negativa a todos los habitantes de la zona, muchos de ellos “gente honesta y trabajadora, ansiosa de vida, trabajadores y obreros que constituyen el nervio de nuestro progreso”.

### **El Parque General San Martín**

La dualidad que atraviesa la fisonomía mendocina de la época se pone de manifiesto en la mirada complacida que se tiende sobre ciertos íconos de la Mendoza moderna y cosmopolí-

ta, como el Parque San Martín, lugar de esparcimiento preferido por los habitantes de la ciudad:

Los días singularmente hermosos de la estación, han comenzado a volcar sobre este paseo el contingente urbano, animado y policromo de mujeres, niños y hombres que en renovada concurrencia encuentra motivo de admiración en cada uno de los mil detalles que exhibe la adecuada disposición de los jardines, sus grupos de árboles, las estatuas, fuentes, avenidas y callejas que conducen a los numerosos y variados bosquecillos (“Nuestro Parque”, en *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 28, 31 octubre 1931).

#### PARQUES Y PASEOS MENDOCINOS



Rotonda del Parque General San Martín

Figura 1

Las fotografías que acompañan este artículo ilustran sobre los diversos paseos y rincones del Parque: el Rosedal, el lago, la Fuente de los Continentes, la Avenida de las Palmeras, las nume-

rosas esculturas que lo adornan...; y algunas atracciones hoy desaparecidas, como el trencito que en un principio se utilizó para el traslado de los materiales empleados en la construcción del monumento ubicado en el Cerro de la Gloria, y la tierra removida al hacerse la excavación del lago, y luego como medio de locomoción para la realización de paseos por el interior de parque. Se trataba de un tipo de ferrocarril portátil, cuya rocha era inferior a un metro, que podía trasladar sus vías de acuerdo con las necesidades. Según el horario del 15 de enero de 1912, el trencito salía de Las Heras y Belgrano, pasaba por la Estación FC del Parque, por la calle del Hospital Provincial y el antiguo zoológico. Demoraba en el recorrido 20 minutos.

Sin duda el Parque constituye un motivo de orgullo para el común de la población, pero no deja de provocar algunos reparos, como el que expone Alfredo Godoy en “Los peligros del Parque San Martín”. En este artículo, publicado en *La Semana* (Nº 26, 17 de octubre de 1931), luego de una extensa introducción, en la que se traen a colación ejemplos tan disímiles como los parques existentes en las ciudades de Nueva York o Boston, los parques y jardines “miliunochescos de Semiranis y Salambó, los complicados parques de la China Arcaica, las maravillosas terrazas de los aztecas” o los jardines del Generalife, en Granada, se expone la necesidad de “racionalizar” la ornamentación del paseo, ya que “la belleza de una obra de esta naturaleza [no resultará] de la reunión confusa de muchos objetos, sino de la armonía [...] los efectos de luz y sombra y del agrupamiento de las diversas partes constitutivas”. Y agrega el cronista una serie de argumentos para reforzar su hipótesis:

La ornamentación de un parque es un asunto por demás difícil. Es necesario tener un conocimiento perfecto de sus proporciones, del color y de los elementos decorativos, a fin de ubicarlos con arte. Los efectos de luz, el estudio de los fondos sobre los cuales ha de resaltar la obra deben ser puntos de un estudio detenido.

La ubicación y distribución de los ornamentos debe hacerse con mucha parsimonia y discreción, para no abusar con los amontonamientos de mal gusto y peor estética.

Luego de estas observaciones, de índole general, pero motivadas por la observación de la realidad, se hace explícita la crítica concreta que el articulista dirige a los responsables de las transformaciones ornamentales “sufridas” por el Parque:

Entre los números errores [...] llama poderosamente la atención la ubicación de la Pérgola.

La colocación de estas obras en los jardines debe estar justificada. No debe abusarse, ni perder la línea. Así por ejemplo, la pérgola del “Rosedal de Palermo”, es demostración de una acentuada dirección -bordea un lago que siempre es un motivo atrayente y que invita a pasear por su orilla- y sirve también de marco al jardín, visto desde el otro extremo, es decir, desde el “templete”, resaltando su disposición arquitectónica del fondo oscuro constituido por los grandes macizos de eucaliptus.

¿Y qué ocurre en Mendoza? Aquí, según Godoy se pregunta, “¿[...] qué hace allí, en el medio, entre ‘parterres’, la Pérgola de nuestro Rosedal? No sirve de galería de comunicación, ni de marco, rompe la perspectiva, incomoda” (“Urbanismo. El peligro del Parque San Martín”, por Alfredo Godoy. En *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 26, 17 de octubre 1931).

Ese juicio, que suena despectivo, nos ilustra sobre las transformaciones que ha sufrido este tradicional paseo mendocino desde su inauguración en 1919, en el marco de los gobiernos leninistas, que se habían preocupado por el ornato del Parque del Oeste, y por hacerle perder poco a poco su carácter de paseo oligárquico para abrirse a las clases populares.

Así, se reforma el acceso del Parque, en función del denominado “paisajismo pintoresquista”, con la eliminación de vallas (verdes o arquitectónicas (balaustradas) que interrumpen la continuidad espacial; el uso de los desniveles del terreno para diferenciar espacialmente la jerarquía de los lugares o sus diversos usos; la utilización de la vegetación como elemento compositivo de color, textura, cierre virtual o real de los espacios; la recreación de una naturaleza ideal (relacionada con tópicos literarios, como el *locus amoenus* o jardín deleitoso); una amplia intervención en el ambiente fitogeográfico que pretende ser percibida, no obstante, como natural, a pesar de su sistematización artificial y la creación de diversas y variadas situaciones perceptuales de los mismos elementos; por ejemplo, en el zoológico, el camino sinuoso que sube por la ladera del cerro permite ver la jaula de los leones ya sea como un foso o como una gruta en la falda.

Se plantean alternativas de variación, acortando o prolongando el circuito peatonal y se incorpora una arquitectura pintoresca, no agresiva y casi mimetizada con el entorno por el uso de materiales autóctonos. Además, y en función de la adhesión de las autoridades locales al régimen nacional, advertimos -según un breve texto publicado en la *Revista Mendoza; Revista Semanal de la vida cuyana* (año I, N° 1, 25 de enero de 1920) que el Rosedal fue denominado, fugazmente, con el nombre de “Presidente Irigoyen”:

La reciente inauguración de El Rosedal “Presidente Irigoyen” en el Parque del Oeste, obra de verdadero mérito edilicio, que ha merecido el aplauso unánime de la opinión, dio motivo a diversas fiestas de carácter social y popular, auspiciadas por una comisión de damas y caballeros [...].

La década del 10, además del embellecimiento, “se dedicó a presentar variadas diversiones que atrajeran al pueblo [...] Empezó a funcionar un pequeño trencito [...] que hacía un recorrido desde los portones por la Avenida de los Álamos [...]” (Gómez de

Rodríguez Britos, 2008, p. 48). En el Zoológico se instaló un pequeño teatrillo donde se presentaron espectáculos para niños: cuentos, poesías, títeres y obras infantiles de teatro.

Se remodelan recorridos interiores y aparece el Rosedal como paseo peatonal para aquellos que no tiene carruajes o automóviles. Al respecto, comenta Patricia Favre:

Mientras que durante los gobiernos conservadores se implementaron los paseos en carruajes, ahora se creaba un paseo peatonal para las clases populares. Se trataba de embellecer este sector que con el lago, las regatas y tribunas, constituía uno de los rincones preferidos de la elite procurando, como señala el decreto de su creación, que “todas las clases sociales, incluso la obrera tenga sitios o paseos donde pueda recrear su espíritu [...]” (2015, p. 111).

Embellorado con una gran variedad de rosales divididos en parterres rectangulares a la vera de paseos peatonales fue adornado además por numerosas reproducciones escultóricas. El equipamiento original incluía además “altas farolas para la iluminación, una profusa cantidad de bancos y banquetas de pinotea pintados en blanco y algunos ‘vasos’ ubicados sobre altos basamentos de material” (Favre, 2015, p. 111). La pérgola se agregó a fines de agosto de 1923, durante el gobierno de Carlos W. Lencinas. Favre, en *Escenarios del poder*, informa que

El ministro de Obras Públicas, Leopoldo Suárez, viajó a Buenos Aires para adquirir treinta mil árboles para el Parque, entre los que figuraban eucaliptos, laureles, acacias y cedros. Aprovechando su estadía en la Capital realizó la compra de tres obras a la Casa Harrod’s para ser incorporadas en los jardines del Rosedal.

Concretamente en relación con las pérgolas, el ministro definiendo su ubicación:

Aun cuando el plan de obras para embellecimiento del Parque abarca todas las dependencias de éste, es en el Rosedal donde se ha hecho sentir más intensamente la acción oficial, colocándose en este sitio, que es uno de los predilectos de los paseantes, las pérgolas que representan una artística ornamentación [...] (Favre, 2015, pp. 116-117).

Entonces, las objeciones planteadas por el periodista de *La Semana*, se inscriben -de algún modo- en el marco de la gran discusión política que divide la sociedad mendocina de la época y que se hace extensiva a diversos lugares y paseos emblemáticos de la ciudad, influyendo en las representaciones sociales vigentes y las que postula la prensa periódica.

### **El balneario de El Borbollón**

Además del Parque, otro lugar de esparcimiento que aparece en la prensa periódica de las tres primeras décadas del siglo XX y que ha desaparecido de nuestro imaginario es el Hotel y Balneario Zeppelin, ubicado en el Borbollón (Las Heras).

Una nota aparecida en *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 35, del 23 de enero 1932, y titulada “En El Borbollón”, destaca que “Indudablemente la capital mendocina carece en sus adyacencias de parajes pintorescos y lugares que por su proximidad sean adecuados para un buen descanso y veraneo con las condiciones necesarias”, ventajas todas que ofrece el sitio mencionado,

En efecto, al decir del periodista, el hotel “cuenta con una cocina de primera categoría, con amplias y confortables habitaciones lujosamente amuebladas, luz eléctrica, agua corriente en el interior [...] y baños entre dormitorios para los que no deseen usar las piletas”.

También contaba el establecimiento con una cancha de golf en miniatura, donde las familias podían reunirse para su es-

parcimiento, “pero la nota más simpática y atrayente la constituye las diarias audiciones musicales por la orquesta del hotel, que amenizan las horas de mayor concurrencia familiar”. Todo lo enunciado convertía al Hotel y Balneario Zeppelín en uno de los lugares preferidos para el veraneo o estadías de descanso durante el estío.

Este balneario, dentro de la prensa periódica de la época, da lugar también a la mirada humorística, como la del Licenciado Valdés en la “Caleidoscopía barata” publicada en la misma revista *La Semana*, en el N° 37 del 20 de febrero 1932: “Ayer Pedro se bañó con su novia en el Borbollón. Ha sido favorecido con un enorme anticipo. Demasiado. Menos mal que no se bañó doña Restituta, su futura suegra. Armada de poderosas antiparras estuvo de guardia”.

### **El Cerro de la Gloria**

Hay un hito dentro de la ciudad de Mendoza -entendiendo por tal, con Zamorano *et al* (1982) una presencia singular y relevante, que lo convierte en algo único- que por su singularidad destaca en las proximidades del Parque: el Cerro de la Gloria. El mismo Parra del Riego anteriormente citado lo evoca con estas palabras, resaltando su perfil épico:

Griega es la evocación que con el Cerro de la Gloria, Mendoza tiene. Porque como la “Divinidad Crisoelefantina” que coronando el Partenón en los días de Pericles, atraía desde lejos hacia la ciudad de claras colinas, coronando el Cerro de la Gloria atrae desde lejos también hacia esta otra ciudad pero de verdes colinas, la Libertad que en su punto más alto, casi en diálogo con las nubes, ha roto simbólicamente una cadena. Uno se va acercando por los envolventes jardines del Parque y va viendo cómo sobre la tarde de oro se calca el marcial relieve de su figura [...].

Esta apreciación realizada por un extranjero, aun cuando el pueblo de Perú esté unido al argentino por profundos lazos de hermandad, relacionados precisamente con la gesta evocada por el monumento en cuestión, resulta particularmente valiosa porque refuerza esa imagen identitaria fuerte, ya aludida, la de Mendoza como “ciudad heroica”: “Toda la *Ilíada* de la Emancipación Americana canta en ese definitivo y pujante Cerro de la Gloria, rodeado de montañas como una tragedia [sic] de Esquilo”.

En la apreciación de este monumento se unen, pues, como ponen de relieve Zamorano, Berra, Cortellezzi, Rodríguez y Sturmiolo (1982), tanto una “característica física” como una “condición significativa en lo arquitectónico”: “Así, [...] el cerro de la Gloria se evidencia por su cubierta arbórea artificial en medio de un paisaje agreste y desértico, a lo cual se suma su papel de sede del monumento al Ejército de los Andes, magnífico conjunto escultórico caro al sentimiento de los mendocinos” (p. 140).

### **Otros íconos urbanos: árboles, casas, plazas y acequias**

Tal como señalan Zamorano *et al* (1982), “árboles, acequias y veredas” son “indisociables en el panorama de las calles mendocinas” (p. 165) y a la vez, coadyuvan a la calidad de vida de los mendocinos: “Ante todo, los árboles. Las bóvedas que sus ramares crean sobre aceras y calzadas dan lugar a un paisaje no solo estéticamente placentero, sino a una proliferación de microclimas que benefician a los habitantes” (p. 166).

Respecto de la importancia de la vegetación para ornato y salubridad de la ciudad, nos ilustra una nota aparecida en *La Semana* (Año I, N° 19, 22 de agosto de 1931), incluido en la sección editorial titulada “Asteriscos de la semana”:

Se anuncia una próxima conmemoración de la Fiesta del Árbol. Quisiéramos pensar algo al respecto. Ese acto, que siempre se ha realizado entre nosotros con estiramientos oficiales y discursos de ocasión, tiene mucha más im-

portancia que la que siempre le han concedido los poderes públicos. Sería menester realizar una Fiesta del Árbol a campo desnudo, en pleno y fervoroso contacto con la naturaleza. Que cada ciudadano mendocino contrajera la obligación, consciente y libre, de plantar un árbol ese día [...] multiplicando los árboles para que toda la provincia sea un inmenso bosque. De esa manera se humanizarían nuestros habitantes [...].

Quizás la más entrañable pintura de esta Mendoza de las primeras décadas del siglo XX sea la que nos ofrece Serafín Ortega en “Estampas mendocinas” (*La Semana*, N° 25, Octubre 1931), centrada en ciertos íconos de la ciudad que adquieren la categoría de intemporales símbolos del devenir urbano, desde su prehistoria indígena a la pujanza de los tiempos modernos. Así por ejemplo, en “Los árboles” se describen las viejas casonas de adobe (aquella “ciudad de barro”) y, sobre todo, los árboles que las exornan:

Amplia mancha verde. Árboles en las calles, árboles en las plazas, árboles en el reducto de las casas. El reseco adobe cobija la intimidad de las moradas coloniales, satisfechas de su acogedora medianía [...]

Solo profesan una amistad: los árboles. Amistad y alianza. En el patio umbroso o en el fondo resguardado emerge el añoso eucalipto, curtido vigía del sosiego hogareño. La casa prolonga su cordialidad, su amparo, en el abrazo protector que los carolinos, los plátanos y las morenas tienden sobre la ciudad. [...]

Agudo impulso de los álamos que festonea de sombra las pobladas carreteras; fronda airosa de los carolinos que teje dosel al transeúnte y evoca la gloria de las gestas centenarias. Arboledas de Mendoza, sonrisa de esta tierra, fiesta de sus calles. El campo se adentró en la ciudad para traernos ecos de su poema y restaurar de vida la vida que mata.

Se celebra asimismo la faz de “ciudad jardín”, tal como hace Juan Parra del Riego en el artículo citado: “‘Es un cesto de flores suspendido de los cerros’, dijo una vez Roldán, de Mendoza; ‘es la Ciudad verde’ opinó otro día, al pasar, Ortega y Gasset; ‘toda es una esmeralda’, versificó después Marquina”. Y agrega el escritor peruano: “Yo, ampliando la metáfora de este último poeta, diré que sí es Mendoza, ciudad jardín, una esmeralda, pero engastada en la sortija de plata de la Cordillera [...], Sin calle que no marginen árboles de copa poética” (*La Semana*, Año I, N° 1, enero 1918).

Así describe la ciudad Luisa Marienhoff en “Primavera”, una “Escena mendocina”, publicada en la *Revista Andina* (Año VII, 2° época, N° 53-54, 28 de febrero de 1929):

Temblaba apenas, con la suave brisa de la tarde primaveral, las nacientes hojas de los árboles y su verde claro parecía una esperanza recién abierta entre ilusión de las rosadas florecillas de los durazneros.

El sol filtraba dorados rayos entre el delicado tejido de ramajes que ocultaban el piar dulcísimo de los pájaros y recibían el murmullo infantil de las aguas, que en las acequias se iban empujando en ondas leves y cristalinas, apresuradas en el eterno rodar.

El poeta Vicente Nacarato dedica un extenso poema al elogio de las calles mendocinas: el texto apareció en la *Revista Andina* (Año VII, 2° época, N°s. 47 y 48, 30 de setiembre de 1928) y se titula “Calles que visitaron mis pasos”; en él se advierte la alusión a un momento de transición en la vida ciudadana:

Calles de Mendoza,  
doradas por la caricia del sol;  
calles amplias con luz de campo  
adoseladas de azul claro.

El pavimento besa con recogimiento  
la cara alegre que arrima el sol.

Fronda de ejército de árboles  
alineados de uno en uno  
custodian los flancos rectos  
cuajados de sombras frescas.

Calles oprimidas de acequias;  
el agua enrosca su canto  
que sube por los cuerpos recios  
de los árboles que nutre,

Las mañanas prenden ruidos apagados  
que disparan por los cauces llanos,  
afónicos de asombro  
en la claridad alborera.

La purretada,  
jugando a las narias,  
enciende la alegría sana  
desparramada como incienso  
en la hora mansa de los atardeceres.

Calles mendocinas  
despiertan al alba  
con música de pájaros [...]

A veces, el carro tradicional,  
que va desgranando su llanto viejo,  
es la mueca triste del tiempo ido  
que asoma tímido al tiempo nuevo  
[...].

Agosto de 1928.

A través de la descripción de las plazas y de las actividades recreativas que en ellas tienen lugar, se destaca fundamentalmente el papel igualador, “democrático”, que estos espacios ofrecen (recordemos la polémica acerca de la intención de cercar el Parque San Martín, en su carácter de espacio reservado a la

clase alta) y los sucesivos esfuerzos por hacerlo accesible también para los peatones.

En el mismo tenor debe leerse este elogio de las plazas<sup>90</sup> como lugar de esparcimiento, abierto a toda la población, en consonancia también con la orientación editorial de la revista en que aparece la nota (*Revista Andina*), cercana al lencinismo:

Entre los encantos de nuestra ciudad, se impone el buen gusto de sus plazas, que son jardines vistosos y perfumados.

En las tardes que concurre la banda de música a estos paseos, la juventud de ambos sexos, llenos de júbilo, hace honor al optimismo de sus años y vive gloriosamente en la felicidad de la quietud provinciana.

Niñas elegantes y bonitas alegran con la música de su charla el ambiente eminentemente popular de estos paseos.

En nuestros días de intensa democracia, los paseos públicos tienen un importantísimo rol: la camaradería de la gente joven, sin distinción de rangos, incubando así la futura igualdad social.

Nuestros paseos públicos son el más hermoso exponente de la democracia de nuestra nación (Año I, N° 3, 9 de julio de 1924).

El elogio de las acequias, otro tema reiterado en la literatura sobre Mendoza se hace patente en la poética prosa que Serafín Ortega dedica al “Tajamar”; en este texto se evoca la raza originaria y su labor civilizadora, que ejerció sobre la áspera naturaleza

---

<sup>90</sup> En referencia a las plazas mendocinas, “es destacable el hecho de que no solo son espacios abiertos, sino también verdes [...]. También resulta significativo el hecho de que se las considere como refugios para cuando ocurren movimientos sísmicos” (Zamorano *et al*, 1982, p. 175).

una auténtica labor cultural, en el sentido de transformación de un paisaje natural en uno humanizado:

Pampa encendida de soledad y de pasión inválida. Llanura afiebrada que diafaniza las distancias y encadena las destempladas horas del sol, en avaricia de fuego que calcina su arrasada soltería [...]

Pampa infecunda, maldecida de salitreras, riscos y jarrillales. Madrastra del huarpe, el arbusto seco y resignado de sus arideces. Su destino fue la espera, su salvación la generosidad de la montaña que la estrechó en el abrazo fecundo de sus deshielos, que la rejuveneció con el claro romance de sus vertientes.

El cacique vencedor de indolencias raciales la cruzó de canales y fecundó las adormecidas entrañas.

Pampa verde, pampa exultante que acerca el júbilo de su tarda gravidez [...] La canción de las acequias teje el epitalamio de la pampa y el picacho, entona la antifona del prado verdegueante, enfatiza el salmo de la soledad rescatada, ensalza el milagro de la pampa redimida (*La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 25, Octubre 1931).

Como síntesis, valga un fragmento de un hermoso poema de María Inés Cicchitti, titulado “La ciudad” que -aunque posterior- muestra la pervivencia de todos estos elementos del paisaje: “A mi ciudad / de bocas de tormenta sin tormentas, / de secadales donde el horizonte / se desnuda y estalla, / donde muere la pampa y donde el árbol / se alza como un triunfo de las manos; y el cemento es acaso un sigiloso / vigía de la luna [...]”.

### **Mendoza “ciudad vitivinícola”**

En relación con el tema el riego artificial representado por el elogio de las acequias es dable observar también en nuestra

prensa periódica una preocupación reiterada y que tiene que ver con nuestra principal industria.

También la vida económica mendocina experimenta en las primeras décadas del siglo XX cambios significativos<sup>91</sup>. Como contexto nacional e internacional puede mencionarse la denominada “crisis del 30”, y a nivel provincial, las reiteradas crisis de la industria vitivinícola: producción de vinos falsificados, la gran helada de 1931, la erradicación de viñedos, el derramamiento del vino por las acequias...

La importancia de la vitivinicultura como sostén de la economía provincial se advierte en una noticia curiosa, incluida en “Caleidoscopía barata”, una sección reiterada en la revista *La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas*, debida a la pluma de un “Licenciado Valdés” que no he podido identificar. En este caso se trata del N° 38, del 5 de mayo 1932:

En el escaparate de una librería central se exhibe ostensivamente un interesante tratado de elaboración de ‘vino sin uva’.

Oportuno el librito. No hay duda que tendrá mucha salida.

Esperemos que no tengan la misma salida los brebajes artificiales.

Y la conclusión enunciada casi a modo de aforismo o “greguería”, resumida en una sentencia ingeniosa: “Con los vinos artificiales la bodega se convierte en botica”.

El comentario siguiente del cronista alude a esas cíclicas crisis que padece la industria vitivinícola:

---

<sup>91</sup> En relación con la vitivinicultura, cf., por ejemplo, los trabajos de Patricia Elena Barrio (2009, 2010, 2017), entre otros.

La helada ha resuelto el problema de la superproducción, pero la química traviesa tiende a restablecerlo.

La ciencia en pugna con la Divina Providencia.

Así da gusto. Si así no fuera, el mundo resultaría muy aburrido.

También la vendimia merece, en su aspecto humano, minuciosa pintura por parte de Ortega, como epopeya pequeña y pacífica de los humildes hombres y mujeres de la tierra:

Moscatel su pelo. Moscatel su cutis.

Oro sobre el fondo verde de los pámpanos bajo la tostada caricia del sol desafortado.

[...] Ruda la tarea en la búsqueda del prieto racimo; despiadada la tijera con la seda de la mano esforzada.

Paréntesis de humor rompen el callado desasosiego, la persecución de la ficha, el presuroso volcar de los canastos en las ebrias canecas.

La cosecha moviliza la colmena social. Afianzará la movieda seguridad del invierno y abrirá los horizontes al atisbo de amaneceres opulentos. El invierno es la desazón del criollo, el acicate del inmigrante. De esos oscuros vendimiadores salieron los arraigados “contratistas”, primera denominación que rotuló la emancipación ensoberbecida de los apellidos que blasonan las bordelesas.

[...] Mañana sus ojos esmeralda -álamo, sauce, pámpano- ahondarán la afirmación de esperanza [...]. (*La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 25, Octubre 1931).

El mismo autor erige el “Lagar” en una suerte de símbolo, en un poema en prosa posterior, publicado en *Cuadernos de Cultura de Cuyo; Ensayo de valoración de una región argentina* N° 6-8 (diciembre – enero – febrero 1942-1943), que vale la pena recor-

dar por su intensidad expresiva y la capacidad de trasmutar el espacio observado en una vivencia subjetiva:

¡Miradme: las manos ebrias, ebrias de mosto; las pupilas, turbias de vértigo! En mi lagar he macerado el tiempo: grumos de vigilia, aromas de éxtasis, alquimia de saudades. ¡Zumo de su zumo! En los opulentos odres de mis cavas, el oro viejo del recuerdo (p. 59).



**Ilustración N° 25: “Tiempo de vendimia”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel**

Con todas las cambiantes alternativas de su desarrollo, la industria vitivinícola ha suministrado abundante material a la literatura: las faenas relacionadas tanto con el cultivo como con la elaboración, y sus protagonistas, son retratados con gracia y un dejo de nostalgia por Fausto Burgos en sus colecciones de relatos mendocinos<sup>92</sup>. Todo el entorno conforma en sus páginas un auténtico *locus amoenus*, un paisaje de idílica felicidad, a despecho de sus cíclicas crisis: “La finquita está hecha una alhaja. Da gusto ver las viñas enmaderadas y el cuadro de alfalfa verde y fresca, y la quinta con sus damascos, con sus durazneros, con sus olivos y perales jóvenes. Da gusto ver el agua que entra en la finquita, alegre, revuelta, rumorosa, siempre apurada” (Burgos, 1935, p. 197).

Pero no todo es idílico en relación con la vitivinicultura. Precisamente, Fausto Burgos, en su novela *El gringo* (1935) y algunos otros relatos de ambiente mendocino, además de reflejar la antinomía gringo / criollo a que hemos hecho referencia en un capítulo anterior, da cuenta de la situación de crisis que afectó a principios del siglo XX la vitivinicultura mendocina: “Este año será un mal año. Andan diciendo que la uva no valdrá nada; que el gobierno la comprará para dejarla en las cepas [...] Dicen que el vino irá a parar a las acequias [...]” (Burgos, 1935, p. 15).

Del mismo modo,

---

<sup>92</sup> Así por ejemplo, el regador: “Regador... -decía Juan para sus adentros- ¿qué gana un regador?... El contratista lo tiene de aquí para allá... a veces le toca de noche el turno de agua y hay que regar muchos cuarteles. El regador tiene que estarse alerta... y después... andar siempre con los pantalones a la rodilla y las alpargatas llenas de barro” (Burgos, 1928, p. 52). O el peligroso oficio de descubador: “Es un trabajo bárbaro el suyo, trabajo de pobre, de criollo pobre. El gas que despide el orujo corta la respiración, tupa la cabeza, embota los ojos, descompone el estómago, afloja las piernas, cansa los brazos. Y el hombre cree que va a hundir las narices, los ojos, el cuerpo entero, en una laguna de mosto negruzco” (Burgos, 1935, p. 115).

A los viñateros no les hizo gracia el precio de un peso por quintal de uva. ¡Poco, poquísimo! Ni para pagar los gastos. No valía la pena sacrificarse para eso. El bodeguero tiene muchos gastos; el viñatero paga al contratista, a los cosechadores, a los que atan sarmientos, al injertador, a los podadores (1935, p. 119).

Como consecuencia, se concreta el derrame del vino: “el viejo ve una acequia roja de aguas encrespadas, que se sale de madre y que inunda un barrio del pueblo. Los caminos blanquizcos han enrojecido. Las acequias se han puesto rojas. Hasta el viento que viene de la cordillera tiene olor a borracho. El viento se ha ‘curado’ con vino negro” (1935, p. 126).

### **Principales edificios de la ciudad**

Como señalan Zamorano, Berra, Cortellezzi, Rodríguez y Sturniolo, en el artículo reiteradamente citado,

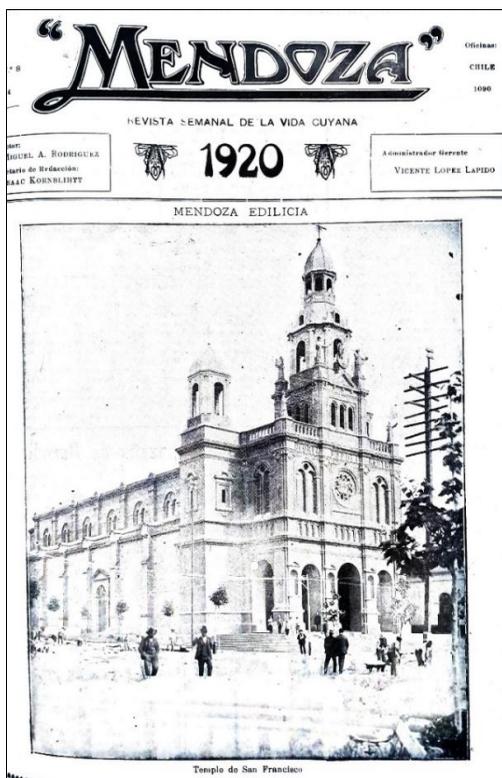
Mendoza, ciudad enteramente reedificada desde hace poco más de un siglo, no puede exhibir testimonios edilicios de un pasado lejano. Pero el tiempo ha sedimentado manifestaciones de lo urbano muy apreciables, por estilo o por significado, que representan hitos dignos de respeto. Lo principal de este patrimonio histórico está incluido en el área central, a corta distancia, en el corazón y en los lindes de la zona más antigua” (1982, p. 181).

Llama la atención, empero, que un edificio tan destacado en el paisaje urbano mendocino de los primeros años del siglo XX, como es el Pasaje San Martín, no aparezca representado<sup>93</sup> en las revistas compulsadas.

---

<sup>93</sup> Data de 1926, es el primer edificio de altura de Mendoza y revela la riqueza arquitectónica de la época, con coloridos vitrales franceses, que por haber sido fabricados en hornos de carbón, son hoy irrepitibles. Fue diseñado en tres sectores diferenciados: departamentos, oficinas y locales comerciales. Abarca 4

Entre los edificios que llaman la atención de los cronistas de la ciudad figuran las iglesias, reconstruidas luego del terremoto y que destacan en medio de una ciudad aún chata, sin edificios elevados. De allí por ejemplo la revista *Mendoza* que incluye en tapa una fotografía de la Basílica de San Francisco, edificado en 1875 en su actual ubicación (ese año se colocó la piedra fundamental de la actual Basílica, que fue inaugurada en 1893).



**Figura 2. Vista de la Basílica de San Francisco antes del terremoto de 1920**

---

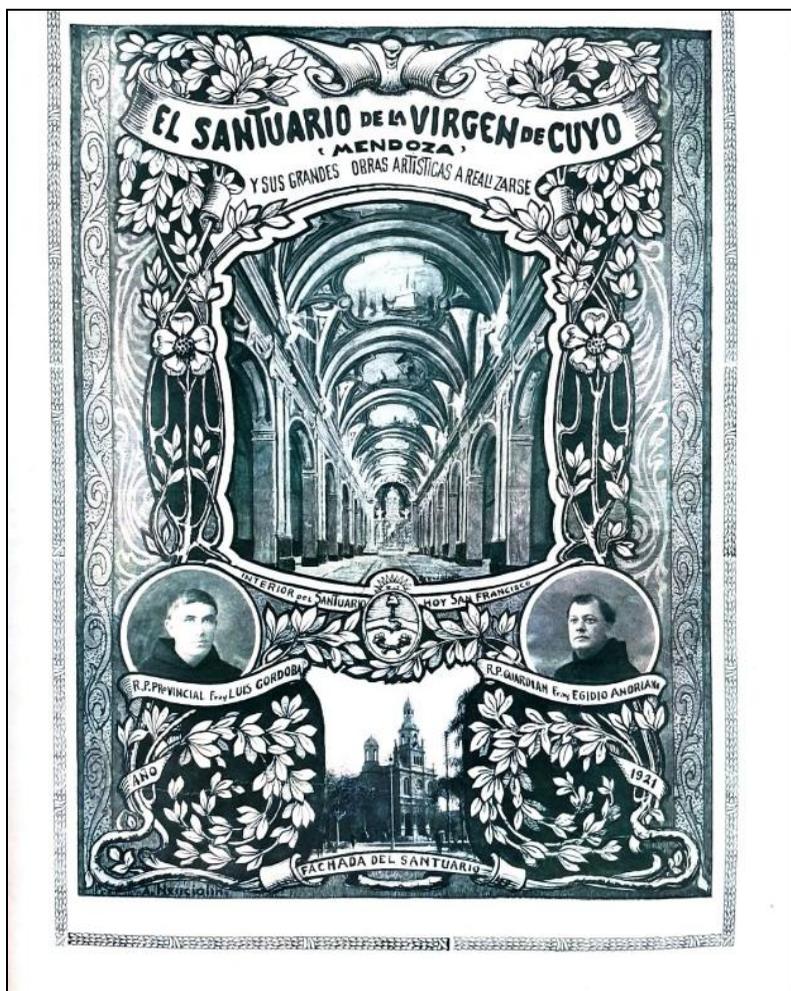
plantas y una torre de 7 pisos coronada por una cúpula (cf. <https://ciudaddemendoza.gov.ar/2017/04/10/pasaje-san-martin/>).

Recordemos que el antiguo templo, ubicado en las actuales calles de Beltrán e Ituzaingó, pertenecía a los jesuitas, pero tras la expulsión de estos fue entregada a los franciscanos. La iglesia original fue destruida por el sismo de 1861, aunque parte del edificio resistió en pie, y son -en la actualidad- uno de los pocos testimonios conservados de la Mendoza colonial.

La nueva basílica fue proyectada por el arquitecto Urbano Barbier y se levantó en su actual ubicación, frente a la Plaza San Martín. Alberga en su interior la imagen original de la Virgen del Carmen, llegada a Mendoza en los albores del 1700, y a la que San Martín entregara su bastón de mando, que también se conserva en el interior del templo, al igual que el mausoleo de Mercedes Tomasa, la hija del prócer, y su esposo, Mariano Balcarce.

Esta iglesia fue la primera construida luego del devastador movimiento telúrico del 2 de marzo de 1861 y sufrió las consecuencias de otro terremoto, el de 1906, que derribó sus torres y campanario.

Su fachada corresponde a una edificación de líneas neorrománicas, inspirado en la iglesia de la Trinidad de París. Se trata de una planta basilical de tres naves que en conjunto suman 2300 metros cuadrados. Construida con muros de ladrillo de 0,90 m de espesor, pero con doce grandes columnas con capiteles corintios sostienen el abovedado cielorraso y separan las naves. Cuatro anchos pilares permiten definir un amplio atrio. El diseño original contemplaba dos torres y un campanario central, los que tras ser destruidos en el terremoto de 1920 fueron descartados. Tiene un techo a dos aguas.



**Figura 3. Santuario de la Virgen del Carmen de Cuyo  
La Quincena Socia (N°66, 1922)**

En la época existían además los siguientes edificios dedicados al culto católico, según el artículo titulado “Imágenes y templos de Mendoza” (*La Semana*, Año I, N° 13, 27 de marzo de 1918): la actual Parroquia de San Nicolás, denominada “la Ma-

triz”, ya que “fue fundada en 1561 al mismo tiempo que Mendoza”. Encontramos también aquí la referencia a que el primitivo patrono de la ciudad no fue Santiago Apóstol, sino San Pedro<sup>94</sup>, ya que bajo esta advocación se colocó el templo en los días fundacionales y así siguió (aun después de la refundación de Juan Jufré) “hasta el año 1630 en que fue nombrada titular de dicha parroquia Nuestra Señora de la Candelaria”.

Otros datos que agrega la nota son la nómina de los sacerdotes que tuvieron a su cargo la parroquia, la restauración del edificio del templo realizada en 1706, y la fecha de consagración, en 1770, por parte del Obispo de Chile Mons. Alday (Mendoza aún pertenecía administrativamente a la Capitanía General de Chile), pero no informa acerca de la devoción a Santiago Apóstol ni el origen de la imagen que actualmente se venera en el reconstruido templo, ubicado en la Peatonal mendocina<sup>95</sup>.

Sí se apunta que, después del terremoto de 1861 “la iglesia matriz fue trasladada a la capilla del Rosario, el actual departamento de Guaymallén, hasta el año 1863, durante el cual fue tras-

---

<sup>94</sup> En la revista *Pensamiento y acción* (Año I, N° 8, 1° de junio de 1922) se consigna un fragmento del acta fundacional del 2 de marzo de 1561, en el que Pedro del Castillo manifiesta: “[...] y ante todas las cosas señalándola advocación de la Iglesia Mayor de la dicha ciudad la cual se ha de llamar y nombrar San Pedro a quien tomó por patrono”. También el texto fundacional de Juan Jufré hace referencia al patronazgo del “Sor. San Pedro, patrón y Vicario de la Cristiandad”

<sup>95</sup> Acerca de esto, la misma nota aludida *supra* informa que “El apóstol Santiago fue declarado patrón y abogado de toda la Provincia, como lo era de Santiago de Chile, de donde viniera la corriente colonizadora que colonizó estas regiones de Cuyo”. A continuación, se transcriben dos actas del Cabildo, del 23 y 24 de julio de 1678, relacionadas con el paseo y conservación del Estandarte Real, como motivo de realizarse la festividad de Santiago. En ellas se alude al Santo como patrono de la ciudad, lo que da cuenta de que ya estaba instalado el cambio de “protector” celestial. En cuanto a la imagen, el pie de la fotografía que acompaña la nota lleva como epígrafe: “Escultura del Apóstol Santiago, Patrón de la Iglesia de Nador, España, que ha sido regalada por S. M. la Reina Doña María Cristina a dicha iglesia, nuevamente abierta al culto”.

ladada a la nueva iglesia de Loreto que se había reconstruido en la ciudad”.

Sin embargo, continuaron las vicisitudes de la Matriz, y cuando el templo de Loreto fue destruido por un incendio, se la trasladó a la iglesia de San Nicolás, que entonces era vice parroquia, “mientras se construía el local designado para ella frente a la plaza Independencia”, hecho que -como sabemos- no se concretó, ya que el solar destinado en un principio para ello fue ocupado luego por el Colegio Nacional, lo que no deja de ser sintomático de la mentalidad imperante en la época.

De todos modos, en la revista *Pensamiento y acción*, Año I, Nº 6, correspondiente al 1º de mayo de 1922, aparece un artículo titulado “Pro Iglesia Matriz”, en el que se historian las peripecias a que he aludido y se reclama por la erección de un templo que asuma esa función, justificando su necesidad:

Mendoza debe poseer una Iglesia Matriz que sea digna de su cultura, del alto grado de progreso que ha conquistado y del intenso sentimiento católico que fue gloriosa tradición de esta Provincia y que al presente anima a una mayoría inmensa de sus habitantes.

En 1903 fue demolida la iglesia de San Nicolás que había sido construida inmediatamente después del terremoto de 1861 y se empezó la construcción de un nuevo edificio, que no es tampoco el existente en la actualidad. De este modo, las peripecias de “la Matriz” resumen un poco las de Mendoza toda, asolada por terremotos, incendios, traslados, refundaciones y cambios de denominación.

El artículo periodístico se detiene también en la historia de otros templos, como el de Loreto (al que en ningún momento designa como “catedral”, como ocurre usualmente), el del convento de Santo Domingo, cuya fecha de fundación se desconoce a ciencia cierta, aunque se cita la *Historia dominica de Chile*, según

la cual “El convento de Mendoza en las provincias de Cuyo, parece ser fundado en 1563 por los R. P. Marcos Rengifo y Antonio Pérez”.

En cuanto al templo de la Merced, comenzó a edificarse, según el autor de la nota, en 1899 “gracias a la piadosa generosidad del pueblo de Mendoza”. Esto se debe a que “Ocupando este templo la parte oriental de la ciudad, que es la más azotada por las tormentas, el antiguo edificio sufrió mucho cuando la gran inundación del 10 de febrero de 1895, por cuyo motivo se determinó su completa demolición”. La reseña sobre el templo mercedario se ilustra con una fotografía de una de las reliquias de arte sacro que aún puede observarse en Mendoza, en ocasión de Semana Santa: un “Nazareno en la columna”, que muestra una imagen diferente de lo que fue la escena de los azotes en el Pretorio.

También se refieren las peripecias sufridas por el edificio del convento de San Francisco, desde su construcción en 1875, ya reseñadas.

Igualmente, se describe el templo del Sagrado Corazón de la Compañía de Jesús, iniciado en los primeros días del mes de julio de 1888, y “concluido felizmente en 1908, tercer centenario de la primera entrada de los Padres de la Compañía en Mendoza, 30° aniversario de los actuales”. De este modo el cronista alude, sin mencionarla, a la expulsión de los Jesuitas de todos los territorios de la Corona española, en 1767, y su retorno a nuestra tierra en 1879, cuando se abre nuevamente su residencia.

Nada se dice, empero, del destino que tuvo el primitivo templo, erigido en Ituzaingó (antigua Calle de la Cañada)\_esquina Beltrán, cuando los Jesuitas llegaron por primera vez a nuestra ciudad de Mendoza, hacia 1608, aprovechando unas casas con huerta que les fueran donadas por Ana de Carvajal, esposa del capitán Lope de Peña.

En 1645, los Jesuitas inauguraron un nuevo edificio para iglesia que subsistió hasta 1716, cuando fue seriamente afectado

por un aluvión. Esto llevó a los Jesuitas a construir un conjunto monumental inaugurado en 1731, donde permanecieron hasta su expulsión en 1767, fecha en que sus bienes fueron confiscados. En 1798 pasó a manos de los franciscanos, que lo refaccionaron, y de allí salió, en 1817, la procesión encabezada por la imagen de Nuestra Señora del Carmen de Cuyo al encuentro del Ejército Libertador en la Plaza Mayor, para la ceremonia de su proclamación frente a la Iglesia Matriz.

Con respecto al templo actual de los jesuitas, ubicado en San Martín y Colón, el cronista elogia la “feliz concepción el arquitecto Barbier, el cual supo combinar hábilmente las fuerzas de resistencia y el hierro [...] haciendo un todo que agrada por la pureza y nitidez de líneas y la sencillez y armonía de las partes decorativas, ofreciendo además sólida garantía de seguridad para los temblores”. En su interior se venera la imagen de la Virgen del Buen Viaje, que data de 1708, y constituye así una de las más antiguas devociones marianas de la región, lo que es perfectamente entendible si consideramos que Mendoza fue, durante siglos, lugar de paso y de reposo de viajeros, ubicado entre la “Gran Cordillera Nevada” y las dilatadas “pampas”.

Se debe a Monseñor José Aníbal Verdaguer la declaración de la imagen del Buen Viaje, que se venera en la Iglesia de la Compañía de Jesús, como patrona y protectora del Automóvil Club, turismo, vialidad y alpinismo, realizada el 2 de julio de 1937: “Nadie emprendía un viaje a Chile, Bs. As. Córdoba o Tucumán sin ir antes a postrarse a los pies de la Bondadosísima Madre del Buen Viaje para pedirle su bendición y desde su altar ¡cuántas gracias, cuántos favores y aún prodigios derramó a manos llenas sobre sus devotos y amantes hijos!”.

Al declararla Patrona dijo: “¡Oh Virgen del Buen Viaje! Bendice Señora a este tu pueblo de Mendoza y cual bondadosa Madre apártalo de los caminos de la impiedad, de la iniquidad y de la corrupción y guíalo por caminos de la verdadera fe y santidad, siguiendo los pasos de tu Divino Hijo que es Camino y Verdad. Haz,

Señora, que los mendocinos de hoy imiten a sus antepasados en el amor filial que profesan y como ellos te repetimos de lo íntimo de nuestras almas: ‘Ampáranos Gran Señora, en este viaje de esta vida a la eterna’” (*Homenaje a Mons. José A. Verdaguer*, 1977, p. 13, cit. por el Pbro. Jorge Daniel Gómez, 2015, p. 107)<sup>96</sup>.

### **El Colegio Nacional, y una mirada sobre la educación mendocina**

Se dijo que el terreno originalmente destinado a la construcción de la Iglesia Matriz fue luego ocupado por el Colegio Nacional, hoy llamado “Agustín Álvarez” en homenaje a uno de los alumnos destacados<sup>97</sup>, y que constituyó innegablemente un hito en la historia de la educación mendocina, de fuerte impacto en el medio, gracias a la destacada actuación que cupo a muchos de sus egresados en los diversos campos de la cultura y de la vida política mendocina, como es la opinión general.

Su solidez intelectual corría pareja con la firmeza de sus muros, edificados por primera vez en la provincia con un sistema sismorresistente, a través de un diseño estructural muy particular, que consiste en un esqueleto autoportante de perfiles de acero. Esta armadura se encofraba y luego del fraguado del hormigón, se convertía en una pieza monolítica altamente resistente. El edificio conforma una unidad compositiva de gran valor urbano y paisajístico junto con el antiguo Plaza Hotel y el Teatro Independencia, edificios todos ubicados sobre calle Chile. Según la página *Arquitectura de Mendoza*,

---

<sup>96</sup> En dos obras se ocupa de Ntra. Sra. del Buen Viaje: en *Memoria de Nuestra Señora del Buen Viaje y San José* (Mendoza, Tip. Y Lib. Alemana, 1929) y en la *Historia Eclesiástica de Cuyo*. También hace una relación histórica de esta en el auto por el que instituyó, en su carácter de obispo, a la Virgen del Buen Viaje como Protectora del Automóvil Club, Turismo, Vialidad y Alpinismo en su diócesis.

<sup>97</sup> Para conocer la historia del Colegio Nacional, cf. Silvia Marcela Hurtado (2010) y su tesis doctoral. *Historia del Colegio Nacional de Mendoza*. Inédita.

El conjunto se compone de volúmenes compactos, coronados con mansardas, escalinatas y pórticos con arquerías, dejando al descubierto un estilo academicista francés. La planta está organizada a partir de cuatro bloques rodeados por patios. El cuerpo principal, que da a la calle, contiene las áreas administrativas y distintas dependencias. Los restantes están dispuestos de forma perpendicular al primero, y están destinados a aulas y salón de actos. Las circulaciones se realizan a través de galerías cuyas cubiertas son soportadas por ménsulas de hierro de tipo modernista. En 1916 anexaron nuevos bloques en las esquinas suroeste y noroeste (cf. <https://arquitecturamendoza.wordpress.com>).

Tanto desde lo edilicio como desde el punto de vista de su trascendencia cultural, la institución constituyó un motivo de orgullo para la provincia, y la representación social de “ser alumno (o exalumno) del Colegio Nacional” era un sello prestigioso que perduró durante largos años, a la par que se celebraban los méritos de quien fue -seguramente- su egresado más destacado, al punto de dar su nombre a la institución; así lo celebra Armando Herrera, poeta de prestigio en esos años, en un poema aparecido en *La Linterna* (Año I, tomo 1, N° 1, noviembre 1927):

# AGUSTIN ALVAREZ

Por **ARMANDO HERRERA**

Disipando las nieblas coloniales  
Se alzó tu meditar cual luz febea;  
Y afrontando el prejuicio, ante los males  
Impusiste la fuerza de tu Idea.

Nuevos reinos supremos y morales  
Diste a la juventud; la Gran Aldea  
Vió elevarse triunfante en sus umbrales  
Tu luz espiritual como una tea.

Tu profundo sentir que presentja  
El agradecimiento del futuro  
Dió forma a nuestra real sociología.

Fecundaste las rutas de Sarmiento  
Y al disipar el fetichismo obscuro  
Se impuso como el sol tu pensamiento.

Agosto 19 de 1927

Figura 4. “Agustín Álvarez”

## Mendoza ¿ciudad insalubre?

El cuadro de situación que presenta Rosana Aguerregaray, en “Representaciones, discursos y prácticas profilácticas durante la epidemia de cólera (1886-1887, Mendoza, Argentina)” (2019) acerca de las condiciones sanitarias de la ciudad entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, es francamente desalentador:

Durante fines del siglo XIX, las enfermedades devinieron en un problema social, ya que se las comenzó a vincular con otras urgencias, convirtiéndose en una necesidad primordial el tratar de evitarlas y gestionarlas por medio de políticas públicas. De este modo, la higiene adquirió un rol fundamental tanto en sus “contenidos preventivos como disciplinadores” (Armus, 2000, p. 511). A lo largo de ese periodo, la provincia de Mendoza [...] fue víctima de numero-

sas enfermedades: cólera, viruela, difteria, escarlatina y tuberculosis. Esta situación crítica se vinculó con un acentuado crecimiento demográfico y urbanístico producido desde 1880, cuando simultáneamente no se disponían de los medios materiales necesarios para propiciar en la ciudad un entorno sanitario adecuado, provocando los “primeros desajustes de un ambiente urbano cada vez más vulnerable donde las epidemias no distinguían entre ricos y pobres” (Cirvini, 1989, p.108). A ello se sumaron las malas condiciones en las que se encontraba la antigua ciudad colonial, destruida tras el terremoto de 18612 y que hasta el momento contenía sus propios escombros; allí, la falta de limpieza e higiene la convertía en un posible foco de infección para toda la población. Por su parte, la escasez de los servicios, tales como el alumbrado público, la nivelación de las calles y fundamentalmente, el agua corriente domiciliaria agravaron la situación, del mismo modo que lo hicieron la llegada del ferrocarril, el crecimiento de la inmigración y, con eso, los conventillos; de hecho, no es casual que el primer caso de cólera se registrase en este tipo de viviendas (Cirvini, 1989) (2019, p. 187).

En respuesta, afirma Natalia Luis, “se convocó a médicos higienistas, quienes realizaron informes explicando las causas de las enfermedades y proponiendo pautas preventivas”. A la luz de estos informes se implementaron diferentes medidas. Entre otras, se planteó la necesidad de extender el servicio de agua potable, realizar una buena eliminación de desechos, y desinfectar los lugares considerados infecciosos”. El organismo encargado de regular e implementar medidas sanitarias era la Dirección Provincial de Salubridad, creada en 1897 (anteriormente funcionaba el Consejo Provincial de Higiene).

La misma Natalia Luis, en “Políticas públicas en torno al agua: urbanización, segregación y accesibilidad en la extensión de las redes sanitarias (Mendoza, fines del siglo XIX y primeros años del siglo XX)”, señala que

La escasez del servicio de agua potable y la inexistencia de red cloacal contribuyeron a que a fines del siglo XIX el estado sanitario de Mendoza (y del país en general) fuera deficiente. Informes sanitarios de higienistas especializados arrojaban la necesidad de realizar obras de infraestructura y de extender el recurso de agua potable a fin de incrementar la salubridad de la población mendocina, quien mayormente se proveía del líquido de las acequias para consumo humano, que estaban contaminadas debido a que cumplían, al mismo tiempo, la función de riego y de eliminación de desechos, con la consecuente transmisión de enfermedades mediante su uso. La extensión de este servicio y el establecimiento del desagüe cloacal en la primera mitad del siglo XX fueron claves para mejorar la calidad de vida y la salud de la población (2022).

Respecto de la salubridad en el espacio urbano mendocino, destaca una nota aparecida en la revista *Pensamiento y acción*, Año II, N°s 15-16, febrero marzo de 1922, referido al progreso que representa la instalación de cloacas; el artículo se titula -precisamente- “La construcción de cloacas” y lleva como subtítulo “Progreso urbano de Mendoza”; en él leemos que

La construcción de la red de cloacas colectoras que ha de iniciarse en breve porque ya se están finiquitando los últimos trámites que faltaban para poner manos a la obra, señalarán una efeméride de progreso urbano que merece comentarse.

La colmena en que vivimos ha tenido un crecimiento muy grande en los últimos años y ya era tiempo de que se mejorasen sus condiciones higiénicas con el alejamiento rápido de todos los líquidos residuales.

La absorción de esos líquidos por el subsuelo de las mismas casas donde se vive es malsano, por desprendimiento de gases a través de la tierra [...] Además contamina el subsuelo y favorece la morbilidad general.

El artículo señala que con el mencionado proyecto permitirían brindar el servicio a 250.000 habitantes, que -según el pronóstico- sería la población de Mendoza promediando el siglo XX, por lo que “debe reconocerse que [estas obras] han sido concebidas con amplitud de criterio y con una clara visión del progreso edilicio”. Se informa asimismo que “Los líquidos cloacales recogidos por la red colectora se destinan a fertilizar campos incultos que existen al Norte de la Ciudad, en la vecindad de la estación Espejo”.

También se habla en el texto de la amplificación de la red de agua y suministro de energía, con lo que se advierte que la provisión de servicios era una preocupación constante del gobierno y de los habitantes, que aspiraban a consolidar a Mendoza como “ciudad moderna” en todos los aspectos, acorde con su crecimiento demográfico actual y futuro, y con su creciente importancia como punto estratégico en la zona oeste de la república.

Otra representación social recurrente es la que tiene que ver con la proclamada limpieza que se observa en las calles mendocinas, pero también los dardos de la crítica se ensañan contra la aparentemente beneficiosa práctica del barrido de las arterias y veredas, en nombre de la salud, y a partir de una explicación científica (o pseudo científica), como es la siguiente, que brinda del “Licenciado Valdés” en otra “Caleidoscopia barata” (*La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas*, N° 37, 20 de febrero 1932):

La forma más frecuente de infección tuberculosa en el hombre la constituye la *infección por el polvo atmosférico*. [...] Pero el barrido de las aceras y las calzadas de nuestra sonriente villa, empieza a las nueve de la mañana... y sigue todo el día como si en lugar de propagar el Bacilo de Koch-Wecks, pretendiera ozonizar el aire que respiramos. Las ordenanzas municipales [...].

... y no basta el barrido. Hay que agregar el sacudimiento entusiasta de alfombra que, a guisa de efusiva salutación al transeúnte, efectúan las muy simpáticas domésticas desde los balcones floridos.

Ciertamente, lo manifestado por el cronista tiene que ver con el carácter endémico de la tuberculosis en el período estipulado, Pero, de todos modos, el polvo en suspensión es una de las patologías ambientales que padece desde siempre la ciudad de Mendoza, que ponen de manifiesto la entraña árida de nuestra tierra, aún más visible en días de viento Zonda, en los que se advierte una auténtica nube cerniéndose sobre el centro de la ciudad.

### **Representaciones del paisaje urbano: los suburbios**

Hasta el momento he reseñado una serie de miradas que se tienden predominantemente sobre el centro de la ciudad; sin embargo, también los suburbios atraen la mirada de algún ocasional cronista. Entendemos aquí por “suburbio”, en primer lugar, lo que el diccionario define por tal: el término se utiliza para denominar a aquellas zonas o espacios que están en los alrededores de una gran ciudad y que se caracterizan especialmente por contar con viviendas más que con negocios o establecimientos de otro tipo<sup>98</sup>.

En realidad, sería más pertinente quizás hablar, tal como lo hace Mónica Cortellezzi en “Las nuevas centralidades en la aglo-

---

<sup>98</sup> Acerca de los conceptos de “centro” y periferia” como entidades complementarias, cf. Alain Reynaud (2013). Según Grataloup (2024), “La metáfora geométrica del centro y la periferia se usa frecuentemente para describir la oposición entre los dos tipos fundamentales de lugares en un sistema espacial: el que lo domina y saca provecho de esto, el centro, y los que lo sufren, en posición periférica”. Puede “ser empleado en todos los niveles de la escala geográfica (centro y periferia dentro de los límites de un pueblo, de una ciudad, de una región, etc.)”, aunque en la actualidad designa más bien la oposición entre países desarrollados y subdesarrollados.

meración mendocina”, de lo “periurbano”, entendiendo por tal “el espacio situado en la periferia del espacio urbanizado y que es asiento de transformaciones profundas en los planos demográfico, económico, social, político y cultural” (2023).

Sin embargo, el suburbio encierra otra connotación que, al menos en este caso particular se asocia con la seducción de lo popular y de lo legendario, por constituir un ámbito de algún modo más refractario al cambio, en el que las tradiciones encuentran un escenario propicio para perdurar.

Un escenario en que la misma vetustez de la edificación habla de antiguas leyendas, como ocurre con un relato de J. Alberto Castro publicado en *Nueva Era*, el 2 de julio de 1907, bajo el epígrafe “Cuadros de Ambiente”, que reproduzco a continuación:

#### “El ánimo del nicho”

Recostado en la pared, como mendiga exhausta de hambre y fatiga, una casucha ha sido convertida en altar de un culto extraño.

Es en la calle tortuosa, surcada por el paso lento del carro achacoso, allí, donde asoman los vástagos de la parra, sobre las paredes de adobe, en el arrabal desierto y desolado.

En las horas del crepúsculo doliente y más tarde cuando la noche hace tenebroso y sepulcral aquel lugar, una exuberante floración de velas encendidas, lo convierte en un altar.

Una calavera terrosa y descarnada, es el ídolo sumiso a las ofrendas, resignado a los tributos.

Las mujeres silenciosas y los hombres cabizbajos, todos llegan en la peregrinación interminable de miseria, de infortunio indefenso, hasta aquel raro hogar donde un alma escucha imploraciones de humanas desventuras, y derrama por doquiera, milagrosamente sus bondades.

Es el alma de un hombre que allí murió, dicen los ancianos de mi aldea; muerte trágica, con desangres casi negros, con carnes desgarradas y huesos masacrados.

Fue a la hora del crepúsculo, cuando las campanas cuentan sus nostalgias en el toque de oración; regresaba de la faena campesina, y cayó del carro que guiaba, quedando mutilado entre las ruedas...

Más tarde, a la hora de las claridades indecisas, cuando era triste el espectáculo en la calle, cuando en cada vástago de parra se colgaba un nido de tinieblas, las gentes del pueblo que pasaban, escucharon por muchas noches, tristes y cansados sollozos: “era el ánima que penaba”.

Manos piadosas ofrecieron al infortunado espíritu, tributo de velas encendidas, y él no fue ingrato para los compasivos de su trágica orfandad.

Había intercedido después por ellos ante el Dios del infinito, -decían las gentes de la aldea-; y su impalpable influencia arrebató de la agonía a aquel enfermo, preservó el naufragio de la vida a este otro desgraciado.

Yo he presenciado, una vez, ese culto: era la ceremonia muda y respetuosa; nadie osaba hablar, solo el grito del pájaro agorero, pasando al acaso, daba modulaciones al acto.

Y ante las innumerables velas encendidas, clavadas en el suelo, brillaba el cráneo descarnado en el fondo de la casucha sucia y pobre, brillaba con abatimientos de martirio, como si pensara en la obra colosal de una gran regeneración, en la obra inmensa de una redención completa, hasta convertir aquel lugar de insensatas y miedosas obla-ciones, en un lugar de ignominia, de abandono y de desprecio.

Y cuando cesaba el peregrinaje, cuando muy tarde, alumbraba la luna, el cráneo iba obscureciéndose como una máscara hajada [*sic*], dolorida por su inmóvil gesto de cartón (Nº 3, 2 de julio de 1907).

He prolongado la cita porque resulta ilustrativa en varios aspectos: en primer lugar, ejemplifica el modo de escritura realista preponderante en las leras mendocinas de comienzos del siglo XX, en particular, el talante naturalista del propio Castro (cf. al respecto Videla de Rivero, 2000a).

Pero, además, muestra la pervivencia de elementos culturales tradicionales, relacionados con las denominadas “canonizaciones populares”; vale decir, el valor que el pueblo atribuye a estas figuras a las que hace objeto de culto tiene que ver con el valor del sacrificio y una figura bíblica como es la del “chivo expiatorio”, lo que comporta una valoración particular del sufrimiento<sup>99</sup> y por ende, de la capacidad de comprensión del dolor ajeno y la consecuente potestad o voluntad de intercesión<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Cf al respecto la obra de René Girard, *La violencia y lo sagrado* (1972); en ella, el *sacrificio* deja de ser un rito religioso para convertirse en el origen mismo de la cultura como superación de la violencia originaria a través del sacrificio de un chivo expiatorio o víctima propiciatoria. La inmolación de una víctima, sea esta un animal o un ser humano en las culturas en que esta clase de sacrificio existía o existe, desvía la violencia en un primer momento dirigida hacia seres próximos, y hace que la cargue un ser de menor importancia pero que al mismo tiempo tenga un vínculo estrecho con la comunidad; no se sacrifica cualquier animal sino aquel que espreciado por pertenecer al ganado o a las especies con que el medio está más relacionado. El estudioso ve en el mismo Jesús al chivo expiatorio por excelencia: el Cordero Pascual, un hombre que sacrificó su vida por nosotros, ya que mientras los pueblos paganos veían en esta figura a un ser culpable que debía sacrificarse, en el cristianismo este objeto expiatorio es un hombre inocente y la sociedad se convierte en la verdadera culpable. Girard sostiene que la cultura y la civilización tienen sus raíces en un sacrificio ritual y expiatorio que sólo se hizo evidente con el advenimiento del cristianismo, y tomó la mejor de sus formas en el ejemplo de Jesucristo.

<sup>100</sup> “En términos de los devotos, los santos populares son aquellas personas que se comunican con Dios y pueden intervenir a favor de los sujetos que los invocan. Es decir que tienen la posibilidad de interceder de tal forma, que logran transformar lo ne-fasto, en fasto o en fiesta. De allí que toda devoción popular se encuentre muy acompañada de ritos y ceremonias, que no tiene nada que ver con actitudes formales, sino más bien con los festejos caracterizados por rezos, bailes, canciones, como también, por comidas y bebidas. Los ritos y demás ce-

Se hace referencia así a la religiosidad popular que perdura en las zonas alejadas del centro de la ciudad sobre, todo aquellas asoladas por la pobreza y la precariedad. Cuando hablamos de “religiosidad popular”, hacemos referencia a otro conjunto de creencias y prácticas diferente de las que se califican como “religiosidad oficial”. Como señala Rodrigo García, (2003, p. 311), estas dos formas de expresión religiosa “se entremezclan, de manera más o menos diferenciada coexisten y comparten símbolos, espacios, tiempos. No es fácil [...] la determinación de la frontera según la cual ciertas manifestaciones de lo sagrado se consideran dentro de una y fuera de la otra”.

Este borde es tan impreciso como el que articula el suburbio con el centro, mostrando así la complejidad del fenómeno urbano que retrata la prensa periódica mendocina.

### **A modo de cierre**

En las páginas de un conjunto significativo de revistas mendocinas publicadas en las primeras décadas del siglo XX aparecen descriptos, o simplemente aludidos, los elementos que componen la representación de la ciudad a través de los ojos de los cronistas, en su mayoría anónimos o irreconocibles bajo seudónimos hoy imposibles de descifrar, y también de escritores reconocidos que, a través de poemas, prosas poemáticas o breves narraciones, nos ofrecen una visión afectiva de la ciudad.

En estas imágenes se entreteje -de algún modo- lo espacial con lo temporal; así por ejemplo, son notorias las referencias al terremoto de 1861, que han dejado como presencia indeleble las ruinas, hoy escasamente conservadas, pero que en la época

---

remonias son vividos en forma comunitaria, es decir que hacen a un mismo sentir, y a su vez, re actualizan en el rito el mito que circunda al personaje santo. Lo que significa un aumento en el fervor y fe hacia la persona del santo, por un lado y, por otro, esta fe refuerza la urdimbre de relaciones comunitarias que se fundamenta en el mismo sentir” (Giménez, 2010-2011).

constituían un hito insoslayable, y a la vez, determinaban la existencia de dos ámbitos socialmente diversos: la “Ciudad Nueva”, levantada en la otrora denominada Hacienda de San Nicolás del Carrascal, y el “Barrio de las Ruinas”, con ciertas características de marginalidad, y sugerencia de misterio.

La traza de la ciudad edificada luego de la catástrofe, potencia lo que ya era característico del antiguo damero fundacional, realzado por la presencia de plazas simétricamente dispuestas y amplias avenidas arboladas. Precisamente, calles y acequias constituyen un binomio inseparable en las imágenes urbanas que recogen las páginas de las revistas compulsadas, y colaboran a la imagen de ciudad vergel, que se ha perpetuado a lo largo de los siglos, desde el momento fundacional, el de los primeros canales, muchos de los cuales aún perduran y otorgan un significado particular a la idea de “borde” o “referencias laterales que actúan suturando espacios diferentes” (Zamorano *et al*, 1982, p. 136).

Entre los edificios que acaparan la mirada del observador figuran en primer lugar las iglesias; luego, el Colegio Nacional, como emblema de la educación mendocina. También se reproduce la fachada de la antigua Escuela Normal, ubicada en la calle San Martín, a modo de testimonio de la importancia atribuida a la educación.

Pero comienzan a abrirse paso otros espacios, varios de ellos ubicados a la vera de la avenida San Martín, como las tiendas, los comercios, los bares y cafés, que indican el avance de la modernidad y la mutación concomitante de algunas costumbres. La descripción de estos sitios, a medio camino entre la nota periodística y la propaganda, ocupan largas páginas en varias de las publicaciones periódicas compulsadas.

La historia se hace patente a través de la mención del magnífico monumento erigido en el Cerro de la Gloria, al que se accede a través del Parque San Martín, anteriormente denominado

“Parque del Oeste”, que se constituye en una de las principales imágenes identitarias de la ciudad. A la vez, las transformaciones sufridas por el Parque dan testimonio de varios avares políticos de la Mendoza de principios del siglo XX.

En conjunto, el relevamiento imaginario muestra la conformidad del observador con las condiciones de habitabilidad del ámbito ciudadano, en miradas que alcanzan a veces la altura del sentimiento, aunque tampoco faltan algunas miradas críticas relacionadas con determinados aspectos, tal como se ha visto.

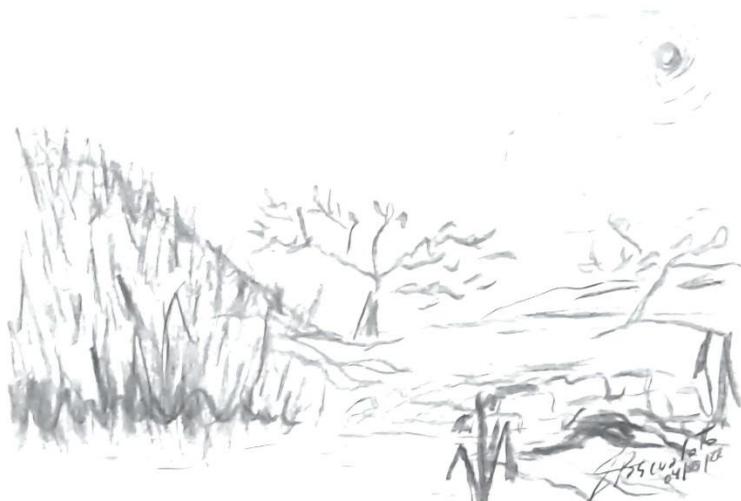
## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguerregaray, R. (2019). “Representaciones, discursos y prácticas profi-lácticas durante la epidemia de cólera (1886-1887, Mendoza, Argentina)”. En *História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro*, v. 26, Nº 1, jan.-mar., pp.187-207.
- Arquitectura de Mendoza*. Recuperado de <https://arquitecturamendoza.wordpress.com>.
- Barrio, P. (2009). “Caracterización del boom vitivinícola en Mendoza (Argentina), 1904-1912”. En *Mundo Agrario*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Historia Argentina y Americana vol. 9, Nº 18. Disponible en Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84511816012>
- (2010-12). “Controles estatales a la industria del vino en Mendoza, 1900-1914”. En *H-industri@; Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, Año 4- Nro. 7, segundo semestre de 2010, pp. 1-35.
- (2017). “Con sabor a vino: Crisis, regulación vitivinícola e inestabilidad política en Mendoza (1913-1923)”. En *Boletín de Estudios Geográficos* Nº 106, julio – diciembre 2017, pp. 147-150
- Burgos, F. (1928). *Cara de tigre*. San Rafael, Mendoza: Butti.
- (1935). *El gringo*. Buenos Aires: Tor.
- Castellino, M. E. (2024). “La visita de Ramón Gómez de la Serna a Mendoza”. En *Los Andes*, 4 de agosto.
- Cirvini, S. y Manzini, L. (2010). “Las casas de la Constructora Andina. Vanguardia arquitectónica del primer Centenario de Mayo (Mendoza – Argentina)”. En *Revista de Historia Americana y Argentina* Nº 45, pp. 135-175.

- “Colegio nacional”. En <https://arquitecturamendoza.wordpress.com>.
- Cortellezzi, M. (2022). “Las nuevas centralidades en la aglomeración mendocina”. Publicado el 23 de agosto. Recuperado de <http://www.politicaspUBLICAS.uncu.edu.ar/articulos/index/las-nuevas-centralidades-en-la-aglomeracion-mendocina>.
- Favre, P. (2015). *Escenarios del poder; La escultura en el Parque General San Martín*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – EDIFyL.
- García, R. (2003). “Espacio sagrado y Religiosidad Popular: perspectivas vétero-testamentarias”. En *Teología y Vida*, Vol. XLIV, pp. 310-331.
- García Bazán, F. (2000). “La ciudad ejemplar como pareja de opuestos”. En del Acebo Ibáñez, E. (Director). *El habitar urbano, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 37-79.
- Giménez, A. (2010). “Te elijo porque en vos me veo reflejado. Los santos populares en la Argentina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/santopop.html>.
- Girard, R. (1972). *La violencia y lo sagrado*. Estados Unidos: Éditions Grasset - Johns Hopkins University Press.
- Gómez, J. D. (2015). *Mons. José Aníbal Verdaguer; Primer Obispo de Mendoza Obispo, Fundador, Historiador y Santo*. Mendoza: EDIFyL.
- Gómez de Rodríguez Britos, M. (2008). *Mendoza y su arte en la década del '10*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Historia del Arte.
- Grataloup, C. (2024). “Centro / Periferia”. En *Hipergeo*. Disponible en <https://hypergeo.eu/centro-periferia/?lang=es>
- Hurtado, S. M. (2010), “El Colegio Nacional; su trayectoria a través del tiempo (1º parte)”, en Aruani, S. (dir.). *El patrimonio cultural en Mendoza: Lugares y Bienes*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 107-27.
- “Juan Parra del Riego”. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Parra\\_del\\_Riego](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Parra_del_Riego)

- López Alonso, A. O. (2000). “Los diversos significados inferenciales de las representaciones del imaginario social [*Inferential structures defining the meaning of social imagery representations*]”. En *Interdisciplinaria; Revista de Psicología y Ciencias Afine* N° 17(1), pp. 39–59.
- Luis, N. (2019). “Arquitectura y políticas para la salud en Mendoza (1918-1928)”. Disponible en <https://www.mendoza.conicet.gov.ar/blog/arquitectura-y-politicas-para-la-salud-en-mendoza-1918-1928/>
- (2022). “Políticas públicas en torno al agua: urbanización, segregación y accesibilidad en la extensión de las redes sanitarias (Mendoza, fines del siglo XIX y primeros años del siglo XX)”. En *Investigaciones y ensayos; Revista de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina* vol. 1, N° 73. Recuperado a partir de <https://iye.anh.org.ar/index.php/iye/article/view/266>
- Martos, M. (1928). *Cuentos andinos*. Buenos Aires: Samet.
- Micale, A. (1992). *Mendoza en 1900*. Primera Fila.
- Monseñor José Aníbal Verdaguer, *Primer Obispo de Mendoza; Humilde Homenaje de sus hijas Hermanas Obreras Catequistas de Jesús Sacramentado en el centenario de su nacimiento, 1877-1977*. Mendoza, 1977.
- Oviedo, J. (2010). *El periodismo en Mendoza*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- “Parra del Riego”. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Parra\\_del\\_Riego](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Parra_del_Riego).
- “Pasaje San Martín”. Recuperado de <https://ciudaddemendoza.gob.ar/2017/04/10/pasaje-san-martin/>.
- Ponte, J. R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: CONICET (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina).
- Premat, E. del C. (2005). *La ciudad vieja de Mendoza. Rescate de su memoria urbano arquitectónica*. Córdoba: Universidad Blas Pascal.

- Reynaud, A. (2013). “Centre et périphérie”. En Levy, J. et Lassault, M. (Eds.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.
- Romero, J. L. ([1977] 2010). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Videla de Rivero, G. (2000a). “Espacio, historia y costumbres en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929)”, En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I, pp. 11-43.
- (2000b). *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.
- Zamorano, M.; Berra, M. T.; Cortellezzi de Bragoni, M.; Rodríguez de González, M, y Sturniolo de López Ventura, N. (1982). “La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza”. En *Boletín de Estudios Geográficos* Vol. XXI, N° 81, julio – diciembre, pp. 123-186.



**Ilustración N° 26: “Trasmuros” (serie)**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**



## Capítulo 11

### LA VIDA SOCIAL: COSTUMBRES Y DIVERSIONES

Marta Elena CASTELLINO

#### **Cambios en la vida social**

En las primeras décadas del siglo XX, en Mendoza se registraron notables progresos en el campo de las comunicaciones y el transporte: el 1 de octubre de 1912 comenzaron a circular los primeros tranvías eléctricos; el servicio contaba con cuatro líneas que hacían distintos recorridos: “El público estaba fascinado. El boleto costaba 10 centavos y 15 la combinación ida y vuelta” (Gómez de Rodríguez Britos, 2008, p. 45). Como dato curioso apunta Exequiel Ortiz Ponce (1953) que –a pesar de esa inauguración- durante un tiempo la gente continuaba utilizando el tren o yendo a pie: había temor de subir en el tranvía porque se creía que, si se cortaba un cable y caía sobre el vehículo, el pasaje perecería electrocutado.

El ferrocarril, por otra parte “no sólo estaba consolidado como el medio de locomoción por excelencia del nuevo siglo XX, sobre todo por vincular a la provincia con la capital del país, sino que alcanzó su ocupación urbana máxima alrededor de 1912, cuando reflejó un incremento territorial cinco veces superior res-

pecto del valor inicial de 1894” (Ponte, 2008, p. 392). El servicio de ómnibus también aparecerá en esta década, a partir de 1918.

En cuanto a la vida social comienza progresivamente a extenderse fuera del hogar, y el centro de la ciudad “se convierte en la gran opción: restaurantes, cafés, teatros, cine, comités partidarios, *meetings* políticos, clubes, etc.” (Ponte, 2008, p. 340), a la vez que el Parque San Martín congregará cada vez más visitantes y más actividades deportivas.

Junto con el crecimiento de la industria vitivinícola se destaca el desarrollo del comercio y la Avenida San Martín es reconocida como la calle comercial por excelencia. Se abren varias “grandes tiendas”, como “Gath & Chaves”, “Casa Tía” o “El Guipur”.

Precisamente, con el desarrollo del comercio se produce un incremento de la “Propaganda callejera”, hecho que es visto por un anónimo cronista de la *Revista Vida Andina; Revista Semanal de la Vida Cuyana*, oculto bajo el sinónimo de “Iskor”, como algo que fomenta “el mal gusto y la locura”:

La propaganda callejera, hecha a base de enormes cartelones fijados al azar en las paredes del municipio, es una prueba palmaria de que nuestros comerciantes no han perdido la aptitud de divulgar sus artículos, pero, en cambio, están atentando contra la estética y la salud, con evidente perjuicio de la salud.

Que la estética de nuestras calles se resiente con tan descomunales avisos como los que suelen fijarse, es una verdad tan axiomática que no necesita demostrarse. Pero, la parte más importante de este despliegue de carteles anunciadores es el peligro que importa a la salud, aun cuando esta afirmación sorprenda a más de un lector (Año I, N° 3, 8 de febrero 1920).

La razón que se da tiene que ver con la confusión que crea en los potenciales compradores la abundancia y diversidad de la

oferta, que además se presenta bajo apariencias muchas veces engañosas o proclamando su superioridad con argumentos falaces:

Triste condición la del hombre que debe fiar sus condiciones de indiscutible naturaleza psíquica, a los azares de un aviso. Y pensar que estas leves incidencias y perplejidades las originan los múltiples “affiches” de propaganda, que ni son calendarios de productos, ni voceros de buen decir, y solo ayudan a hacer perder los estribos al mejor plantado de los mortales.

Pero a la vez este progreso tuvo su contrapartida negativa y, según señala Ponte, “Afloraron los problemas sociales latentes en el período anterior y la estructura urbana se vio sobrepasada por la sorprendente población que había traído aparejada la gran inmigración. También se puso en evidencia el grave problema de la falta de viviendas. Proliferaron entonces los conventillos, inquilinatos y casas de vecindad mientras que ocupación del suelo capitalino expandió el límite interno del casco urbano” (2008, p. 392).

En “Anécdotas mendocinas”, una sección incluida en la *Revista Andina* del Año I, N° 3, 12 de noviembre de 1927, se expresa una visión despectiva acerca de los inmigrantes, con el subtítulo “Indios que hablan italiano”:

Cuando el general Caviglia [...] visitó Mendoza, salió de paseo una tarde en compañía del entonces ministro de Industrias y Obras Públicas de la provincia, señor Leopoldo Suárez.

Después de recorrer la ciudad, el parque y alrededores, se encaminaron hacia algunos departamentos vecinos, visitando Godoy Cruz, Chacras de Coria, La Puntilla, Luján, etc. Cuando ya habían andado varias horas de camino, el general preguntó a su acompañante [...]:

-¿Dígame, señor ministro, en estos campos, hay indios?

-Sí, señor general -contestó el interpelado- hay aquí todavía muchos indios, pero todos ellos hablan el italiano...

Otra forma de expresar el conflicto gringo / criollo que aparece, por ejemplo, en la novela de Burgos, ya citada<sup>101</sup> y que es reflejo de la situación que vivía por entonces la ciudad de Mendoza, y la provincia entera, por la inmigración masiva de fines del siglo XIX, que ocasionó otro de esos “quiebres culturales” de que habla Arturo Roig (1966) y que significó, no solo un cambio étnico sino, sobre todo, cultural.

### **Diversiones de una ciudad que se moderniza lentamente**

En 1910 Mendoza contaba con varias salas de espectáculos, como el teatro Olimpo (antes Coliseo Hispano-argentino), el Orfeón Español, el Colón, y luego se abriría el cinematógrafo Imperial, primera sala destinada exclusivamente a proyecciones cinematográficas y el Edén Mendoza. Pero durante las primeras décadas del siglo XX fue el teatro el que desempeñó un papel destacadísimo en el campo de las diversiones que se ofrecían a la población mendocina.

Como señala Susana Tarantuviez (2010) en “El teatro en Mendoza”, “A fines del siglo XIX, Mendoza era apenas una aldea cuyo estilo de vida seguía siendo colonial en muchos sentidos, a pesar de los incipientes esfuerzos que hacía la clase dirigente por convertirla en una ciudad moderna, según los postulados propios de la ‘Generación del 80’”. A partir de entonces, como ya hemos señalado, la ciudad ingresa en un proceso de modernización tanto edilicia como cultural.

La llegada del ferrocarril permitió que arribaran compañías profesionales de teatro europeo, además de inmigrantes españo-

---

<sup>101</sup> Para un desarrollo de este tema cf. Castellino (1990).

les e italianos, cuya predilección por la zarzuela o la ópera incidió en el desarrollo del teatro mendocino.

Humberto Crimi, por su parte, en su *Breve historia del teatro en Mendoza* (1957), reseña los principales hitos y respecto del período que nos ocupa traza el siguiente cuadro de situación:

Empieza el siglo XX. En Mendoza, la actividad teatral de aficionados se refugia en los colegios, especialmente en “Don Bosco”, y en dos clubes: el “Orfeón Español” y la Sociedad “Italia Unita”. Por el Teatro Municipal empiezan a desfilar las mejores compañías que deben detenerse en Mendoza [...] Nuestro público conoce los elencos más destacados. Y entonces, inspirados por esta corriente, vemos crecer el teatro de aficionados. Ya en la segunda década no hay club o sociedad que no tenga su conjunto filodramático (p. 14).



**Figura 1. Edificio de la Sociedad Italia Unita  
(*La Quincena Social*, N° 66, 1922)**

A pesar de este promisorio panorama diseñado por el historiador, “Las deficiencias son muchas. Los actores se improvisan y abordan las obras de mayor resonancia en Buenos Aires. Y al pueblo les agradaba” (Crimi, 1957, p. 14)<sup>102</sup>

La importancia asignada a los espectáculos teatrales dicta -paradójicamente- la queja del cronista de *La linterna* que, en su Nº 2 (diciembre de 1927), quien en un texto titulado “Teatralerías”, deplora la “absoluta pobreza” de la temporada teatral de ese año, en la que “Ninguna compañía hubo, ni nacional ni extranjera, ni dramática, cómica o cultivadora de géneros musicales, que fuese capaz de dar una nota de estética superior”, capaz de contentar a un público que “está preparado” y “Anhela encontrarse frente a una obra de valer artístico apta para hacer vibrar su sensibilidad actual”.

Este público, sin embargo, ha de contentarse con “espectáculos pasados de moda, ejecutados a la buena de Dios, sin

---

<sup>102</sup> Respecto de los edificios destinados a la actividad teatral, Tarantuviez recuerda que “el primer teatro de la ciudad se había inaugurado en 1822 y funcionó hasta 1928. En 1851 se construyó el Teatro 25 de Mayo, con un escenario de 18 metros de largo y 2000 localidades. Este teatro contó con una orquesta propia que se presentó en 1855 (Gutiérrez de Arrojo, 414) y fue destruido por el terremoto de 1861. Entre 1865 y 1872, hubo representaciones de aficionados, funciones a beneficio de instituciones de bien público, así como comedias de costumbres y sainetes del teatro español en algunas salas y teatritos provisorios. En 1870 se fundó el Teatro del Progreso y en 1873 el Teatro Municipal, con una capacidad de 45 palcos (270 sillas), 230 plateas, 60 lugares en galería y 200 en paraíso. Sobre el fin de siglo se sumaron otras salas: los teatros Eliseo, Variedades, Politeama, San Martín y Círculo de Obreros de Mendoza”. A comienzos del siglo, Crimi menciona, además del Teatro Municipal, el Odeón, el Coliseo de Verano, situado en calle Las Heras 88, el salón de la “Italia Unita”, ubicado en 9 de Julio 1055, el Salón Lavalle, el Centro Asturiano, el Graff Zepelin, el Empire Theatre, ubicado donde luego estuvo el Cine Centenario... y algunos centros recreativos “que cumplieron su tarea tangencial, algunos con nombres exóticos, como el de Estrella de Oriente, Sol de Mayo, Honor y Patria, Honor al Arte y Gloria a la Escena” (Crimi, 1957, p. 23).

otras aspiraciones que las de atraer el público necesario para ir pasando”. De la crítica adversa solo se exime al

[...] único conjunto nacional que despertó interés en nuestro público, el de la compañía Saldías-Ramírez, que con sus comedias reideras y sus sainetes hilarantes nos ofreció un espectáculo sin pretensiones, bastante cuidado y con un conjunto de artistas cuya buena voluntad, estimulada por los aplausos del público dio a sus roles una justeza encomiable, a la que no fue extraña, por cierto, la dirección inteligente y disciplinada de un autor tan conocedor de los recursos y valores de nuestro teatro como es Adolfo [*sic*] Saldías<sup>103</sup>.

En la década del 30, el radioteatro, y con él, la “explotación comercial de las novelas radiales en los tinglados de toda la provincia” (Crimo, 1957, p. 25), se consolida también como uno de los entretenimientos preferidos por la población mendocina. La primera función radioteatral con estas características, según dato aportado por el mismo Crimi, estuvo a cargo de la compañía “Esther Da Silva-Javier Rizzo”, que en 1934 presentó “La dama de negro” en el Teatro Palace, con gran repercusión popular. A esta obra le siguen “El loco del bosque” y “El vampiro de Orloff”.

Igualmente se refiere Crimi, al efecto que las emisiones radiales de estos y otros melodramas provocaban en el público: “causan sensación y el público las sigue con ansiedad. Algunas oyentes hasta sufren ataques de histeria durante las transmisiones, que se caracterizan por su sensacionalismo y truculencia” (1957, p. 26).

---

<sup>103</sup> José Antonio (no “Adolfo”) Saldías fue un dramaturgo, periodista, director de teatro y guionista de cine que nació en Buenos Aires, Argentina el 31 de diciembre de 1891 y falleció en la misma ciudad el 14 de marzo de 1946. Como autor teatral se especializó en la comedia de costumbre y dos de sus mayores éxitos fueron El distinguido ciudadano y El gaucho Robles, ambas escritas en colaboración con Raúl Casariego.

También llegaban a Mendoza los Parques de Diversiones y eran frecuentes las actuaciones de compañías teatrales extranjeras, que complementaban la programación ofrecida por los elencos locales. Luego, la aparición del cinematógrafo desplazaría un tanto al teatro en las preferencias recreativas de los mendocinos, pero sin desplazarlo nunca por completo. En 1924 se produce la primera emisión radial mendocina.

Vale la pena recordar que entre las no demasiado abundantes diversiones de la Mendoza de las primeras décadas del siglo, las retretas y conciertos ofrecidos por la Banda de Policía o la Banda del Ejército eran una excelente ocasión de esparcimiento. En los atardeceres mendocinos se ofrecían estas actuaciones en las plazas y “se podían escuchar algunas arias de óperas, canciones populares, valeses y ‘música clásica’. Las niñas ‘en edad de merecer’, acompañadas siempre por su madre permanecían de pie en el lugar, mientras los jóvenes daban vuelta mirando a las niñas” (Gómez de Rodríguez Britos, 2008, p. 46).

### **Ámbitos de esparcimiento al aire libre**

De hecho, en la Mendoza de estas primeras décadas del siglo XX, las plazas representan importante papel como escenario de veladas culturales, muy esperadas por la población, como se advierte en la noticia publicada por *Vida Andina* (Año I, N° 4, 26 de noviembre de 1927), acerca de “Las retretas en la Plaza Pellegrini”, en la que se deplora la inasistencia reiterada de la Banda de Policía:

Hacen [sic] varios días, en los que le corresponde el turno a la Plaza Pellegrini, que la Banda de Policía no concurre a ese paseo a dar sus acostumbradas audiciones. Esto, como es lógico, ha causado malísima impresión en el público concurrente [...].

El poeta César Ponce Aguirre<sup>104</sup> recrea ese mismo ambiente en un soneto publicado en *La Semana* (Año I, N° 37, 11 de setiem-

---

<sup>104</sup> No dispongo de muchos datos sobre César Julián Ponce Aguirre; en *la Enciclopedia de las Artes y las Letras en Mendoza* se da como fecha de nacimiento 1900 (creo que el dato no es exacto); otras fuentes indican que fue bautizado en la Iglesia de San Nicolás en 1902. Gloria Videla de Rivero anota en su libro *Recuerdos de familia* que “he encontrado algunos poemas juveniles en las revistas de la época” (p. 115) de su autoría. César publicó un único libro de poemas, bajo el sugestivo título de *Cármenes de Lujuria* (1930). Se trata de un libro compuesto por veinticinco sonetos, es decir, formas poéticas compuestas por dos cuartetos y dos tercetos, en los que ensaya distintos metros. Si bien predominan los versos endecasílabos y alejandrinos, también hay sonetos de arte menor y algunos otros compuestos en versos que, aunque de diversa medida, conservan la estructura del soneto. Completan el volumen composiciones de metros diversos, pero siempre en estrofas regulares. Si bien los poemas no tienen título, ni hay divisiones internas en volumen, se percibe una suerte de encadenamiento temático en grupos sucesivos de poemas que van modulando las inquietudes del autor: el amor, la poesía, la muerte... El autor adopta, en general la figura del “poeta maldito” (“a veces me pregunto / si yo estaré maldito), prorrumpiendo en baudelairianos improprios contra Dios: “Dios era refractario a mis designios / de libertad, de ensueños y de amor. / Dios ya no me servía para nada / y tuve que matarlo. Maté a Dios” y contra la “moral burguesa”, desgranando diversas formas del amor carnal, tal como puede anticiparse por el título mismo de su libro. Se trata de composiciones en las que predomina claramente el “yo” el sujeto de la enunciación y que se exhiben como una suerte de confesión autobiográfica, hecha en el momento final: “Pasó la vida, esa fiebre / que se le llama ‘vivir’ / pasó el amor... pasó todo... / ya solo resta morir”. Entonces, el escritor confiesa: “De las pocas cosas que conservo, / andanzas de una vida ya pasada, solo me quedan estos versos locos, / que los compuse entre una y otra lágrima”. De todos modos, la asunción de esa pose “muy fin de siglo XIX, incluyendo el ya mencionado “malditismo” solo significa que el poeta hace gala de una singular complacencia en mostrar que puede haber belleza aún en lo desagradable y chocante para la moral común. Así por ejemplo, y en relación con esos “amores infernales” que ofician como fondo de todos los poemas, no elude temas como la prostitución y la masturbación, y entona sus cánticos de alabanza a diversas partes de la anatomía femenina, como el Mone de Venus, al que dedica una serie de eróticas metáforas: “ánfora / lasciva y luminosa /.../ jardín de las locuras /... faro / luminoso del mundo” ... Esa actitud “subversiva” llega a oficiar su “misa hereje”: “Era la misa del diablo, / misa de orgía y de pompa, / reflejo de los instintos / de alguna creencia monstruosa”. Además, su poesía exhibe una serie de marcas que lo unen a la lírica decimonónica finisecular, filiación confesa por el propio poeta:

bre de 1918): “El sol ya se perdió tras el barranco... / la rotonda semeja, cosa rara, / un chinesco farol que se posara / sobre un mantel nítidamente blanco. // Caminan las muchachas placenteras, / charlando de manera tan jovial / que parecen artistas prisioneras / de un precioso guignol occidental [...]”.

Las retretas son evocadas por Ataliva Herrera, abogado, poeta y escritor cordobés, nacido en 1888 y fallecido en 1953, y que residió temporariamente en Mendoza. La recreación que nos ofrece en este poema, aparecido en *Mundo Cuyano*, Año I, N° 3, del 20 de setiembre de 1921, es bastante genérica, y más un pretexto para desarrollar el motivo de las costumbres amorosas en boga, pero igualmente nos ilustra acerca de este momento de esparcimiento común en la época:

En la noche sensual el verano  
la retreta es galante paseo  
donde agota el amor provinciano  
su carcaj en gallardo torneo.

---

“Yo soy de esos románticos que cantan al amor”; herencia que se traduce en la efusión sentimental de un poeta hiperestésico que se refugia en el exotismo de otros cielos y otros tiempos, más propicios para su talante espiritual: “Yo quisiera haber nacido bajo los cielos orientales, / en la corte de un rey persa, nostálgico y soñador”. La relación con postromanticismo y modernismo se pone de manifiesto también por la pintura de ciertos ámbitos poblados de ninfas, centauros y los inevitables sátiros, junto a la alusión a mitológicos amores como el de Leda: “Tenía el cisne en los rosados muslos / el cisne blanco que la poseía / y la ninfa entornando los dos ojos / en un dulce deliquio sonreía”. El decir por momentos se hace llano y por momentos se puebla de referencias librescas, siempre en relación con la temática central del libro: Fausto, Don Juan... en las que el poeta exhibe su enciclopedia literaria. Sin embargo, cuando el lenguaje se asordina en notas más personales y genuinas, y es capaz de captar los mínimos detalles de la realidad, es cuando alcanza mayor calidad estética y mayor autenticidad: “Aquí yace un soñador / que vivió siempre soñando / y en cosas de amor penando, / no vio la muerte rondando / siempre por su alrededor”.

Cae sobre la plaza silente  
el cendal de los rayos lunares,  
el jardín llena todo el ambiente  
de un perfume sutil de azahares.

[...]

Se dispersa la fúlgida ronda  
de la fiesta galante que pasa;  
se van todas llevando una honda  
sensación de recuerdo a la casa.

La retreta acalló sus rumores;  
solo el aura en las hojas remeda  
como vagas palabras de amores  
en alado susurro de seda.

Ya en la revista *Nueva Era* N° 6, del 24 de julio de 1907, había aparecido una nota sobre “Nuestros paseos”, entre los que se mencionan el curso de la calle San Martín y del Parque el Oeste y “la primera reunión en el Club Social”.

Sin embargo, parece prevalecer la idea de que, en general, en Mendoza se sobrelleva una vida rutinaria y con escasas emociones. Así, por lo menos, el título que J. L. Aguirre coloca a un texto publicado, casi haciendo las veces de editorial: “La rutina. Elemento negativo en Mendoza”, y como epígrafe o dedicatoria “A propósito de la aparición de la revista *Nueva Era* (a sus fundadores)” (22 de junio de 1907, pp. 7-10). Algo similar manifiesta el cronista que se esconde bajo el seudónimo de “Nazarín”, en la *Revista Mendoza; Revista Semanal de la Vida Cuyana*, y en un texto titulado “Mendoza se aburre”, bajo el epígrafe “Mirando vivir”.

En este comentario se deplora que “Difícilmente podrá encontrarse una ciudad de menos atractivos, en que pasar agradablemente las horas”. Colaboran a este desagrado “las mismas chicas, siempre esquivas y melancólicas, con caras pálidas y profundas ojeras; los mismos hombres y los mismos temas de siempre, la misma charla insulsa. Por la noche, invariablemente, el ‘cine’”.

Al modo del cronista urbano que recorre las calles de la ciudad para encontrar allí los temas para su pluma, nuestro repórter emprende su vagabundeo: “Y nos echamos a andar, por ahí, a la espera de algún acontecimiento que cambiara el ritmo triste y monótono del diario vivir”. Su vagabundeo le permite así delinear distintos tipos urbanos, por ejemplo, “el cesante”, porque “Los cesantes están de moda ahora”:

Con la mano derecha en el bolsillo, la izquierda sobre el viento como dolorido de su abandono, el sombrero sobre los ojos y la melena milonguera, era la imagen viviente de Mendoza, cuya juventud siempre a merced del azar, vive sin más horizontes que los que la ajena voluntad quiera proporcionarle.

En su marcha por “el centro de la vieja Mendoza”, y “ante una casa de apariencia ruinososa”, se detiene a contemplar “la eterna escena mendocina”: “Es el mozo de servicio o el cochero que habla a la mucama, ausente la patrona”.

Las contiendas verbales (y de las otras) que sacuden la vida política mendocina de esos años también cae bajo la mirada de Nazarín: “Más allá dos discuten acaloradamente sobre si los verdaderos radicales son los de Rubilar o los de Lencinas y Teisaire”<sup>105</sup>. Y agrega “Este es el tema obligado en cuanto se reúnen dos personas ¡Maldita cantinela de la política, que absorbe todas las voluntades y malogra todas las energías!”.

---

<sup>105</sup> El contexto de esta escena se entiende en el contexto de lo afirmado por Gimena Iriart Gabrielli: “Los quiebres partidarios en el seno del radicalismo mendocino permanecieron como una variable constante de la arena política local. Puntualmente, la extinción del primer gobernador radical mendocino, punto de inflexión en la dinámica política local, lejos de propiciar la unión de las filas radicales iba a exponer a estas a nuevos fraccionamientos en torno a otros posibles liderazgos (lencinistas, rubilaristas, baecistas, tabaneristas, teisairistas), a luchas por la selección de candidaturas, a la dificultad por arribar a un consenso respecto de la reorganización del partido en virtud de la prohibición a los empleados públicos de intervenir en política” ([s. f.], [s. p.]).

También sobresaltan y disgustan al paseante los “aires de milonga” que brotan de una casa, junto a una cabeza de mujer “en cuyos ojos, saltados y libidinosos, hay una incitación a nuestra diosa la Lujuria” y “sin mirar, pasamos de largo”. El cronista insiste en su mirada auto denigratoria en cuanto a los hábitos de la población, pero que contrasta con lo ameno del entorno ciudadana:

Anacreonte huiría de este “mediterráneo puerto” que dijera una literatoide local [...] volvemos a pensar en Anacreonte ¿Qué podría hacer aquí el filósofo? ¿Llegaría a interesarle la vida mendocina?

Claro está que para el bienestar de un alma sensible como la del filósofo, bastaría con la calma de nuestros parques y jardines en el nocturno perfumado y bajo la enjoyada bóveda celeste. Pero aquí tampoco, bajo la bella y exuberante naturaleza, cubiertos por el más bello de los cielos, son posibles la calma y la alegría de vivir. La nota gris, triste, pesada, se infiltra en todo, como si fuera inherente a hombres y cosas.

El caminante sigue su camino: “hacia el centro de la ciudad, en donde, en plena calle San Martín, la muchedumbre se arremolinaba, dando vivas a los políticos al uso [...] y profiriendo gritos y denuestos, ante los balconeadores de todo suceso callejero”.

La conclusión entonces es lapidaria: “Nos alejamos pensando en que aquí no podría vivir Anacreonte y en que Mendoza es un pueblo de histriones, gris y triste, que carece del encanto de las ciudades modernas”.

Llama la atención este juicio, precisamente en un momento en que el entorno ciudadano y, en general, la vida mendocina estaba viviendo, como he ha señalado reiteradamente, un proceso de modernización. La ciudad contaba con luz eléctrica, teléfono, telégrafo y pronto advendrán la radiofonía y luego, el cinematógrafo

fo. Sin embargo, es cierto que el pueblo mendocino continuaba llevando una existencia apacible, que Marta de Rodríguez Britos evoca así: “En las tardes de verano y especialmente después de cena, se sacaban las sillas y se reunían los vecinos en las veredas o en los puentes [...] sobre las acequias, para charlar y tomar fresco, mientras los niños jugaban a las rondas o a las escondidas. No faltaba el silbato del heladero que hacía las delicias de los más pequeños” (2008, p. 46).

El texto incluye también una serie de ilustraciones, entre otras, la de la escena descrita.



Figura 2. *Revista Mendoza* (Año I, N° 4, 15 de febrero 1920)

Esta vida apacible se veía interrumpida, de vez en cuando, por entretenimientos y diversiones que la sociedad mendocina esperaba con ansias, para salir un poco de la rutina. Así, los habitantes asistían encantados a las retretas, parques de diversiones y circos, paseos al Parque del Oeste, etc. De todo ello dará cuenta la literatura y la prensa de la época. Así por ejemplo, un poema titulado “El payaso” (anónimo), que explaya el conocido tópico de la tristeza que anida bajo la máscara de alegría de los comediantes:

Grotesco el rostro, vacilante el paso,  
herida el alma por oscura pena,  
surca del circo la revuelta arena  
con risa horrible el infeliz payaso.

Su cuerpo oscila, ya de vida escaso,  
que amarga hiel sus pasos envenena.  
De su existencia, de amarguras llena,  
la mortecina luz marcha al ocaso.

De repente se apagan sus miradas,  
en la postrera convulsión se agita  
y se desploma al son de mil palmadas.

Y entusiasmado el público le grita  
entre francas y alegres carcajadas:  
¡Bravo! ¡Bravo! ¡Muy bien! ¡Que se repita!

(*Vida Andina*, Año I, N° 7, 4 de enero de 1928).

En cuanto a las primeras funciones del cine en nuestro medio, por ejemplo, Javier Ozollo (2016) recuerda que en medio del proceso de modernización que vivía Mendoza a fines del siglo XIX y comienzos del XX, el 16 de agosto de 1899 la ciudad asistió “entre desconfiada y curiosa a la primera vista del cinematógrafo”. La crónica de *Los Andes* (transcripta por Ozollo) “muestra el grado de asombro y puerilidad frente al nuevo entretenimiento”.

Allí se lee: “Admirado queda el público cuando ve la vida y el movimiento reproducirse con toda nitidez y precisión, como si efectivamente se encontrara uno ante un cuadro real”. Esta impresión de “veracidad” (disminuida, es cierto, por la falta de color) es la que aprovecha Martos para componer un sabroso relato, incluido en sus *Cuentos andinos* (1928), volumen que reúne una serie de relatos publicados con anterioridad, a lo largo de tres años, en las páginas de Los Andes y otros medios gráficos de la época.

El episodio en cuestión es protagonizado por “Quiterio Bárbaro Mota”. De este personaje se nos da una detallada y caricaturesca descripción física, que se corresponde con una no menos risible caracterización espiritual, resumida en su apelativo: “Parece que el fraile que lo bautizó le conoció la pinta de bruto y le puso ‘¡Bárbaro, que Dios te ampare’!...” . (1928, p. 9).

De él se narran, entonces, varias anécdotas tragicómicas en las que concluye invariablemente aporreado. Alrededor de él se tejen escenas de la Mendoza finisecular, de gran valor como documento costumbrista, tanto referidas a los actos litúrgicos como a las diversiones características de la “gran aldea” que era por entonces nuestra ciudad: “salimos a dar una güelta por el centro después de comer. Pensábamos dir a los fuegos artificiales, pero mientras llegaba la hora nos comenzamos a pasiar por la calle San Martín fastidiando a las muchachas...” (Martos, 1928, p. 159).

Luego, con una ocasional compañía femenina, nuestros protagonistas concurren “a una confitería d’esas de copete, por indicación d’ellas pá osequiarlas” y finalmente asisten a lo que constituía –como se dijo– una novedad de la época: el cinematógrafo o “biógrafo”. Precisamente todo el esquema del relato se basa en la siguiente pregunta: ¿qué ocurriría si una persona ignorante, simple, asiste a una función de cine y confunde la ficción con la realidad? Los resultados son previsibles, y más si el personaje en cuestión es el ya conocido Quiterio.

Las aprensiones del narrador van preparando el clima de lo que ocurrirá: “Apareció en el telón un campo cruzado por el ferrocarril. Los rieles estaban de frente a nosotros. Lo primero que pensé yo fue que iba a pasar un tren y que Quiterio Bárbaro se iba a asustar” (Martos, 1928, p. 163). Los comienzos del cine están rodeados de anécdotas similares, como aquella que da cuenta del pánico provocado en los espectadores por la aparición de un tren marchando de frente, a toda velocidad, cuando el 28 de diciembre de 1895 se proyectó en el subsuelo del Gran Café de París una serie de filmaciones, entre las que se contaba “La llegada de un tren a la estación”.

Martos nos ofrece una recreación humorística de este suceso: “De atrás de un bosque de pinos asomó un tren a toda velocidad... [...] Quiterio cuando vio asomar el tren se echó a temblar encogiéndose como pa dar el salto”. La tensión sigue creciendo: “En eso el tren se echaba encima y parecía que se iba a salir del telón pa meterse en el salón... A cualquier campesino se la doy, siendo que no haiga estao nunca en las vistas...” (1928, p. 161). El desenlace también es previsible.

En la *Revista Mendoza*, bajo el título de “Una anécdota de estos tiempos” (Año I, N° 5, 22 de febrero 1920), se refiere lo siguiente:

Un conocido caballero, muy estimado en los círculos sociales y jurídicos de nuestra ciudad, tiene una opinión muy personal y muy pintoresca, como todas las suyas, sobre el cinematógrafo.

Refiere él que asistía desde una butaca de la platea al desarrollo de una de esas larguísimas películas tituladas en el programa de “cómicar”. Pero a pesar de ese anuncio, la vista a él no le hacía nada de gracia, por más que se esforzaba no le encontraba el chiste, y como él, la mayor parte del público. Sin embargo, como “la excepción confirma la regla”, un espectador que estaba ubicado a su lado reía a lágrima viva, a carcajada sonora cuyo eco resonaba en la

silenciosa sala; gozaba, se divertía enormemente... Tanto llamaba la atención y tanto incomodaba al conocido y referido caballero, que este, durante el minuto de espera para preparar la segunda parte interpela bruscamente a su vecino diciéndole:

- Vea, señor, en el cinematógrafo se divierte únicamente los zonzos y los sordos. Yo soy sordo...

En la revista *La Semana* N° 23, del 19 de setiembre de 1931 aparece una interesante entrevista a Miguel Sícoli, al que se presenta como “activo e inteligente empresario del cine Avenida”. El título de la nota, tomado de las declaraciones de Sícoli, es sugerente: “El padre del cine parlante es el Teatro y, a pesar de ello, amenaza con ser parricida”.

El objeto de la entrevista es inquirir sobre la crisis que por ese entonces aquejaba a la industria cinematográfica, “como consecuencia de la angustia por que atraviesa el mundo entero”. El entrevistado formula a su vez una serie de suposiciones, que constituyen una suerte de diagnóstico del momento:

[...] sus causas serpentean y se pierden retrospectivamente. ¿Colazos de la gran guerra? ¿Relajamiento de la actividad humana? ¿Superproducción? ¿Desvalorización inexplicable del oro? ¿Absorción por los trusts y pulpos financieros? ¿Exagerada adquisición de armamentos por los países, como acaba de afirmar S. S. el Papa?

De todos modos, lo que resulta de mayor interés son las reflexiones acerca de los vínculos existentes entre cine y teatro, de cuya consideración se derivan los caminos que el denominado “séptimo arte” debe seguir en pos de acentuar sus características propias:

Mas propiamente parece que el cine parlante de ahora es una transición. Necesitará perfeccionarse y soltar la muleta del teatro, para afianzarse y “ser” él mismo. ¿Lo conseguirá? No sería difícil, aunque la voz -principal tropiezo- tiene sus misterios. Una, naturalmente blanda, puede adquirir rudeza y rigidez al ser registrada y transmitida mecánicamente.

Sin embargo, la aún inmadura industria cinematográfica cuenta con muchas ventajas, que son fáciles de advertir:

[...] mayor facilidad que en el teatro para el cambio de escenarios; mayor riqueza en la presentación, por la mayor difusión; mejor apreciación de los gestos por el acercamiento de los rostros al espectador; arte bastante completo al alcance de todos.

En cuanto a las soluciones para la crisis planteada al comienzo, se propone -además del mejoramiento intrínseco de lo que se ofrece al público (mayor dinamismo, concisión y emoción...)- el involucramiento del gobierno, cuya misión debe ser “propiciar el trabajo de todos”: en este caso, la producción de películas nacionales. Para ese desarrollo de la industria cinematográfica local, el entrevistado sugiere las siguientes iniciativas

[...] encargar la confección de películas instructivas para escolares y aun para adultos; conseguir de las empresas de transportes franquicias para el traslado de materiales y elementos de filmación; si es posible, subvencionara algunas empresas cinematográficas, a cambio de imponer que las obras sean orales, reflejen modalidades de nuestro medio y sean un exponente de cultura, empezando por la correcta producción del idioma.

De todos modos, deberán pasar varios años antes de que el cine argentino logre alcanzar un nivel de producción destacable,

en comparación con las cintas extranjeras que constituían una abrumadora mayoría.

El poeta Odino Tomei, en un poema publicado en *Sabatinas* (Nº 26, 17 de octubre de 1931) enumera los íconos de la industria cinematográfica de la época:

## DESBANDE DE IDOLOS

William Hart y Carlitos, Perla White y Eddie Polo,  
Douglas Fairbanks, Tripitas, la Bertini famosa  
se aglomeran en mitin frente a gratos recuerdos;  
y a lo largo de aquéstor mi existencia reposa.

¡Qué de tardes vividas al amparo del biógrafo!  
Mi niñez resumía  
el fantástico vuelo de las cintas en serie,  
la tragedia inconcusa o la farsa que huía.

Pretendí tantas veces repetir sus hazañas  
como ahora conformo con nada mi existencia.  
Ayer fuera bandido, caballero o payaso;  
hoy sólo me conforta su fiel reminiscencia...

Con mi niñez se fueron en desbando mis ídolos.  
(Apenas si algún biógrafo reprisa lo pasado.)

¡Y aunque el desbando vence  
me siento, a su recuerdo, por siempre encadenado!

ODINO ANTONIO. TOMEI

Del libro en preparación "Imágenes de Infancia"

Figura 3

## El carnaval

Además, “El pueblo asistía con marcada alegría a los cursos de flores, generalmente en la calle San Martín”; también se realizaban en el Parque o en las plazas de la ciudad o de los departamentos. En esas ocasiones, “los jóvenes paseaban a pie o en coche, arrojando flores u ofreciéndolas a las niñas, cada flor tenía un significado galante. Era una forma de conocimiento sentimental que a veces terminaba en casamiento” (Gómez de Rodríguez Britos, 2008, p. 47).

El carnaval y sus festejos es tópico reiterado en las páginas de las revistas mendocinas de la época, y da lugar a visiones en general no exentas de humorismo, aunque a veces sirvan de vehículo a la crítica social. Así por ejemplo, la siguiente anécdota incluida en “Caleidoscopia barata” y debida a la pluma del “Licenciado Valdés”:

Una fábrica de neumáticos ha hecho “pasear” por el curso de carnaval a dos hombres zambullidos en un baño de goma a 35°C. de temperatura. No sabemos si los han exhumado vivos después de la ... fiesta. La benemérita Sociedad Sarmiento no protege más que a los cuadrúpedos (*La Semana*, N° 38,5 de mayo 1932).

En estos cursos de carnaval se arrojaba agua, papel picado o serpentinas desde los coches. “En los barrios, en el período de carnaval, se realizaba ‘la challa’, juego donde se arrojaba agua de un grupo a otro [...] No sólo los jóvenes participaban, también los adultos y los niños” (Gómez de Rodríguez Britos, 2008, pp. 47-48).

También se destaca la estampa costumbrista que trazada por Emilio Ceriotto para *La Semana*, que deplora la pérdida de esas prácticas antiguas, lo que da cuenta del proceso de modernización acelerada que se daba en el “centro” de Mendoza (por oposición a los barrios) a comienzos del siglo XX: “¡Qué tiempos aquellos! De entonces a hoy no han transcurrido siglos y sin em-

bargo, parece que fuera así. Caducan las tradiciones. Quedan de ellas uno que otro resabio en los lejanos departamentos de la provincia, venerables baluartes de las viejas costumbres” (*La Semana; Revista Mendocina; Sociedad; Letras; Arte; Cine; Modas* N° 36, 10 de febrero 1932).

Por ejemplo, acerca de la costumbre de la “Chaia”, leemos en el artículo homónimo de Emilio Ceriotto (de hecho, formaría parte de un anunciado libro en preparación titulado *Frustrerías*):

En tiempo e’ chaia nadie s’ enojaba.

¡Esos eran tiempos! Y fiel a la tradición que dictaba el adagio, no había quien se enojara si recibía una rociada en forma. Se citan casos, es cierto, que no faltó alguien que repeliera el ataque acaso con una bala de revólver, pero han sido solo excepciones, generalmente de extranjeros tomados de sorpresa. (N° 36, 10 de febrero 1932).

El autor describe acabadamente las “estrategias” puestas en juego:

La plaza fuerte solía ser una tina de respetable capacidad o una bañadera o un surtidor de agua corriente. Era la “plaza” una “posición” de las chicas de la casa acompañadas de sus amiguitas. Los muchachos asaltantes debían proveerse de la acequia de la calle, con barro y todo, valiéndose del más variado surtido de recipientes para arrojar el agua.

También las chicas [...] recurrían a palanganas o a otro recipiente de uso más o menos íntimo. ¡Qué importa! Se festejaba a Momo.

Eso era empaparse, mojarse hasta los huesos, y los muy bribones de los muchachos solían quedarse embobados en la extática contemplación de las formas plásticas que exhibían sus encantadoras adversarias, muy mal disimuladas por los atavíos estivos adheridos a la piel.

Ante tanta diversión, el cronista no puede menos de añorar la pérdida de estas costumbres:

La “chaia” se va en pos de los tiempos idos.

Es doloroso. Es doloroso porque la tradición, quieras que no, nos liga al pasado sin dejar solución de continuidad y, en este caso, ofrece a los resentidos con el agua una buena ocasión de reconciliarse con el muy higiénico elemento.

El poeta Armando Herrera evoca también esos carnavales de antaño, en una evocación en la que lo libresco se suma a la imagen realmente evocada: “Noche de gracia y de flores. / Lloro a la luna un Pierrot /.../ ¡El Carnaval!... Serpentinatas... / Flores... gracia y mucha luz. / Se oyen risas cristalinas [...]” (en *La Semana*, Año I, Nº 7, del 13 de febrero 1918).

Si quisiéramos reconstruir lo que eran en los primeros años del siglo XX los festejos carnavalescos, tenemos el testimonio de “Julio Agosto” publicado en *Vida Andina*: “El Carnaval, termómetro de nuestra cultura”, en el que el anónimo autor expresa una valoración particular de los modos de diversión populares, bien que la evocación se basa en experiencias localizadas en Buenos Aires. De todos modos, ciertas prácticas seguramente eran comunes a las de nuestra provincia.

Comienza expresando su preferencia por los carnavales presentes por sobre los pasados, que, al decir del autor de la nota, eran “como la Vieja Aldea, fiestas de alegría y de galanteos”. Deplora, por el contrario, los juegos con agua que se llevaban a cabo con el pretexto de las celebraciones:

Sin duda alguna que la costumbre de jugar con agua daba a esos días de suave locura un tenue matiz de violencia que no se condecía con la vida apacible y ceremoniosa del Buenos Aires de nuestros abuelos. Con baldes llenados en tinas estratégicamente colocadas, los hombres y mujeres jóvenes de entonces libraban verdaderas batallas.

Por consiguiente, el cronista establece una comparación entre pasado y presente, sin decidirse por uno u otro festejo:

Las fiestas del Carnaval habrán perdido en la actualidad el brillo, la alegría y el bullicio que las caracterizaban hace veinticinco años; pero han ganado en cultura [...]

Es justo admitir que los carnavales de ahora nada tienen de los carnavales de entonces, y que si es verdad que han disminuido el bullicio, los juegos, las bromas y las músicas, ha aumentado, en cambio, la tranquilidad de los ciudadanos, que en los últimos años han aprendido a divertirse (Año I, N° 7, 4 de enero de 1928).

De esos carnavales de antaño solo perduran las serpentinas, “bastante insulsas si se quiere. Pero los severos edictos son contravenidos por la aleve bombita de agua que suele pesar de 500 gramos a un kilo. Y eso sí que es salvaje, por demás”.

Además, en 1917 se realizó por primera vez en Mendoza la Farándula Estudiantil, con sus carruajes, carros alegóricos y comparsas con alusiones a la vida estudiantil. En cuanto a las diversiones, las fiestas juveniles se hacían en casas de familia. La otra alternativa para las “chicas de familia” era, los sábados al mediodía, ir a bailar con orquesta en vivo en el Hotel San Martín (Necochea entre San Martín y 9 de Julio).

Para los hombres, un lugar obligado de reunión era el café y también los billares. Resulta interesante constatar, a través de los anuncios publicitarios incluidos en las revistas consultadas, la centralidad de este verdadero “nodo” de la sociabilidad mendo-

cina, entendiendo por tal, con Zamorano *et al*, aquel sector de condensación de un determinado uso o “centro cotidiano de reunión de la población” (1982, p. 136).

Así, en la *Revista Andina*, aparecen, en números sucesivos, referencia a un conocido local céntrico denominado “Los veinte billares”; por ejemplo, en el N° 34 y 35 de octubre de 1927; y en el N° 4-5, del 5 de agosto de 1924, aparece el siguiente poema de Julio P. Guevara:

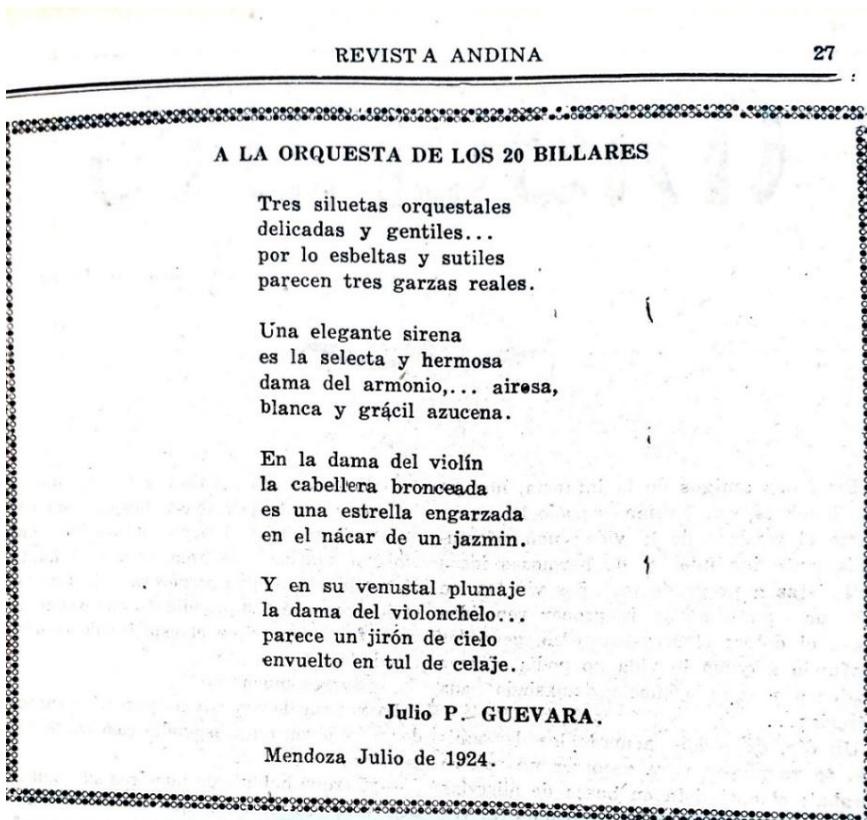


Figura 4

En cuanto a los cafés, en la *Revista Andina* aparece el de una nota, bajo el epígrafe “Cuadritos de ambiente”, que censura a “los sátiros del café”, con una simpática ilustración alusiva:



Figura 5. “En el café”

El texto en cuestión es el siguiente:

“Sátiros del café”

La música eleva el espíritu hacia lo divino cuando es escuchada por personas cultas y evolucionadas: o despierta instintos y apetitos eróticos cuando sus oyentes son individuos materialistas que asocian al ritmo musical, las sensaciones carnales.

Un cuadro característico de nuestro ambiente son los sátiros de los cafés.

Indudablemente que los propietarios de los bars son buenos psicólogos y no pierden tiempo, para atraer cliente-

la, sirviéndole platos exquisitos, como son las damas elegidas por su hermosura y gracia y que forman las orquestas de estos cafés de moda.

Da lástima ver a jóvenes imberbes, pálidos y ojerosos, con la mirada fija en las torneadas y brujas pantorrillas de las ninfas orquestales, gesticulando y hablando solos.

Es ridículo observar a hombres casados y maduros, arreglándose la corbata y tragando saliva al contemplar tanta belleza, y a veces inaccesibles.

Pero lo que más indignación produce es ver a viejos verdes, arrugados, canosos o calvos con la vista fija en las chicas que rascan tripas, viejos que cuando reciben una sonrisa de las ninfas, revolotean los ojos y los ponen blancos, temblándoles sus sarmentosos dedos.

Y las chicas de las orquestas sonríen siempre picarescamente a todos con sus lindos labios pintados de *rouge* y con miraditas prometedoras... pero muchas de ellas están casadas...

También en otro número de la *Revista Andina*, bajo el mismo epígrafe de “Cuadros de nuestro ambiente”, se consigna una crítica a los “Vagos consuetudinarios”, que exhiben conductas en cierto modo análogas, pero dirigidas a los jóvenes:

A toda hora y todos los días vemos a nuestros vagos consuetudinarios -que visten elegantemente y dicen piropos- por las calles centrales, en los paseos, en los cafés, en los cines...

Estos vagos no trabajan en nada pero sí, no pierden la nota de la última moda de sastrería o del último modelo de automóvil. Su medio de vida es un misterio.

Frecuentemente los vagos andan en rebaños y a la hora del atardecer, forman falanges a los costados de las veredas, para ver desfilar a las niñas lujosamente ataviadas y de caritas retocadas.

Ellos se consideran bellezas en su género y su vida la reducen a cuidar su hermosura que para ellos es el objetivo de su vida.

Con respecto a otras formas de esparcimiento aún menos encomiables, Ponte afirma que “Aunque la banda de música toca en la Plaza Independencia los jueves y domingos, el punto obligado de paseo los días domingos para la juventud mendocina parece ser el hipódromo, aún no terminado, localizado en el departamento de Guaymallén [...]” (Ponte, 2008, p. 257).

Efectivamente, en las revistas y periódicos de la época llama la atención la importancia que las noticias hípicas adquieren. Pero el vicio del juego al parecer tenía en la época múltiples manifestaciones. Por ello, seguramente, el artículo titulado “Lacras sociales” lleva como especificación “Las carreras – Los garitos – Las timbas – Las coimas” y en él se alude primeramente a las disposiciones tomadas por las autoridades para reprimir las casas de juego, aunque sin obtener el resultado previsto.

Se incluye a continuación una lista de los “garitos” que funcionaba en ese momento en Mendoza, más o menos disfrazados, en calles centrales: “en calle San Martín 1360 funciona se puede decir el garito número uno, con el pomposo y relumbrante título *Carreras de Buenos Aires* y no nos explicamos que ese hecho pase desapercibido para las autoridades, cuando de continuo se forman aglomeraciones que llegan a impedir el tráfico”.

Se reclama insistentemente la represión de este tipo de prácticas que han causado “la ruina de muchos hogares en los que llega a faltar el alimento debido a las pérdidas de los encargados de su mantenimiento”, y se señala como causa del escaso éxito de las medidas al respecto, ciertos “permisos especiales expedidos por algún *coimeador*”.

Respecto del juego de la ruleta y sus efectos, en el N° de se incluye un cuento de Justo López de Gomara titulado “Rojo; His-

toria de ruleta”; en él -si bien el escenario elegido es Montecarlo, se describen acabadamente las consecuencias del vicio del juego (lo cual muestra, de paso, que no se trataba de algo inusual en la Mendoza de la época):

Eran inútiles los buenos propósitos. La voluntad, firme todas las noches cuando regresaba del casino febril y sin un franco, en el famoso tren de los arruinados, iban perdiendo su entereza a medida que avanzaban las horas de la mañana [...]

Adolfo había perdido ya una fortuna buscando la tentadora usura de los plenos y desengañado de la irritante inconsistencia de los números, buscaba la compensación de sus pérdidas y la satisfacción de sus vicios en la lucha no desleal de los colores.

La analogía entre el color rojo de la ruleta y el de la sangre vertida por el desdichado jugador enfermo de tisis coronan el final del relato: “y una vez quebrado el negro tan lúgubrememente, el rojo continuó saliendo sin cesar, y los cabulistas haciendo su agosto sobre el rastro de la mancha de sangre”.

### **El clima intelectual**

En consonancia con lo dicho anteriormente, se suele deplorar la chatura del ambiente intelectual mendocino. Con motivo de la celebración, en la Capital Federal, de una “Fiesta de la Poesía”, organizada por la Asociación de “Amigos del Arte”, el anónimo cronista de contrasta ese acontecimiento cultural con la realidad mendocina.

Este texto figura casi a modo de editorial, en una sección titulada “Asteriscos de la semana”, con que la revista denominada -precisamente- *La Semana* inaugura el N° 19, del 22 de agosto de 1931:

La celebración de este festival y su señaladísimo éxito trae a nuestra mente una serie de reflexiones locales. Mendoza es una provincia opulenta de luz y bellezas naturales. ¡Cuántos viajeros alertas han pasado por ella, han percibido el vaho magnífico de poesía auténtica que bulle en todos sus contornos! Es, en una palabra, una tierra donde las almas, a la par que se agitan en bulliciosos dinamismos de conquista material, debieran arder en ansias superiores de realización estética.

Sin embargo, la realidad observada dista mucho de ese ideal: “¿Es esta la realidad mendocina? Debemos convenir que no. Con todo, algo puédesse hacer en el sentido que dejamos apuntado”. Las propuestas formuladas por el autor de la nota apuntan a la realización de encuentros similares al de Buenos Aires: “Bastaría, para ello, que los espíritus sensibles y amantes de la cultura emocional desplegaran alguna actividad. ¿Por qué no organizan nuestras damas, por ejemplo, una Fiesta de la Poesía, pero una fiesta auténtica, sin exclusiones ni actitudes enojosas para nadie?”.

Como requisito se establece, entonces, la presencia de “nuestros mejores poetas y, como complemento, interpretados por nuestras mejores declamadoras”, con lo que se ilustra, de paso, la importancia que la actividad declamatoria tenía en el medio: de hecho, en las páginas de la *Revista Andina* se celebra a la futura poeta Blanca Dalla Torre como “Una declamadora mendocina”:

Mendoza no tiene solo sus excelentes escritores, poetas, pintores, etc., sino que en los últimos años, siempre respondiendo a sus ansias de progreso espiritual, han surgido de su seno artistas que, como la que nos ocupa en el presente comentario, merecen todo el apoyo y respeto de nuestra colectividad (Año VIII, 2º época, N° 94, julio de 1931).

Llama la atención, de todos modos, que la organización de encuentros culturales quede restringida al ámbito de las actividades femeninas. Evidentemente, se confía en la ecuanimidad y buen gusto de “las señoritas de nuestra sociedad y quienes disponen de tiempo y amor a la belleza pura y desinteresada”. Con lo cual, la cultura no dejaría de ser (por lo que el texto deja entrever) algo superfluo y reservado a quienes no den enfrentar ocupaciones más “serias”.

También es lapidario el juicio de Serafín Ortega en un breve comentario aparecido en *Vida Andina*, en el número inicial, del 20 de octubre 1927, titulado “Las letras mendocinas”, en el que se reitera una representación de Mendoza como “ciudad fenicia”:

Aguijoneado por el acicate de la avidez económica, el pueblo de Mendoza ha mostrado, hasta un ayer cercano, la faz hosca a toda invitación hacia la vida espiritual. La fecundidad asombrosa de su suelo o el entretenido juego de la política lugareña concentraban la atención de los espíritus y aniquilaban todo conato de desviación [...] Las disciplinas filosóficas, la ciencia histórica y la exégesis jurídica y literaria son los sectores más desamparados del campo cultural mendocino.

Sea como sea, los periodistas también se reservan la misión de constituirse en revulsivos del ambiente provinciano, tal como se desprende de los textos redactados a modo de presentación de la labor editorial emprendida. Los títulos de algunas de las secciones, v. g. los “Espoleos y rebencazos” de *Nueva Era*, hablan de ese papel de censores sociales que los periodistas se abrogan frecuentemente.

En ese sentido se expresan los creadores de *Vida Andina*; *Revista Decenal Ilustrada*, cuando -en el N° 1, del 20 de octubre de 1927- apuntan que “Tal vez parezca una concepción un poco atrevida la publicación de una revista en Mendoza. Profesionales del periodismo, observadores y hasta simplemente lectores, nos

han expresado su extrañeza”. Sin embargo, afirman su confianza en la posibilidad de alcanzar el éxito, y la convicción de estar realizando una tarea de servicio, incluso patriótica.

Se enuncian los tropiezos superados y también el firme propósito de no aceptar avisos oficiales, a fin de mantener la independencia de criterio, ya que “de modo alguno puede expresar ninguna animosidad contra el gobierno ni los hombres que lo componen” quien de algún modo depende de ellos para subsistir.

También la *Revista Andina*, al iniciar su publicación, contiene una página inicial en la que se destaca la orientación que seguirá, y que se reafirma luego en “Marcando Rumbos”, en el N° 6-7, del 1 de octubre de 1924, que luego comentaré. Reproduzco el primer texto mencionado, en el afán de reobrar también la gráfica característica de la revista que es, en sí misma, un testimonio epocal.

La revista anuncia la incorporación de nuevas firmas al staff y proclama que

Definitivamente y ante el reclamo de una notoria necesidad local, esta revista refirma su acción en el fecundo campo de las letras, con la incorporación de prestigiosos elementos, conocidos y ventajosamente apreciados en los cenáculos del buen decir y de las gayas ciencias.

Se refirman asimismo los elevados principios que guían la publicación: “Con sobriedad y modestia, que no excluirán en ningún momento la valentía en el pensar ni la franqueza en el decir, reafirmando nuestra colaboración en la valiente y tantas veces ingrata cruzada del periodismo local”. En cumplimiento de tan noble propósito “golpearemos el yunque hasta que salte la chispa y arrojaremos la semilla hasta en las tierras estériles que ya fecundaremos con el calor de nuestros entusiasmos y de nuestra fe ineluctable y serena”.

<b>REVISTA ANDINA</b>		10 ctvs. en toda la República
LITERARIA-QUINCENAL		
SE ACEPTAN COLABORACIONES	DIRECTOR-PROPIETARIO E. Julio Deratta Morales	NO SE DEVUELVEN LOS ORIGINALES
APARECE LOS 5 Y 20 DE CADA MES		
DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: CHILE 743 — MENDOZA		
AÑO I	MENDOZA, 5 DE JUNIO DE 1924	NÚM. 1

**AL INICIARNOS**

Al lanzarnos a bregar en la árdua y accidentada vida del periodismo, lo hacemos con los pechos henchidos de entusiasmos, ébrios de ideales fulgurantes. Nos lanzamos a esta lid cruenta, inspirados en los buenos argumentos, en las sanas ideas y en las más nobles aspiraciones.

Nuestro anhelo lo sentimos arraigado en nuestro interior, como un estímulo vigoroso y potente.

Dentro de un criterio amplio y generoso y conforme a nuestros propósitos, en las páginas de la REVISTA ANDINA, tendrán cabida los escritores veteranos, los nuevos y los a iniciarse.

Publicaremos las colaboraciones que se nos manden y que llenen nuestros propósitos.

Al iniciarnos, vaya pues, nuestro saludo fraternal a nuestros colegas locales y de la República; como también, nuestras cordiales salutations al público lector.

La Dirección.

**Figura 6. Presentación de la Revista Andina**

Ya a comienzos del siglo *Nueva Era* (11 de junio de 1907), en “Frases prohemiales”, texto firmado por el director de la publicación: Art[uro] Ernesto Aguirre, destacaba lo heroico de la labor emprendida por los redactores, ante el consabido diagnóstico de pobreza intelectual que aquejaba a Mendoza.

Entonces, “Solo los briosos empujes de la juventud, pudieron desafiar el indiferentismo del ambiente y la crítica estulta del prejuicio”. Esto es así porque “El progreso de un pueblo se mide por el grado de su cultura intelectual: y Mendoza -hay que confe-

sarlo con sinceridad- imbuida en la conquista de su independencia material, ha descuidado y descuida difundir el pan el espíritu y fomentar el cultivo del intelecto”.

Con una retórica que se condice tanto con un estilo de época (manifiesto por ejemplo en la prodigación de mayúsculas) como con el espíritu propio de la publicación, en la que las cuestiones espirituales (por ejemplo la teosofía) irán ganando cada vez más espacio, se expone la convicción de estar batallando bajo “un blasón de nobleza intelectual para la juventud de la provincia, que hablará de espíritus e idiosincrasias que han sabido escapar al vendaval arrasador [sic] de vulgaridad, cobijándose bajo el amplio lábaro del Pensamiento y el Arte”.

También la presentación de *Vida Andina* acude al tópico de la juventud como fuerza renovadora para justificar su aparición en el medio periodístico de la época: “enemigos de fórmulas viejas, de cánones inexpressivos por arcaicos, de moldes hechos y cristalizados en formas severas, seremos aspiración de juventud, que quien dice joven abre a la vida mil ventanas para que entre por ella el sol a borbotones” (30 de agosto de 1921).

Por su parte, en la revista *Mendoza*, que inicia su vida pública el 25 de enero de 1920, el editorial titulado “Ecos de la Semana”, firmado por “El Director”, afirma y define el perfil de la nueva publicación, que se propone algo así como una cruzada de redención social:

¿Una Revista más?

No, una Revista nueva.

Nace *MENDOZA* a la vida periodística con el ansia y el propósito definido de los que le dieron vida: hacer una revista cultural ilustrada de la vida provincial, útil a la comunidad, digna el aprecio social a que aspira y portavoz de los ideales de engrandecimiento y redención política y social que alientan a los que aspiran a una vida mejor.

[...] Aspiramos a levantar bandera de esperanza, ante las incertidumbres y desalientos que desconciertan la vida provincial; esperanza de una saludable reacción en las costumbres sociales [...]

Se trasluce asimismo en los párrafos anteriormente citados una velada crítica al modo de hacer política en el medio mendocino, que es otro de los tópicos recurrentes en la prensa periódica e la época, como reflejo de una situación que -evidentemente- continuaba siendo objeto de reflexión y de crítica a pesar de todos los cambios políticos operados.

### **Algunos tipos humanos característicos**

Precisamente es el aspecto humano de la ciudad lo que merece mayor atención por parte de estos cronistas urbanos de las primeras décadas del siglo XX. La *Revista Andina* mantuvo a lo largo de varios números una sección titulada “Anécdotas mendocinas”, con clara intención costumbrista. Por estas páginas desfilan personajes como “el loco Torán”, quien “se hizo famoso por sus salidas realmente ingeniosas y que andan por ahí rodando de boca en boca” (p. 19).

También en la sección “Caleidoscopía barata” (ya aludida), firmada por el “Licenciado Valdés” para la revista *La Semana*, aparecen algunos apuntes de la vida cotidiana en Mendoza, por ejemplo, la referencia a la inseguridad y las diversas formas de mendicidad:

Una calle solitaria. Noche cerrada. Un hombre barbudo.  
Un trabuco naranjero. Un grito ronco ¡La bolsa o la vida!

Avenida San Martín. Luz meridiana. Un hombre afeitado.  
Una maquinita fotográfica. Una amabilísima insinuación:  
Un peso, señor...

Refinamientos del progreso.

En *La Semana* N° 38, del 5 de mayo 1932 se relata, con humor, la siguiente anécdota que tiene que ver con esta temática, bajo el título de “¡Cazado...!”, y cuyo protagonista es “Un buen criollo, viejo y peludo, desesperado por no hallar trabajo” y que en consecuencia se decidió a “dedicar sus actividades a la productiva y fácil profesión de asaltante”.

Una buena noche de Dios, después de haberse provisto de un revólver, salió por esas calles a la espera de una víctima. Allá por media noche alcanzó a ver a un transeúnte retardado que caminaba apresuradamente en dirección a donde él se hallaba.

Cuando se hubo acercado lo bastante, nuestro flamante salteador sacó repentinamente su “bufoso” y exclamó:

-¡Arriba las manos! ¡Deme toda su plata!

El otro, que se creía muy vivo, levantó los brazos, y luego dijo:

-Oiga, mi amigo: ¿por qué meterse en líos y correr el peligro de que lo lleven a la cárcel? Hagamos un negocio: tengo treinta pesos en el bolsillo. Le compro el revólver.

El otro pensó un momento y luego:

-Convenido. Venga la plata.

Recibió la plata y entregó el revólver.

El asaltado, al verse en posesión del arma, que era lo que quería, apuntó al asaltante con ella y gritó:

-¡Ahora, pedazo de zonzo! Venga esa plata o le pego un balazo.

-Pegue nomás -contestóle el criollo con sorna, retirándose -Pero antes vaya a cargar el revólver.

Entre los tipos humanos presentados en las revistas que hemos relevado aparece el propio periodista como objeto de humorístico análisis, por ejemplo, en la sección “Variedades” de la

revista *La Semana*. Allí se estampan afirmaciones como las siguientes, formuladas en ese “estilo de época” cercano al aforismo que hemos advertido en otras columnas similares en las distintas publicaciones: “Las mujeres tienen siempre un poco de admiración por los periodistas, pero pocas veces llegan en ese sentimiento al sacrificio del matrimonio”.

Se reiteran las consideraciones acerca de los sinsabores del oficio, por ejemplo, la incomprensión o la ingratitud de la sociedad: “El periodista tiene enemigos que forman dos bandos: en uno están los que esperan ser elogiados; en el otro los que ya lo fueron”.

También se hace referencia a la nula recompensa que la labor periodística recibe: “Como los legionarios en las guerras, los periodistas son los primeros que van a la línea de fuego y nunca alcanzan recompensa”.

De todos modos, siempre existe la posibilidad de revancha: “El que juega una mala pasada a un hombre de prensa, tarde o temprano lo paga... Hay notas necrológicas que son una verdadera venganza. Es el único placer auténtico de la profesión”.

La estrechez económica parece ser connatural al oficio: “El periodista está en todos los secretos, menos en el de sus propias finanzas”; y también: “El periodista es hombre con apetitos de rico y bolsillo de pobre. Si aquellos son satisfechos, deja de ser periodista”.

También se alude a las condiciones “insalubres” en que se desarrolla la profesión (y creemos leer aquí una alusión a la bohemia mendocina de la época, habitada por poetas y, precisamente, periodistas): “Se ha dicho que el mundo noctámbulo está constituido en tres P: pordioseros, periodistas y pecadores. Se olvidaron de los perros”.

Finalmente, se subraya la necesidad -por parte de los periodistas honestos- de mantenerse al margen de la política, por-

que “Los políticos invitan fácilmente a cenar al periodista. Si este sabe serlo, no aceptará para no exponerse a que crea aquel que no ha almorzado”. Se advierte así la tentación de venalidad siempre latente en una sociedad en la que las pasiones políticas iban agitándose por momentos.

### A modo de cierre

Valga un poema escrito por “el Vate Acevedo” (J. Enrique Acevedo) y publicado en *La Quincena Social* N° 17, del 1 de enero de 1920:

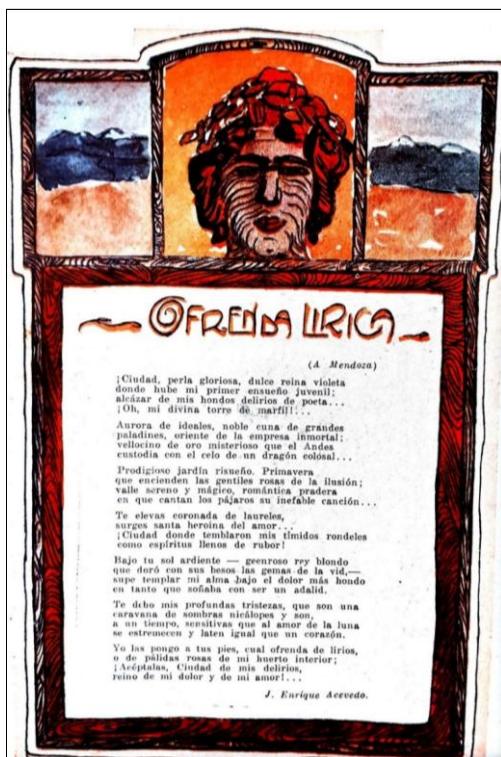


Figura 7

Acevedo había nacido en Mendoza en 1887 y falleció en la misma provincia en 1954. Fue colaborador del diario *Los Andes* y de algunas publicaciones mendocinas de vida más o menos efímera, como *La Lectura*, de la que se publicó un número en 1916, de *Horizontes*, que apareció entre octubre y diciembre 1918 y de *La Semana; Revista Mendocina*, esta de mayor duración, de la que fue director junto con Ricardo Tudela, según dato aportado por Gloria Videla de Rivero (2000 b, p.184).

Su presencia se registra además en *Nueva Era* (con un poema titulado “Estrofas”, aparecido en el n° 3, 2 de julio de 1907) y un soneto endecasílabo, “Soberbia”, publicado el 15 de agosto de 1908, en el n° 11, del 15 de mayo de 1908), además del transcrito, aparecido en *La Quincena Social*.

En la revista *Sabatinas*, antecesora de *La Semana; Revista mendocina*, en una interesante sección titulada “Epístolas hiperliricas”, firmada por “Félix Fusta”, se realiza la semblanza de varios escritores, entre ellos Acevedo. De él se lee lo siguiente: “Si te ves en apuros, este puede salvarte. Si vas muerto en la parada, él te levantará. Maneja la ironía que es un encanto [...] Es un estilista de trazo certero; como crítico es justo [...]” (Año I, n° 1, 18 de abril de 1931).

La revista *Mundo Cuyano* (Año I, N° 44, 1924) lo presenta como uno de “los viejos bardos que le cantó a las viñas y a la cordillera de los Andes” [s. p.]. Participó en la bohemia mendocina de los años 20 y 30, junto con César Ponce, Miguel Martos y Méndez Calzada, entre otros. Fernando Morales Guiñazú se refiere a él como un poeta “de gran justeza técnica” (1940); Vicente Nacarato, habla a propósito de Acevedo de un poeta “conceptista”.

Según Arturo Roig, se mantuvo al margen de corrientes “vanguardistas y pasatistas” y aferrado a una estética de la que da testimonio, por ejemplo, el texto publicado en *Los Andes* (1 de enero de 1933) en el que, como señala Morales Guiñazú a propó-

sito de su obra, expresa “su admiración y afecto por la musa de Rubén Darío y del maestro Leopoldo Lugones” (1943).

Precisamente, su “Ofrenda lírica” es testimonio de estas preferencias estéticas, sintetizadas en la alusión a la “torre de marfil” modernista, y en ella se encuentran condensadas las representaciones positivas que el habitante mendocino, a través de los periodistas erigidos en portavoces más o menos fidedignos de la opinión general, expresan.

En efecto, el poeta se refiere extensamente a la calidad de “ciudad jardín” –“prodigioso jardín risueño”; “valle sereno y mágico”; “romántica pradera”- atribuida a Mendoza tanto por los ciudadanos locales como por los visitantes. Se destacan sus principales rasgos distintivos, emblematizados en el “sol ardiente [...] que doró con sus besos las gemas de la vida”.

Se alude asimismo al Andes –“dragón colosal”-, que en este caso se asocia a otra representación de fuerte contenido identitario, como es la que se relaciona con la Gesta sanmartiniana: “noble cuna / de grandes paladines, oriente de la empresa inmortal”.

También de un modo retórico el poeta expresa su asimilación con la tierra nativa y su destino de “vate”: sustantivo que se relaciona con “vaticinio”, y significa también “adivino, vidente, augur, profeta”. Es interesante detenerse un momento en este último sinónimo -profeta- porque en su acepción de “hablar en nombre de otro” (*prophêtes*: προφήτης, formado por “pro” = antes, “phemí” = hablo y el sufijo “tes”, agente) nos habla de alguien “inspirado”, que hace gala de un don divino, tal como se percibe Acevedo en estos versos, en consonancia con la estética de que hace gala.

Así, la ciudad se representa como “alcázar de mis sueños de poeta” y la obra, como “ofrenda de lirios / o de pálidas rosas de mi huerto interior”, por lo que es lógico que no se mencione ninguna mancha en esa construcción ideal de una “Ciudad de mis delirios, / reino de mi amor y mi dolor”.

Sin embargo, en otros textos periodísticos de la época se señalan una serie de carencias, referidas principalmente al ambiente humano, como son la excesiva “calma provinciana”, traducida en rutina y aburrimiento; la persistencia de ciertos vicios como el juego o la holgazanería y aun el problema de la inseguridad; la poca elevación del vuelo intelectual, subsumido por el afán de riqueza material y, por sobre todo, los vicios de la denominada “política criolla, cuya denuncia es recurrente en varios medios de difusión, más allá e la orientación ideológica de cada uno de ellos.

De igual manera, la imagen general y que ha perdurado en el tiempo, es la de una conformidad con el medio urbano en que se vive, aunque no exenta de algunos reparos. En esta ciudad de principios del siglo XX, que es la que se dibuja en las páginas de la prensa periódica, y que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XX, a juzgar por el estudio realizado en 1982 por Zamorano y su equipo de geógrafas, no se manifiestan aún “las principales características de las urbes modernas: contaminación ambiental, ruido, ausencia de espacios verdes, falta de limpieza, desorden y hacinamiento” (p. 158).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burgos, F. (1935). *El gringo*. Buenos Aires: Tor.
- Castellino, M. (1990). *Fausto Burgos; Su narrativa mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.
- (2002). “*Flechas de papel* de Alejandro Santa María Conill o los dardos de la sátira social”. En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza: Espacio, historia, sociedad*. Tomo II. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo- Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, pp. 133-168.
- Crimi, H. (1957). *Breve historia del teatro mendocino*. En *Letra y Espíritu; Cuadernos de la Dirección Provincial de Cultura N° 2*, diciembre.
- Gómez de Rodríguez Britos, M. (2008). *Mendoza y su arte en la década del '10*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Historia del Arte.
- Iriart Gabrielli, G. [s. f.]. “Las disputas político-identitarias bajo la lupa: leninistas, conservadores/liberales, socialistas y radicales disidentes. Mendoza, Argentina, 1918-1924”. Recuperado de [https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos\\_digitales/16863/riart-ponencia.ed-docx.pdf](https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/16863/riart-ponencia.ed-docx.pdf)
- Martos, M. (1928). *Cuentos andinos*. Buenos Aires: Samet.
- Morales Guiñazú, F. (1943). *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best
- Ortiz Ponce, E. (1953). *Mendoza legendario*. Mendoza: D'Accurzio.
- Ozollo, J. (2016). “El cine en Mendoza. Parte 1”. En *La Melesca*. Recuperado de <https://www.lamelesca.com.ar/el-cine-en-mendoza-parte-i/>

- Ponte, J. R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: CO-NICET (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina).
- Roig, A. (1963). *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario El Debate: 1890-1914*. [s. e.].
- (1965). *La literatura y el periodismo mendocinos entre los años 1915-1940: a través de las páginas del diario Los Andes*. Mendoza: UNC.
- (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- Santa María Conill, A. (1953). *Flechas de papel; Prosa festiva*. Mendoza: D'Accurzio.
- (1959). *El nudo ciego*. Mendoza: Biblioteca San Martín.
- Tarantuviez, S. (2010). "El teatro en Mendoza". En *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, Edición especial en el año del Bicentenario, N° 34, mayo, pp. 78-85.
- Videla de Rivero, G. (2000<sup>a</sup>). "Espacio, historia y costumbres en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929)", En Videla de Rivero, G. (Coord.). *Literatura de Mendoza; Espacio, historia, sociedad*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza – Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I, pp. 11-43.
- (2000<sup>b</sup>). *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.
- Zamorano, M.; Berra, M. T.; Cortellezzi de Bragoni, M.; Rodríguez de González, M. y Sturniolo de Pérez Ventura, N. (1982). "La percepción como pauta geográfica: identidad, estructura y significado de la ciudad de Mendoza". En *Boletín de Estudios Geográficos*, Vol. XXI, N° 81, julio – diciembre, pp. 123-186.





**Ilustración N° 27: “Estanque en Parque Benegas”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



**CENTRO Y PERIFERIAS;  
CIVILIZACIÓN / BARBARIE  
EN EL HÁBITAT URBANO  
MENDOCINO**





**Ilustración N° 28: “Debates políticos”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 12

## LA CIUDAD “POLITIZADA” EN LA NARRATIVA DE CARLOS ALBERTO ARROYO

Marta Elena CASTELLINO

### Planteo del tema

Dentro de la promoción cultural denominada “Generación de 1925” (cf. Roig, 1966), se desarrollan varias líneas temático-estilísticas; una de ellas es la que cabe denominar “narrativa de intención social”, en tanto hace foco en ciertas cuestiones de la vida comunitaria, con una intención que va desde una mera pintura costumbrista hasta una decidida posición crítica y reformadora. Por mi parte, ampliaría aún más la denominación agregando el adjetivo de “política”<sup>106</sup> para mejor caracterizar proyectos escriturarios como el de Carlos Alberto Arroyo, cuya intencionalidad su-

---

<sup>106</sup> Por *novela política* entendemos –con María del Carmen Tacconi– “aquella que enfoca, desarrolla y expone tesis o mensajes de clara intención política, sean éstos implícitos o explícitos”. Y agrega la autora: “La novela política pone en cuestión temas cívicos o partidarios que dividen apasionadamente a la sociedad; abre fuego sobre heridas que aún no han cicatrizado; saca a luz dos o más versiones sobre temas que tienen vigencia y cuya vigencia incide en la convivencia social, y cuyo tratamiento implica una denuncia o alguna forma de militancia” (1999, pp. 11-46).

pera lo meramente costumbrista o la pura crítica social, para incursionar decididamente, al menos en su primera obra, en la contienda partidista que dividía los ánimos mendocinos en las décadas del 20 y del 30.

En realidad, la obra novelística del mendocino Carlos Alberto Arroyo<sup>107</sup> se singulariza por varios motivos: iniciada con una obra de ambiente mendocino, *Barbarie* (1927), continúa con una serie de novelas de escenario “porteño”, coincidentes con la radicación del autor en Buenos Aires (cf. Castellino, 2015). Pero la temática mendocina reaparecerá luego con *Odio entre hermanos* (1959); *Políticos enloquecidos* (1959); *El interventor federal* (1960) y *La furia de los vencidos* (1961), que viene a completar esa “saga de la Mendoza lencinista iniciada con su novela primigenia.

Coincidentes en la tematización excluyente de un conflictivo período de la historia mendocina y coincidentes también en su propósito de sentar la posición crítica del novelista hacia los gobiernos populistas de José Néstor Lencinas, “el Gaucho”, y su hijo Carlos Washington, “el Gauchito”, este conjunto de novelas, que se fueron publicando en un dilatado lapso, desde 1927 (*Barbarie*) hasta 1961 (*La furia de los vencidos*), con un prolongado hiato después de la primera, ofrece varios sugestivos aspectos para el

---

<sup>107</sup> Nacido en Mendoza en 1902, hijo de don Melitón Arroyo y doña Rosario Tabanera, se doctoró en Derecho en la Universidad de Buenos Aires; es calificado por Abelardo Arias (1974) como “autor de numerosa y paciente labor [que] inicia en 1927 con *Barbarie*, una serie de ocho novelas de enfoque costumbrista y aguda crítica política”. Por su parte, Rodolfo Borello (1962) lo ubica en sitio destacado en la generación de narradores que aparece alrededor de 1950. Esto es así porque a la primera novela, publicada en la década del 20, siguió un prolongado silencio, que recién se interrumpió varias décadas después. Señala asimismo Borello que “es evidente en Arroyo la presencia del estilo narrativo de Gálvez, donde mucho más que la creación del orbe novelesco mismo, con su desarrollo y su estilo particular, importa la pintura de una realidad que apasiona al autor y en la cual el autor toma partido”. Además, acerca de su valor para la cultura mendocina, señala que “lo histórico se sobrepone a lo literario, pero la obra de Arroyo restará utilísima pues testimonia una serie de sucesos que de otra manera se hubieran olvidado”.

análisis, entre otros, las semejanzas y diferencias entre dos versiones de un argumento que es básicamente el mismo, tal como ocurre entre *Barbarie* y su reelaboración novelística *Odio entre hermanos*. La sola comparación de los títulos ya nos adelanta el sentido de las variantes textuales, que morigeran el ataque a los adversarios políticos y que nos permiten asimismo advertir las diferencias que van desde un texto decididamente político a una narrativa que cabría denominar más bien histórica, en tanto ya no se patentiza en ella la finalidad de influir en la contienda partidaria, debido a la distancia temporal que media entre el momento histórico y el contexto de escritura (cf. Castellino, 2015).

Además, otro rasgo original de esta “saga de la Mendoza lencinista” es la articulación de los contenidos políticos con la construcción de la espacialidad. En *La furia de los vencidos* (cf. Castellino, 2003-2004) esa “espacialización del contenido político” se da, fundamentalmente, en el ámbito de una casa-mansión, con ocasionales referencias al espacio exterior, mientras que en *Políticos enloquecidos* (1959) se advierte que la política “gana la calle”, se abre al espacio ciudadano en su totalidad.

En este trabajo me propongo entonces del análisis de las estrategias de representación de la ciudad de Mendoza en esta novela, con la finalidad de demostrar el vínculo entre lo material construido y lo humano, ya que “La ciudad, como construcción humana, también da cuenta de la cultura, Como construcción social e histórica, va expresando los múltiples aspectos de la vida social y transmitiendo sus significaciones” (Margulis, 2002).

Al examinar cómo contenidos ideológicos (en este caso, la dicotomía civilización / barbarie que articula la narrativa política de Arroyo) influyen en la representación de la ciudad, a través de una pintura que, sin renunciar a lo costumbrista, lo excede, tiñéndose de una intencionalidad política, trataré de determinar la existencia de ciertos espacios significativos que encarnan así una representación social y se cargan de un significado “otro” por obra y gracia de la literatura.

Ante todo, y debido a la que la narrativa de Arroyo es eminentemente urbana, y la ciudad es el objeto principal de análisis en este trabajo, conviene hacer un repaso de algunas cuestiones vinculadas con este que se ha convertido que “se ha convertido en el espacio literario preferido de los escritores, en ella se funden ‘el mito, la invención y la realidad’” (Pillet Capdepón, 2015 p. 286).

## **La representación literaria de la ciudad**

*Caminamos por ciudades de ladrillo, de hierro, de cemento.*

*Y de palabras.*

*Es el modo en que han sido nombradas,  
tanto como los materiales con que se las levantó,  
lo que dibuja su forma y su significado.*

**Rosalba Campra**

Cabe realizar entonces un somero planteamiento teórico en el que se analicen algunos conceptos y problemas relacionados con la ciudad en general y la ciudad de Mendoza en particular, ya que, como señala Encarnación Medina Arjona, “Desde hace dos décadas, se han multiplicado los trabajos dedicados a la inscripción de la literatura en el espacio y/o la representación de los lugares en los textos literarios”, inscriptos en lo que denomina un “giro espacial” experimentado por las ciencias sociales y humanas, que determina también una “espacialización creciente de las formas poéticas y narrativas” (2017, p. 225).

Así, sostiene Medina Arjona, “es necesario articular la geografía literaria capaz de dar cuenta de las diferentes dimensiones del espacio literario: la referencia a los lugares reales, la construcción de un universo imaginario o de un paisaje y la espacialidad propia del texto” (2017, p. 225).

Ciertamente, quizás la obra más conocida sobre el tema que nos ocupa sea la de Ítalo Calvino: *Ciudades invisibles*, donde “el escritor italiano construye un imaginario de ciudades pura-

mente literarias”; esto permite “reflexionar sobre la ciudad moderna, ya que las ciudades son al mismo tiempo signos lingüísticos, espacios de intercambio y un conjunto de deseos y memorias” (Pimenta, p. 36-37).

Limitándonos al ámbito hispanoamericano y a la hora de establecer un somero *status cuestionis* la temática de la ciudad en la literatura, advertimos que existen varias obras que abordan esta problemática; en primer lugar, *Escrituras de la ciudad* editada por José Carlos Rovira (1999) y *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, coordinada por Rosalba Campra (1989). Sobre la literaturización de las ciudades existe también la obra de Guillermo Cabrera Infante (1999), *El libro de las ciudades*, una colección de artículos-ensayos sobre varias ciudades europeas y latinoamericanas. Por su parte, Josefina Ludmer realizó una cartografía literaria que designó como “En la isla urbana” (2004) y “Literaturas posautónomas” (2007) que inicialmente publicó en revistas y que después recogió en *Aquí América Latina: Una especulación*.

Desde un ámbito más sociológico es fundamental para el estudio urbanístico latinoamericano la obra de José Luis Romero, *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*, publicada en 1976, que, como el propio autor indica en la introducción, busca: “responder a la pregunta de cuál es el papel que las ciudades han cumplido en el proceso histórico latinoamericano” y habla de ciudades hidalgas, ciudades criollas, ciudades patricias, ciudades burguesas y termina con las ciudades masificadas (p. 62).

En este libro, Romero apunta algunos conceptos que serán de utilidad para el estudio de la ciudad en la obra de Arroyo, como es el proceso de transformación de las ciudades, debido a la afluencia masiva de población externa o extranjera (como ocurrió con la inmigración, cuyo arribo a Mendoza se vio favorecido por la llegada del ferrocarril) y también, al afán de “poner a tono” las ciudades con la Modernidad (tal como ocurrió en Mendoza con el diseño e la “Ciudad Nueva”, como veremos) con lo que se

ponía de manifiesto “cierta ostentación o cierto gusto por la monumentalidad” (Romero, p. 277).

La modificación de la fisonomía de las ciudades se debió en una primera fase a la necesidad de hacerse cargo del aumento considerable de la población y de la creación de centros mercantiles e industriales, así como la construcción de vías férreas y de nuevos barrios. En una segunda fase, la transformación arquitectónica fue deliberada y se debió a la voluntad de modernizar la ciudad, convirtiendo lo tradicional y antiguo en el: “supremo triunfo del progreso” (Romero, p. 275).

Sin embargo, en función del tema de este trabajo, la obra que resultó de especial interés fue la de Ángel Rama: *La ciudad letrada* (1984), en la que “se examina la estrecha relación entre las letras y la ciudad y la importancia del imaginario en la construcción afectiva y práctica del medio urbano” (Pimenta, p. 35). En esta obra, Rama reseña el proceso por el cual las ciudades sufren un proceso de politización, que el ensayista hace coincidir con la celebración de los diversos centenarios de la emancipación americana, fecha (o fechas) en que –según él– comienza también el siglo XX para América Latina. Esta politización consiste en una nueva función ideologizante, como “conductores de la sociedad”, que los escritores se vieron compelidos a ejercer (cf. 1984, p. 86) en respuesta a los nuevos desafíos planteados por la modernización experimentada por las naciones americanas. “Del mismo modo –continúa Rama– se alzaron sobre ‘las miserias’ de la menuda política de banderías y personalismos” (1984, p. 87) adaptando a la realidad local ciertos marcos ideológicos preexistentes, como es en el caso de Arroyo, la tan socorrida antinomia sarmientina civilización / barbarie.

## Breve reseña urbanística de la ciudad de Mendoza

Lo anunciado anteriormente acerca del proceso de modernización experimentado por la ciudad de Mendoza nos exige realizar algunas consideraciones de diverso orden, empezando por la mención de un hecho histórico clave, como fue el sismo del 20 de marzo de 1861 que destruyó prácticamente la ciudad fundada por Pedro del Castillo tres siglos antes.

El terremoto del mes de marzo dejó la ciudad reducida a escombros. La urbe colonial, hispánica, con numerosas iglesias y conventos, cayó por el movimiento telúrico. Las pérdidas materiales fueron prácticamente totales, las humanas ascendieron a cerca del 70% de la población. Los mayores daños ocurrieron en el núcleo fundacional.

A pesar de su carácter destructivo, de algún modo fue una oportunidad para la ciudad de Mendoza:

- El terremoto brindó la posibilidad de cortar amarras con la apariencia colonial y antigua que se atribuía a la ciudad destruida y que se asociaba con el atraso.
- La nueva generación liberal mendocina asignó un nuevo contenido a esta reconstrucción, que era todo un desafío: crear una ciudad nueva que reflejara también esa nueva sociedad.
- También la novelística mendocina nace con un texto referido a esta catástrofe: *La noche del terremoto de Máximo Cubillos*, de 1871, un texto del que existen pocas certezas y muchas incógnitas.

Carlos Arroyo se refiere al fenómeno telúrico de 1861, poniendo el relato en boca de uno de los personajes:

-Como les decía, la tierra se quebró en muchas partes y de los huecos salían chorros de agua hirviendo, según decían, y los que caían no se salvaban. Muchos desaparecieron. El estruendo de las paredes y de los techos que se desplomaban y el polvo que se levantó, que hacía difícil respirar, contribuyeron a aumentar el pánico. Todos los que habían dejado en la casa a algún familiar corrieron desesperados; debían marcharse por el medio de las calles, pues algunas murallas estaban solo a medias tumbadas, y como los remezones continuaban, seguían cayéndose (1959, p. 23).

[...]

-Muy luego comenzaron los incendios por todas partes; y seres inhumanos, que parecían hienas, en lugar de socorrer a los que, semienterrados por los derrumbes, clamaba por ser liberados, se dedicaron al saqueo. Esta infamia duró como tres o cuatro días. Por eso todos los que tenían casa de campo abandonaron la ciudad, que era una sola masa de escombros, y los que no la tenían pero lograron algún dinero, se fueron a vivir por un tiempo a San Juan. Al gobernador se lo criticó mucho porque permanecía en una pasividad increíble (1959, pp. 23-24).

A la destrucción del terremoto se le sumaron otros hechos que destruyeron tanto o más que el sismo: las inundaciones, incendios y saqueos, como relata Arroyo (entre muchos otros).

Este hecho propició el traslado del centro urbano hacia el oeste y abandono político del hasta entonces núcleo fundacional. La determinación del lugar más propicio para el emplazamiento de la nueva ciudad fue el principal tópico de debate en las sesiones legislativas entre 1862 y 1863. Luego de un frustrado intento de trasladar la ciudad a la localidad de las Tortugas y de renombrar a la ciudad antigua como “Villa de Palmira” (por sus ruinas), la sede del gobierno se trasladó a la Hacienda de San Nicolás, al oeste de núcleo fundacional.

Durante la gestión de Molina comenzaron a diseñarse los principales edificios que se levantarían en torno a la Plaza Independencia, con fondos de la Comisión Filantrópica creada por Mitre. El gobernador murió en pleno mandato, en setiembre de 1863 y fue sucedido por Carlos González, quien tuvo como principal labor de gobierno llevar adelante la construcción efectiva de la Ciudad Nueva. Para la ejecución del trazado del “Pueblo Nuevo” González encomendó la tarea de diseñar las calles y vías de comunicación de la nueva ciudad al ingeniero Luis Balloffet.

Durante la gestión de González (1863-1866), se inició la edificación de veintitrés edificios escolares y se empezó a construir un lago en la Plaza Independencia y un paseo alrededor de él. Se planificó la construcción de un teatro. Comenzaron a levantarse en la Ciudad Nueva los principales edificios administrativos, como la Casa de Gobierno (1863-1864), la Cárcel (1864), la Iglesia Matriz (1864) y el hospital (1864).

Con este mandato comenzaron en Mendoza los gobiernos liberales que orientarían sus acciones a la “construcción de la República”, que se ubicó en la Ciudad Nueva, según los ideales de progreso, libertad, civilización y respeto a las leyes.

La concepción del trazado de la nueva ciudad, que Balloffet plasma en el plano y que Eusebio Blanco se atribuye en su *Relación histórica*, “no es sino la síntesis del pensamiento sobre cómo debía ser la futura ciudad y que se venía tratando desde hacía dos años en la Cámara Legislativa. Resume, por lo tanto, todas las propuestas y leyes que se dictaron a partir de marzo de 1861” (Ponte, 197).

El ancho de las calles previsto en el plano era de 20 metros para las internas; 30 para las avenidas transversales (actuales Mitre y Sarmiento) y 45 metros para las llamadas en el plano “avenidas de circunvalación” (las actuales Las Heras, Colón y San Martín). Ya desde el inicio de la reconstrucción de la ciudad se advierte el interés por aumentar el número de plazas, probable-

mente por haberse advertido la necesidad de contar con espacios libres en la trama urbana ante eventuales catástrofes.

Los principales edificios públicos, como también el Colegio Nacional, pasan al Pueblo Nuevo. Lo mismo ocurre con algunas iglesias y órdenes religiosas (la Matriz, San Francisco, San Nicolás).

La arquitectura colonial mendocina, y también la post colonial, comprendía casas de baja altura y con techos con poca pendiente sin tejas (porque se rompían con el granizo). Además, los edificios no tenían ochavas, sino que en las esquinas en ángulo recto se colocaba una columna de madera que sostenía un par de dinteles que servían de marco y sostén a puertas de madera que daban cada una de ellas a un lado de la calle. Habitualmente, estos salones en esquina eran utilizados para la instalación de comercios varios: tiendas, pulperías...

En la Ciudad Nueva se prefiere otro tipo de edificación. De todos modos, la traza de la ciudad alrededor de 1885 no sufrió modificaciones respecto del esquema planteado en el plano de la ciudad post terremoto, sino que el ensanche del casco urbano se hizo prolongando las calles existentes, siguiendo el modelo cuadrangular. La ciudad mantiene un perfil bajo, con mayoría de casas de una sola planta, a lo sumo dos, con lo que la ciudad se expande en extensión, pero con baja densidad poblacional.

Hay también una especie de puja entre las dos ciudades, la Vieja y la Nueva, la una por subsistir, la otra por consolidarse:

Al cabo de ese tiempo, la resistencia pasiva de la población del Barrio de las ruinas –como despectivamente se lo llamaba- hubo de convencer a las autoridades de que no había otra alternativa sino la de asumir la realidad: que los sitios en la Ciudad Vieja tenían razones válidas para perdurar más allá de que existiera una nueva ciudad” (Ponte, 2008, p. 246).

La unión entre ambas trazas –una larga avenida de más de veinte cuadras-, se convirtió en una zona neutral. Así, la Ciudad Nueva debía resignar su propuesta de construir el nuevo centro alrededor de la Plaza Independencia y la Ciudad Vieja, de mantenerlo alrededor de un desarrollo lineal que empalmara sus tres antiguos tramos: la calle de San Nicolás, la Alameda y la calle de la Chimba, actual San Martín.

A partir de 1884, la ciudad de Mendoza vive un importante período de transformación, definido por una acentuada confianza en el “Progreso”. Un peruano radicado en Mendoza, llamado Luis Lagomaggiore, arriba al gobierno municipal y desde la Intendencia ejerce una gran labor urbanística, lo que lleva a que sea considerado el verdadero hacedor de la Ciudad Nueva. Comienzan a surgir nuevos comercios y se enriquece el equipamiento público, bancario, comercial y hotelero:

La intención, muchas veces verbalizada, era asombrar al viajero. El acento del período, cuyo modelo de referencia era Buenos Aires, está puesto en la remodelación de las ciudades [...] Para ello se planificó, entre otras propuestas, un gran parque público al pie de las sierras. El llamado *Parque Público del Oeste* (actual Parque General San Martín), así como en otras ciudades pudo haber sido la Ópera o el Gran Teatro, constituiría, sin dudas, la propuesta de sitio ‘para ver y ser visto’, cumpliendo en términos urbanos el rito pueblerino del contacto social” (Ponte, 2008, p. 249).

El año 1884 es un hito fundamental por la llegada del ferrocarril, el inicio de la gestión de Lagomaggiore y el comienzo de la limpieza y reconstrucción de la Ciudad Vieja.

Mendoza, desde sus orígenes, había sido una ciudad de tránsito entre Santiago de Chile y Buenos Aires: los pasajeros ilustres se alojaban en las casas de las familias distinguidas, los demás, seguramente en fondas. Pero el ferrocarril y los inmigrantes trajeron un nuevo aire de cosmopolitismo a la ciudad. Las inme-

diciaciones de la estación de pasajeros del ferrocarril serán los sitios donde comiencen a instalarse inicialmente los inmigrantes extranjeros que van llegando a la ciudad. Surgirán así los inquilinatos, casas de pensión o “conventillos”, algunos de los cuales aún perduran en la ciudad de Mendoza, precisamente en las inmediaciones de la estación.

Se produce asimismo una “secularización” de la ciudad: si bien en 1822 el mayor equipamiento público eran las iglesias (siete), ahora las instituciones civiles las superan ampliamente y se advierte una secularización creciente de la vida doméstica. Se prohíbe igualmente pintar los edificios de blanco: “Por el marco ideológico predominante, podemos suponer que el motivo ha sido el marcar diferencias entre aquella ciudad colonial ‘blanca y chata’ que describieron los cronistas y el nuevo proyecto de país que encaraba la Generación del 80” (Ponte, 2008, p. 271)

En la Ciudad Nueva se destacan las siguientes construcciones civiles: el Club Industrial; el teatro, un Asilo de Inmigrantes, dos mercados, el Club Social, la estación de tramways, la oficina de telégrafo, el Banco Nacional, las Sociedades de Socorros Mutuos, de Artesanos, de los Franceses, etc.

El primer tendido de luz eléctrica se realiza en 1885, con motivo de la visita del Presidente Roca para la inauguración del ferrocarril. En agosto de 1888 la Municipalidad de capital firmó un contrato con el Carlos Fader para la prestación del servicio de iluminación pública mediante la utilización de gas de petróleo. Como señala Jorge Ricardo Ponte,

La oligarquía de fin de siglo estaba convencida de que los parques eran lo que efectivamente vinculaba la ciudad con la civilización [...]. La creación de los parques de fines de siglo tenía la intención de acercar la naturaleza a la ciudad, pero no en su estado virginal, sino una naturaleza trabajada, racionalizada, culturalizada. Así, se emplazaron en estos parques culturales plantaciones de palmeras y árbo-

les exóticos, previamente aclimatados a las condiciones específicas de esta ciudad. Estos parques artificiales estaban circunscriptos a una zona factible de ser irrigada mediante un sistema de canales y acequias (Ponte, 2008, p. 295).

El Parque “era el paseo aristocrático por excelencia”. Estaba ubicado en la parte más elevada de la ciudad, la más sana y alejada de los focos de contaminación con centro en la Ciudad Vieja, con provisión directa de agua de riego a través de canales que no pasaban antes por la ciudad, con vegetación y con el más refinado equipamiento artístico y recreativo posible, en una ciudad modesta que carecía de tales novedades en sus calles, plazas y paseos.

Se habían previsto secciones destinadas a animales, es decir, un incipiente zoológico, otras, a plantas, invernaderos, criaderos. También estaba planificado un hipódromo, un velódromo y dos instalaciones, una denominada “Pabellón restaurante” y la otra destinada a kiosco de música.

El diseño, moderno y elegante, remite a la creación del arquitecto Thays en París: el Bois de Boulogne. Pero si bien Thays fue el diseñador paisajístico, el proyecto sufrió varias modificaciones, reducción de tamaño y variantes de trazado.

Al igual que su modelo parisino, donde las rejas y portones juegan un rol esencial en la estética, que es la del Segundo Imperio, el Parque mendocino incorpora unos elegantes portones de hierro, con farolas que iluminaban el acceso. Se construye un kiosco de música, una cómoda explanada para carruajes y peatones y el gran lago artificial, para la realización de regatas. Esta fue una de las tareas más complicadas y costosas del incipiente parque, y concluyó a fines de agosto de 1909.

El ferrocarril en miniatura originalmente destinado a estas obras, se recicló luego como una alternativa de paseo por el parque: el circuito se iniciaba en los portones y conducía a los pa-

seantes a todos los puntos de mayor atractivo, atravesando en su recorrido, por medio de un túnel, la Avenida de los Plátanos.

Con el inicio del siglo XX, Mendoza ha ingresado definitivamente en la modernidad. Y este el contexto de escritura, la “ciudad real” que refleja la narrativa de Arroyo: una ciudad atravesada también por graves tensiones políticas.

### **Contexto político**

Es necesario remontarnos unas décadas atrás, para una cabal comprensión del período histórico que nos ocupa.

En cuanto a la vida política, en todo el ámbito de la República Argentina se habían registrado cambios de importancia: “después de cien años, exactamente, de gobiernos oligárquicos, presenciamos en 1910, año del Centenario, un cambio” (Scalvini, 1965, p. 377). Esta fecha “aparece como una aspiración de ruptura con las viejas prácticas decimonónicas y [...] de salir al encuentro de los avances cada vez más numerosos, del Partido Radical”. Según Cueto, Romano y Sacchero, se trata de una etapa de transición entre una república aristocrática y una más democrática, gracias a la reforma electoral de 1912 (Ley Sáenz Peña) que estableció el voto universal, secreto y obligatorio. La Unión Cívica Radical “se insertó en el modelo político y levantó sus banderas de abstención y revolución” (1994, p. 20).

En Mendoza se registran cambios similares: “el período se impregna de actividad política partidaria y la ciudad se democratizó en sus usos. No son ajenos a este fenómeno los recién llegados inmigrantes” (Ponte, 2008, p. 340). En 1910 finaliza su gestión Emilio Civit y Rufino Ortega (h), que había sido Jefe de Policía durante la administración anterior, aparece como continuador de Civit. Sin embargo, pronto se separa de él y funda el Partido Popular. Luego de que una Convención Constituyente estableciera la

elección directa del gobernador, y en un clima de tensión política y agitación social, se realizan nuevas elecciones en las que se enfrentaron el Partido Conservador, recientemente constituido, y el Partido Radical, que resulta triunfador en forma aplastante.

A partir de 1912, con la Ley Sáenz Peña, se abren las posibilidades de elecciones libres y los sectores populares, representados en esta instancia por el radicalismo lencinista irrumpen arrolladoramente en el escenario político local. Se produce así el fin de los “gobiernos de familia” (es decir, la hegemonía del partido liberal civitista) y la “irrupción de nuevas fuerzas independientes, cuyo triunfo se materializó en 1918” (Cueto *et al*, 1994, p. 20) con la asunción al poder del líder indiscutido de la Unión Cívica Radical: José Néstor Lencinas<sup>108</sup> (acerca del fenómeno político que significó el lencinismo, cf. también Mario Aníbal Romano, 1988, y Pablo Lacoste, 1992).

Alem llega en gira política a la provincia, y después de esta visita, la juventud encabezada por Lencinas se alinea detrás de la figura del caudillo radical<sup>109</sup>. Asistimos así al surgimiento de un

---

<sup>108</sup> José Néstor Lencinas había nacido en San Carlos (Mendoza), el 26 de febrero de 1856. Era hijo de Francisco Lencinas e Irene Aguirre. Cursó sus estudios en el Colegio Nacional de Mendoza y luego se graduó como abogado en Córdoba. En 1885 ganó la banca de diputado por el departamento de Luján. Se casó con la peruana Fidela Packok, con la que tuvo seis hijos: Carlos Washington, José Hipólito, Rafael Néstor, Fara, María Irene y Antulio Horacio. Murió el 20 de enero de 1920. Fue uno de los fundadores del a Unión Cívica Radical en 1891, y participó en las revoluciones de 1893 y 1905. Incluso llegó a tomar el poder provincial, pero al ser derrotada la insurrección a nivel nacional, se fugó espectacularmente a Chile en una locomotora “expropiada” al Ferrocarril Trasandino. En 1917 Hipólito Irigoyen intervino la provincia de Mendoza para facilitar el triunfo del radicalismo y en 1918 José Néstor Lencinas es elegido gobernador. A poco de asumir inició un proceso de reformas sociales profundas, al mismo tiempo que comienza a manifestar diferencias con Yrigoyen, que llevaron a una nueva intervención de la provincia en 1919

<sup>109</sup> Eduardo Herrera le dedica un soneto titulado “Alem”, incluido en *El íntimo anhelo* (1920):

fenómeno que signó durante años la vida política mendocina: el “lencinismo”.

El radicalismo, a nivel nacional, había llegado al poder en 1916, con la elección como presidente de Hipólito Yrigoyen. En Mendoza, el movimiento popular conocido como “lencinismo” llega al gobierno en 1918, ya que no coincidían el mandato provincial y el nacional.

El lencinismo fue un movimiento popular, caudillesco, paternalista y personalista, querido por el pueblo y rechazado por sus tradicionales opositores políticos, los conservadores, y dio tres gobernadores constitucionales: José Néstor Lencinas (1918-1919); Carlos Washington Lencinas (1922-1924) y Alejandro Orfila (1926-1928). La duración atípica del mandato de estos gobernadores se debe a las sucesivas intervenciones federales que sufrió la provincia en ese período.

El lencinismo, como fuerza revolucionaria popular que fue, se muestra más destructivo que constructivo: rompe los privilegios de orden político; provoca hondas modificaciones en la estructura económica y social y social e “introduce nuevos

---

Fue un viejo soñador que su quimera  
como ídolo inmortal dejó a su paso!  
Sembró con mano firme y altanera  
toda la ruta augusta de su ocaso.

Desengañado y hosco, sintió acaso  
que el sempiterno Judas lo vendiera;  
antes de verse hundido en el fracaso  
se fue, pero abrazado a su bandera!!

Ungido de verdad y sentimiento,  
nada turbó su libre pensamiento,  
ni aminoró la llama de su tea.

Glorificado por el fatalismo,  
no viendo otro camino a su lirismo  
se hundió en la muerte por su magna idea!!

sistemas y un grupo de hombres fogueados en una larga oposición con una acentuada decisión reivindicatoria” (Olguín, 1965, p. 115). Así, las crisis y tensiones políticas y sociales no cesaron, empero, y también el gobierno del “gaucho Lencinas” tuvo que enfrentar diversas protestas populares e intervenciones federales. Como logros de su gobierno pueden señalarse la ley de salario mínimo, la jornada laboral de ocho horas como máximo, normas previsionales y una legislación sobre mujeres y niños que fue pionera en nuestro país.



**Figura 1. José Néstor Lencinas**  
**(La Quincena Social Año I, N° 17, 1 de enero de 1920)**

Muchas veces el verso político intencionado fue el vehículo con que radicales y conservadores pusieron de manifiesto sus enconos partidarios. Celso Rodríguez (1979, pp. 56-57) transcribe unas estrofas en las que, parafraseando el Himno Nacional, los seguidores de Lencinas zaherían al candidato adversario: “¿No los veis sobre el libre sufragio / mil matufias y fraude esparcir? / ¿No los veis devorando cual fieras / presupuestos que logran rendir?”. Y luego, el estribillo “Sea eterna la hermosa conquista / de pureza y fe electoral. / Siempre fuertes y unidos vivamos / como manda la fe radical”.

Luego de la muerte de José Néstor, en 1920, el voto popular encumbró a la primera magistratura provincial a su hijo Carlos Washington<sup>110</sup>, quien continuó en general con la línea de gobierno de su padre, en cuanto al “esquema personalista” y la “relación intransigente con la oposición” (Brachetta *et al*, 2011, p. 120) y también en lo referido a las políticas sociales y previsionales (creación de la Caja Obrera de Pensión a la Vejez e Invalidez, construcción de dos hospitales, uno en la Capital y otro en San Rafael, junto con otros proyectos que no se concretaron). De todos modos, el beneplácito popular “no alcanzó a ocultar el deficiente manejo de las finanzas provinciales. La emisión de letras

---

<sup>110</sup> Carlos Washington Lencinas nació en Rivadavia el 13 de noviembre de 1888. Hijo mayor de José Néstor y Fidela Peacock. Realizó sus estudios primarios y secundarios en nuestra provincia y los universitarios en Córdoba, en donde se graduó de abogado. Su padre, José Néstor, asumió la gobernación y acompañó a este en su gestión. Ocupó cargos en el Banco de la Provincia, en la Dirección General de Escuelas, fue vocal del Departamento General de Irrigación. A los 27 años fue diputado por la Unión Cívica Radical. En 1922 asumió el gobierno de Mendoza. En su gestión realizó varios cambios sociales, como la creación de la Caja Obrera de Pensión para la Vejez e Invalidez, promovió la construcción del Plaza Hotel-Casino y Teatro Independencia, el hospital para enfermos infecciosos -actualmente Lencinas- y el de San Rafael. Su gobierno fue intervenido en octubre de 1924 por diferencias políticas con el gobierno nacional. Fue electo senador nacional pero no llegó a asumir porque su diploma no fue aceptado. (cf. Sosa, 2015, p. 251).

de Tesorería y el déficit fiscal precipitaron una nueva intervención federal”, con lo que el *Gauchito* Lencinas se vio desplazado del gobierno provincial, pero conservó el liderazgo del partido hasta su trágica muerte, en el marco de la contienda entre lencinistas e yrigoyenistas<sup>111</sup>.

Todo esto hizo que la agitación y el conflicto fueran el sello político de la época.

### **Una mirada al contenido de la “saga”**

El proyecto narrativo de este autor mendocino, de innegable propósito formativo, se sitúa en el horizonte de expectativas de un diálogo pedagógico profundo, no ajeno a la dimensión pragmática de la opción estética realista-naturalista que el novelista asumiera, de allí su continua referencia a lo que el narrador considera como “grandes males sociales” (la demagogia, el fraude electoral, la violencia y el atropello) en el ámbito público y también, en el ámbito privado, a los defectos de la moral burguesa (tolerancia ante los amoríos masculinos, hipocresía y prejuicios...) y sus consecuencias en la educación de los hijos, por citar sólo algunos aspectos.

Carlos Alberto Arroyo comparte entonces con el realismo-naturalismo el trabajo de observación y documentación y el intento de dar cuenta de un período histórico a través de un proyecto literario y con una actitud moral de corrección de los errores y vicios sociales. Su programa ético y “civilizador”, eminentemente sarmientino, en respuesta a una concepción de la literatura que

---

<sup>111</sup> El 10 de noviembre de 1929 Lencinas regresó de Buenos Aires (había viajado para incorporarse al Senado de la Nación, pero su pliego fue rechazado). Una multitud lo aguardaba en la estación del ferrocarril y lo acompañó “en procesión cívica hasta el Círculo de Armas”, ubicado frente a la Plaza San Martín. Al asomarse para saludar, fue alcanzado por un disparo de bala que le causó la muerte y la opinión generalizada responsabilizó del crimen “a la intervención federal, y, en última instancia, a Yrigoyen” (Brachetta *et al*, 2011, p. 122).

acentúa su valor como eficaz instrumento se traduce en el afán didáctico de ciertas reflexiones o digresiones, el detallismo descriptivo, la creación de personajes que encarnan tipos o sectores sociales, todo lo cual aproxima su obra a otra modalidad narrativa cual es la del realismo costumbrista o, más precisamente, a la vertiente crítica del costumbrismo, pero lo excede con una clara intencionalidad política.

La realidad representada en los textos no deja dudas: es un período de la vida política mendocina signado por la presencia del lencinismo (los “cívicos”) como fuerza hegemónica que detenta el poder. En todos los casos, pues, el tiempo histórico novelado corresponde a las primeras décadas del siglo XX, concretamente los años que corresponden al gobierno y derrocamiento de Hipólito Yrigoyen en el orden nacional, y, en el ámbito provincial, al gobierno de José Néstor Lencinas y su hijo Carlos Washington, incluyendo las intervenciones federales decretadas por el Presidente Yrigoyen primero y Alvear después contra la “situación” local representada por el lencinismo<sup>112</sup>; el asesinato del “gauchito” Carlos Washington Lencinas, ocurrido el 10 de noviembre de 1929, y el retorno al poder de “los conservadores” luego del triunfo de la Revolución del 30, que depuso a Yrigoyen. Muchos de los personajes históricos aparecen como actores en la ficción novelesca, bien que en un discreto segundo plano muchas veces, bajo sus propios nombres en la primera novela de Arroyo, *Barbarie*, la más claramente “política” del ciclo o bien bajo denominaciones supuestas, más o menos transparentes o alusiones indudables,

---

<sup>112</sup> Como caracterización general del lencinismo cabe la que da Celso Rodríguez: El lencinismo se proclamó como un movimiento genuinamente representativo del pueblo. De acuerdo con este punto de vista, la expresión “pueblo” abarcaba una definida connotación social y económica: los de abajo, la chusma de alpargata, los descamisados, vale decir, la clase baja, en oposición a los oligarcas, los terratenientes, los bodegueros y la *élite* social [...] Como el pueblo fuera explotado por un sistema económico y político injusto, el lencinismo [...] se consideró el movimiento de liberación que por medio del sufragio libre eliminaría las desigualdades de la sociedad mendocina” (1979, p. 130).

como las referencias a las “alpargatas”, verdadero emblema lencinista<sup>113</sup>.

El recorte temporal sirve para presentar, a modo de friso, todos los “vicios de la política criolla”<sup>114</sup>, el poder destructivo del

---

<sup>113</sup> El programa del lencinismo basaba su soporte popular en su discurso antioligárquico y “Las montañas se suben en alpargatas” fue un verdadero grito de combate acuñado por José Néstor Lencinas. Los Lencinas convirtieron a la alpargata en un icono de su prédica proselitista. Para entender el porqué de esa simbología hay que situarse en esa sociedad, manejada por un sector económico y socialmente elitista, donde la vestimenta tuvo una gran significación: la ropa era un indicador de jerarquía socioeconómica y la alpargata fue un claro exponente de una determinada afiliación política por ser indicador de la clase humilde.

<sup>114</sup> Los principales núcleos de la denuncia del novelista mendocino son:

- El fraude como práctica electoral recurrente y no superada por la sanción de la “Ley Sáenz Peña” que estableció el sufragio universal, secreto y obligatorio.
- La demagogía que, a favor de la falta de cultura del pueblo, ha provocado el encumbramiento de caudillos analogados a la “barbarie federal” del siglo XIX. Esta referencia a la ignorancia de las clases populares no se relaciona sólo con la falta de instrucción cívica, sino que se sustenta en estadísticas de la época que dan cuenta de la gran cantidad de analfabetos que, junto con una pequeña minoría “ilustrada” componen el cuadro social de la provincia en estas primeras décadas del siglo XIX.
- El planteamiento de la contienda electoral, no en términos de debate ideológico sino de “lucha de clases”, oponiendo peones y patrones, oligarcas y gauchos.
- Los vicios del “comité”: la influencia de caudillos y caudillejos, la compra de votos, a cambio de puestos en la administración pública, cuando no dinero en efectivo o simplemente un vaso de vino y una empanada.
- Los diversos medios de coacción que desde el poder se ejercita contra los opositores (por ejemplo, la manipulación de los turnos de riego)
- La violencia ejercida, de palabra o de obra, contra los adversarios políticos, sus mujeres y familias. Un caso extremo es el asesinato político.
- La crítica de los partidos tradicionales (quizás sean los socialistas los únicos que escapan a la repulsa, si bien se pone de manifiesto la poca viabilidad de su acción política, junto con la férrea adhesión a sus idea-

orden social ejercido por la demagogía, los atropellos del poder contra los opositores, el manejo discrecional de las finanzas públicas, junto con las falencias de todos los grupos políticos que se disputaban el predominio en la escena institucional mendocina.

Es, pues, la lucha entre dos concepciones antagónicas que se refieren no sólo a la política (conservadores vs. lencinistas) sino también a dos formas de vida que se presentan como antagónicas: la antigua *élite* dirigente, opuesta a esos sectores emergentes -inmigrantes enriquecidos y la “chusma de alpargata”- de creciente protagonismo. Y esta lucha se traslada luego al plano espacial, a través de la representación de ciertos lugares emblemáticos.

### **La construcción literaria de la ciudad en la obra de Arroyo**

Arroyo convierte su obra en una exploración del espacio vivido, unas veces como sensible espectador y otras como crítico implacable del enervado clima político durante la época lencinista.

Ante todo, una ciudad es su faz visible, los edificios que la componen, los ámbitos que la embellecen y también los peligros que la amenazan, su “centro” y su “periferia” pero siempre en estrecha relación con los hombres y mujeres que la habitan.

Todos estos tópicos de la representación tienen lugar en la novela de Arroyo, siempre con un sentido de polaridad que tienen que ver con el contenido político representado: la tensión política tensa de algún modo las descripciones en orden a presentar un período conflictivo de la vida mendocina, que (en un primer contraste) se opone a su condición de tranquila ciudad provinciana, a despecho de los alardes de progreso que su faz edilicia exhibe luego del terremoto y de una serie de construcciones que se des-

---

les, que les veda intentar otros caminos, como el de las componendas electorales, a que son afectos los otros núcleos partidistas).

tinan a embellecerla con motivo de la conmemoración del Centenario del Revolución de Mayo.

Las novelas de Arroyo, como otras contemporáneas, nos ayudan a conocer la transformación de la capital, pero también las diferencias existentes entre las diversas zonas de la ciudad, y ciertos lugares comienzan a erigirse como emblemáticos de la división política reinante.

La ciudad como artefacto narrativo funciona entonces, en la novela analizada, como una zona de conflicto en la que se plantean y desarrollan problemáticas específicas que, a su vez, determinan y constituyen imágenes e identidades posibles de los dos grupos en pugna: lencinistas y conservadores.

La de Arroyo es una poética realista, entendida como sistema de representación y como procedimiento narrativo, lo que implica una serie de estrategias: la observación precisa del detalle, la acotación a unos pocos elementos que puedan tener mayor poder de sugestión... Pero el autor no sólo busca la creación de un efecto de realidad, sino la representación de universos morales, a través de una retórica sentimental que lo aproxima a cierto tipo de novelas populares de las primeras décadas del siglo que circulaba profusamente a modo de folletines populares; esta retórica le permite entonces confrontar dos “universos morales”, correspondientes al plano público y a la esfera privada.

En ambos planos (público y privado) se registran conflictos de índole moral: el primero de ellos corresponde al clima político, en el que “Se nacía conservador o se nacía cívico” (1959, p. 74): plano político que es caracterizado a partir de la reelaboración de ciertos tópicos dicotómicos como el de “civilización y barbarie”:

-¿Y usted cree que los conservadores de hoy son los descendientes o herederos de los unitarios de entonces? [...]

-En cuanto somos europeizantes, ilustrados, liberales, enemigos de la barbarie, sí.

-¿Y los cívicos, de los federales?

-Ambos tienen de semejante el halago de las pasiones del populacho, el desenfreno, el propósito de suprimir la oposición, el despilfarro de los recursos fiscales con fines demagógicos, el atropello a la ley, la intolerancia, el endiosamiento... (1959, pp. 130-131).

Igualmente, podría pensarse en la antinomia “campo / ciudad”, en cuanto a la órbita de influencia de uno y otro grupo: “El gobierno, por su parte, se afirmaba sobre la seguridad de mantener adicta a esa masa de jornaleros y de iletrados [...] En cierta medida, la lucha se planteaba entre la ciudad y el campo, como ochenta años atrás” (1959, p. 28).

En orden a intensificar los rasgos negativos de los “cívicos” se incluyen una serie de risueñas anécdotas que eran de circulación corriente en la época. Así por ejemplo, las siguientes:

Se trataba de la compra de una góndola para el lago del parque en una reunión ‘en familia’ en la antesala de la gobernación, y como el ministro de Hacienda opinara que más práctico sería adquirir dos, para aprovechar el descuento ofrecido por la casa proveedora, la ‘gobernadora’ – que no sabía lo que era una góndola. Interrumpió a aquél y les alumbró: -¡Pero no! Mejor compren una góndola y un góndolo, así tienen cría (1959, p. 33).

[...]

La última contaba el caso ocurrido al ministro de Gobierno durante su gira por Maipú. En la plaza departamental se celebraba un acto público y había concurrido desde Mendoza la banda de policía. El director, solícito, se acercó

al ministro y le preguntó: -¿Qué *programa* quiere su Excelencia: “*La Bohème*”, la “*Aída*”, la “*Sonata*’ de Beethoven”, la “*Traviata*”...? [...] –Dejáte de macanas, che, gringo; no he venido a *chinitear*... – le contestó amoscado (1959, p. 55).

Del mismo modo, se acentúa, bien que bajo un nombre supuesto (Apolinario Calderón), la rusticidad del gobernador Lencinas<sup>115</sup> y su afición a las ciencias ocultas: “El jefe, mientras tanto, dedicaba algún tiempo a sesiones espiritistas. Había trascendido que consultaba a su *protector* antes de tomar decisiones graves. En esto, se decía, imitaba a don Hipólito” (76). El biógrafo de Len-

---

<sup>115</sup> Cuando en 1918 se convierte en el primer gobernador radical de Mendoza, José N. Lencinas trae consigo aparte de su leyenda, un manejo clientelar de la política, con una base electoral que se sustenta en los sectores populares de una provincia que el roquismo, en la figura de Emilio Civit, ha transformado en un vergel en medio del desierto, pero que mantiene profundas diferencias sociales. El lencinismo será al mismo tiempo un movimiento populista y antioligárquico, y una saga familiar que se continuará tras la desaparición en 1920 de José N. Lencinas, en sus hijos: José Hipólito, Rafael y especialmente en el liderazgo ejercido por el primogénito, Carlos Washington “el gauchito” Lencinas. El lencinismo en el gobierno, o mejor dicho en los períodos en que podía ejercer el gobierno, pues sufrió sucesivas intervenciones federales, introdujo reformas que constituyen una legislación de avanzada para la época. Leyes provisionales, laborales, diversas medidas en el campo social, hacen del movimiento mendocino un radicalismo popular, similar al que en otros lugares de la Argentina interior aparecen en esos momentos, retomando la mística de la Causa contra el Régimen. La popularidad del lencinismo no se sustentó solo en las reformas introducidas, sino también en un manejo autoritario de los modos políticos, en la implantación de un modelo partidario vertical y en una permanente prédica demagógica. En cuanto a su líder, dice el texto novelesco: “[...] le gustaba hablar campechanamente, sin vueltas. No era amigo de las frases cuidadas. Despreciaba al político de escuela. Él se había hecho recorriendo los ranchos y tomando mate con los criollos. Su mesa de banquete había sido a la lumbre de un asador [...] Los comprovincianos lo tenían por un buen hombre –un montonero nacido a destiempo-, sin ilustración y sin carácter para ejercer el cargo, quizá por su edad” (1959, pp. 65-66).

cinas, Dardo Olgúin se explaya sobre este aspecto de la personalidad del caudillo mendocino<sup>116</sup>.

¿Cómo es la ciudad de Mendoza representada en la literatura de Arroyo? Ante todo, se hace mención expresa y detallada de su emplazamiento y de los campos que la rodean: Subiendo para cualquier rumbo, se extendían los viñedos y se levantaban las grandes bodegas. El negro y espeso humo de sus chimeneas las anunciaban desde lejos. En las épocas de vendimia, las tropas de carros y algunos camiones transportaban la uva formando caravanas” (1959, p. 74).

Se trata de una visión idílica, que representa en cierto modo un “antiguo orden” asociado con las familias tradicionales, resabios de una ciudad que no terminaba de modernizarse:

---

<sup>116</sup> Cf. Dardo Olgúin, 1961. La raíz de esta peculiaridad de Lencinas tiene fecha cierta: el 24 de diciembre de 1887, durante un viaje por mar realizado a Estados Unidos, tuvo un sueño “que lo dejó impresionado profundamente y que luego recordaría siempre sobrecogido. Este sueño tuvo una influencia notable en su vida. Muchas determinaciones posteriores obedecieron al influjo de este hecho que él interpretó como una señal de la Providencia. Desde ese momento cayó en un estado de misticismo y se dedicó al cultivo de las ciencias ocultas y de la teosofía [...] Lencinas tuvo verdadera fe en la acción de fuerzas superiores, de carácter espiritual, sobre la conducta de los hombres. Pertenecía a asociaciones ocultistas, estudiaba su filosofía y practicaba sus principios y normas de vida. En su biblioteca poseía una verdadera colección de obras clásicas sobre estos temas [...] Tenía, además, una vieja Biblia, en cuyo estudio se enfrascaba muy a menudo [...] vivía angustiado por dudas metafísicas y por los misterios del más allá. En todo momento mostraba respeto y reverencia por los enigmas ocultos de un mundo remoto, cuyas fuerzas, según él, gobernaban los actos de los hombres en esta vida. Esa creencia aumentaba su seguridad y potenciaba su impulso para muchas empresas. Había algo de iluminado en su espíritu y él no ocultaba la búsqueda de inspiración en esas fuerzas superiores” (pp. 37-38). Y más adelante: “El fondo religioso de su espíritu, ubica a Lencinas en una línea común con otros personajes políticos de su tiempo, trabajados por idénticas preocupaciones. Se asegura que Irigoyen también era espiritista” (p. 39).

La ciudad de Mendoza, a poco más de mil kilómetros de Buenos Aires, lucía una edificación chata, de adobe, monótona por las líneas parejas, holgada por los muchos terrenos baldíos, con los frentes revocados y pintados a la cal. En sus casas jugaba la alegría de la amplitud, con una belleza íntima, escondida para los extraños (1959, p. 72).

La mirada del descriptor<sup>117</sup> se detiene en el interior de las viviendas: “Jazmines, rosas, malvas, claveles, en el patio principal, con sus perfumes, y después, en los fondos, el corto parral de uva moscatel, la pareja de duraznos –priscos, chatos- y algún limonero, cuando no una imponente higuera o un olivo” (1959, p. 72).

Una visión idílica de sosiego y bienestar, aunque no exenta de algunas incomodidades: “En ese remedo de quinta en miniatura, vergonzosamente, como cosa prohibida, escondíase el ‘servicio’. Últimamente, por rezongos y por modernismos, había empezado a trasladársele a una pieza más próxima a los dormitorios” (1959, p. 72).

La ciudad comienza, empero, a experimentar ciertos conatos de modernización que nos remiten al cronotopo de la “ciudad del Centenario”, correspondiente al sector moderno:

¡Cómo empezaba a transformarse Mendoza! El agua corriente tendía sus cañerías por todos los barrios y las obras sanitarias no quedaban atrás. Los patios se embaldosaban, las paredes se pintaban al aceite y los zaguanes mostraban sus mosaicos importados de España. Las calles, en la zona céntrica, estaban adoquinadas, y las restantes, empedradas. Las más apartadas aún ofrecían la vergüenza de sus barriales, con las lluvias, y de sus polvaredas en los tiempos secos [...]” (1959, p. 73).

---

<sup>117</sup> Hamon (1984) propone este término para designar a quien tiene a su cargo la producción de un texto descriptivo, por analogía con la figura del “narrador”.

Otros rasgos de modernidad que se mencionan son los siguientes:

Mientras en la lejanía se divisaban las altas cumbres nevadas y en las calles proyectábanse espesas sombras por los millares de carolinos, plátanos y moreras que las bordean, la ciudad, sin muchas ganas, como a regañadientes, empezaba a desperezarse de un largo sueño; solo se conocían tres ascensores, y los edificios, de planta baja, no temían a los temblores. Sin embargo, algunos audaces habían comenzado a desafiar alturas” (1959, p. 73).

A medida que avanza la narración, la mirada se focaliza en ciertos espacios urbanos: la calle, ganada por la política a través de los famosos *meetings* o concentraciones masivas en la vía pública; los comités, sitios emblemáticos a los que se suman otros ámbitos de reunión, como los clubes sociales, que pasan a erigirse en símbolo de las facciones políticas enfrentadas, constituyendo ámbitos en los que a lo espacial se suma lo ideológico en un todo significativo.

Esta esfera de lo público gira entonces alrededor de ciertos ámbitos: el Club, el comité y la Legislatura, teatro de las contendas partidarias y de los atropellos por parte de los oficialistas o cívicos. Fiel a su técnica de simbolizar a través de lo espacial realidades sociales, de detallan los lugares de reunión de uno y otro grupo político:

Fundado diez años atrás, el Club del Pueblo reunía a los gubernistas. Ocupaba una casa chata, de tres patios, con dos amplios balcones a la calle. En su interior hormigueaban los concurrentes con todas las vestimentas, desde el campesino de mirada abierta hasta el funcionario de modos recelosos.

En una esquina, dos cuadras más al sur, el Jockey Club agrupaba a los opositores. El edificio, construido por un ex gobernador el año noventa y tantos, conservaba sus pare-

des llenas de cicatrices apenas disimuladas por los revocos: “esta grieta la abrió el sismo de 1904, y ésta, el de 1917”, se refería con cierto orgullo a las visitas [...] Las piezas, grandes, con jerarquía de salones, servían ahora para las dependencias con suficiente holgura (1959, pp. 9-10).

En cuanto al ámbito privado, el escenario por excelencia es la casa, y el conflicto representado es de índole amorosa, en una fórmula que se acerca a la de la novela sentimental, “según circulaba en su formato popular en las primeras décadas del siglo, esto es, [...] la idea de que lo interesante surge donde los deseos entran en conflicto con el orden moral y social, allí donde el amor se define como pasión antisocial”<sup>118</sup>. En este caso, se trata de un idilio contrariado por la oposición materna, bien que luego la vida de la joven protagonista se encauza hacia otro rumbo más promisorio, con un candidato de elevadas dotes morales. Y como suele suceder en este tipo de novelas, el final es ejemplarizador: una progresiva decadencia del desplazado pretendiente, a la que sigue, accidental o fatalmente, la muerte.

Acorde también con la intención didáctica del folletín, los pormenores de la acción se convierten en un muestreo de costumbres, en este caso, de hábitos provincianos que atañen tanto a las diversiones (paseos al Rosedal, retretas en las plazas, fiestas en el Plaza, veraneos en Chacras de Coria, etc.) como a ciertas normas de conducta que relegaban a la mujer a una posición secundaria, hasta la constitución del “comité femenino”<sup>119</sup>, lo que

---

<sup>118</sup> Sandra Contreras (2002). “El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental”, p.219.

<sup>119</sup> “La soledad comenzó a arrumbarse como cosa en desuso. Las esposas de los hombres de club ya no sentían la ausencia del marido con la agitación interna de antes; las noches de invierno [...] resultaban pasaderas y menos largas. De día eran tantos los trotes –se iba al comité o a la casa de Fulana y Zutana en donde se reunía un grupo- y se cambiaban ideas con tal frenesí y exaltada pasión, que después de comer sólo se tenían ganas de acostarse y dormir” (1959, p. 144).

equivale a salir, a través de la participación política, del ámbito restrictivo de lo doméstico, transformación social de la que Arroyo fue testigo.

## **Conclusiones**

La ciudad de Mendoza en la novela *Políticos enloquecidos* de Carlos Arroyo se encuadra dentro de los cánones de la representación realista, a favor de una (pretendida) distancia del descriptor, que en su pintura sigue los esquemas clásicos de configuración del espacio en un texto literario (afuera / adentro; cerca lejos, etc.).

Sin embargo, y como bien lo indica Philippe Hamon, la descripción es también lugar de inscripción de una ideología; así, la Mendoza de Arroyo es una ciudad “politizada”, por la preeminencia dada a la descripción de ciertos ámbitos, como los comités, o la referencia a los mítines callejeros (cf. Arroyo, 1959, p. 20), así como la referencia reiterada al ámbito donde tiene lugar la actividad legislativa (cf. Arroyo, 1959, pp. 27 y 63-64).

Es también una ciudad polarizada en sus lugares de esparcimiento (Arroyo, 1959, p. p. 74), en la que los clubes representan la escisión política y social (Arroyo, 1959, pp. 9-10).

Se da igualmente, y también a favor de esa zonificación de los sectores políticos en pugna, una nueva versión del tópico espacial de la oposición campo/ciudad (1959, p. 28-29), que reitera la dicotomía civilización / barbarie.

Eso, en cuanto al plano de lo público; en relación con el ámbito de lo privado, con una cierta mirada de censor social se denuncia la reclusión de las mujeres al interior del hogar (Arroyo, 1959, p. 9), así como se pronuncia un alegato en favor de su participación política (Arroyo, 1959, p. 24) o se hace referencia al primer comité femenino (Arroyo, 1959, p. 142).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, A. (1974). "Narradores de Mendoza; del costumbrismo a la fantasía". En: *Clarín*. 17 de enero.
- Arroyo, C. A. (1959). *Políticos enloquecidos*. Buenos Aires: Salvador Rueda Editor.
- Borello, R. (1962). "Literatura mendocina (1940-1962). Artes y letras argentinas". En *Boletín del Fondo Nacional de las Artes* N° 14, año III, feb.-mar.
- Brachetta, M. T.; Bragoni, B.; Mellado, V. y Pelagatti, O. (2011). *Te contamos una historia de Mendoza*. Mendoza: EDIUNC.
- Campra, R. (ed.). (1989). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini.
- (1994). "La ciudad en el discurso literario". *SyC* N° 5, mayo, pp. 19-29.
- Castellino, M. (2003-2004). "La espacialización del contenido político en *La furia de los vencidos*". En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* N° 9-10, pp.15-38.
- (2015). "Sociedad, historia y política en la narrativa mendocina". En Castellino, M. C. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, pp. 291-395.
- Contreras, S. (2002), "El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental". En Jitrik, N. (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 6: *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, pp. 200-23.
- Cueto, A.; Romano, M. y Sacchero, P. (1994). *Historia de Mendoza. Desde los primitivos habitantes a nuestros días*. Mendoza. Mendoza: Diario Los Andes.

- Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Lacoste, P. (1992). “El lencinismo”. En *Hechos y personajes de Mendoza en el siglo XX*, N° 2, junio.
- Ludmer, J. ([2004] 2010). “En la isla urbana”. En *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ([2007] 2010). “Literaturas posautónomas”. En *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Margulis, M, (2002). “La ciudad y sus signos”. *Estudios Sociológicos XX: 60*, pp. 515-536.
- Medina Arjona, E. (2017). “Hacia un Atlas literario de la provincia”. En *Boletín. Instituto de estudios Giennenses N° 216*, julio-diciembre, pp. 223-235.
- Olgún, D. (1961). *Lencinas, el caudillo radical; Historia y mito*. Mendoza: Ediciones Vendimiador.
- Pillet Capdepón, F. (2015). “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual”. En *Estudios Geográficos Vol. LXXV, I 278*, enero- junio, pp. 285-307.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. (2013). *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana*. Tesis Doctoral. Recuperada de [https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT\\_Ferreira\\_Vera\\_2013.pdf](https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT_Ferreira_Vera_2013.pdf)
- Ponte, J. R. (2008). *Mendoza, aquella ciudad de barro; historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: CONICET (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina).
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rodríguez, C. (1979). *Lencinas y Canton: el populismo cuyano en tiempos de Irigoyen*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Romano, A. M. (1988). “El lencinismo en la década del ‘20”. En *Revista de Estudios Regionales N° 2*, pp. 101-25.

- Romero, J. L. ([1976] 2011). *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Roig, A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- Rovira, J. C. (Ed.) (1999). *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea.
- Scalvini, J. (1965). *Historia de Mendoza*. Mendoza: Spadoni.
- Sosa, E. (2015). *Vida y muerte en Mendoza, 1787-1923*. Mendoza: EDIFyL.
- Tacconi de Gómez, M. del C. (1999). “La novela política y el poder significativo del símbolo y de la metonimia: *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano”. En Tacconi de Gómez, M. del C. (Coordinadora). *Ficción y discurso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas.



**Ilustración N° 29: “Jornada cívica”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 13

## LA EXTINCIÓN DEL BARRIO TRADICIONAL MENDOCINO Y EL RUMOR COMO SU ENFERMEDAD, EN LA NOVELA *MALA CALLE DE BRUJOS* DE JUAN BAUTISTA RAMOS

Julieta RIOS MACCARI

### Introducción

Los habitantes de la ciudad de Mendoza alguna vez hemos escuchado las historias de nuestros padres o abuelos sobre su juventud en el barrio y seguramente recordamos algunos elementos comunes de la época como los niños jugando en la calle, las personas mayores regando la vereda o los festejos del carnaval. Estas costumbres y estilos de vida fueron desapareciendo poco a poco, por lo que actualmente vivimos en una ciudad muy diferente de la de aquellos tiempos. Aparte de los relatos orales, la literatura es otra de las herramientas que tenemos para conocer estos barrios.

El presente trabajo de investigación va a trabajar con la novela realista *Mala calle de brujos* (1941) de Juan Bautista Ramos para reconstruir este espacio perdido. Una de las características

de la barriada que se presenta en la historia es su descripción como entidad con vida propia: con sus instituciones principales y un alma compuesta por sus habitantes que le otorgan determinadas características y lo vuelven un espacio único. Sin embargo, conociendo sus debilidades, con un simple rumor la vida en el lugar puede ser trastornada y afectar a sus habitantes.

En el presente artículo se estudiarán las principales características de la prosa de Juan Bautista Ramos. Luego se analizará la representación del espacio en la novela, junto con este concepto se observarán las oposiciones centro-periferia y civilización-barbarie. Finalmente, se describirá el fenómeno del rumor como un elemento inherente a la convivencia barrial, se analizará cómo fue introducido en la historia y a quienes afectó.

Con respecto a la óptica elegida, hay que tener en cuenta que las representaciones son fenómenos múltiples y complejos y que pueden ser estudiados a varios niveles de complejidad: individuales y colectivos; psicológicos y sociales, etc. El concepto de representación social aparece en sociología y luego es retomado por la psicología social. "No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que le es propio" (Chartier, 2005, p. 49).

Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y literatura. En cuanto al tema de la ciudad, la estructuración urbana reposa sobre una base imaginaria y simbólica que incide en la manera de "vivir" la ciudad. Esta organización del espacio mediante su historia organiza la percepción de los diferentes barrios en una representación socioespacial ampliamente compartida.

Para analizar la plasmación literaria de estas configuraciones se recurrió, metodológicamente, a la *Introducción al análisis*

de lo descriptivo de Philippe Hamon (1991), que establece los conceptos sobre la descripción que aplicaremos en nuestro análisis. En cuanto al concepto de rumor se utilizará el artículo de Margarita Roldán (1996) titulado “Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima”.

### **Semblanza del autor y panorama de su obra**

Juan Bautista Ramos (1896-1966) fue periodista, dramaturgo, novelista, poeta, ensayista y traductor mendocino. Marta Elena Castellino (2013) detalla que sus publicaciones comienzan con tres libros de poemas: *Los motivos del ágora* (1924), *Solfatara* (1929) y *El poema del Abel ó 40 canciones sobre una chimenea* (1932). Dentro del género narrativo y dramático publica *Teatro sin butacas y personajes sin Dios* (1929), *La tragedia de una algarada* (1934) y ***Mala calle de brujos*** (1941). La última fue su obra más conocida, cuyo primer esbozo apareció una década antes en el diario *Los Andes* y está incluida dentro de la narrativa de intención social mendocina. En su prosa poetizada Ramos describe con lujo de detalles la cultura mendocina con sus festividades y costumbres; como también logra dibujar los distintos paisajes de la historia narrada con sus climas, flora y fauna de la provincia.

### **Juan Ramos y la novela de intención social**

La narrativa de intención social mendocina, en el marco de la denominada “Generación del 25”, refleja las situaciones y disconformidades propias, volcadas con los moldes literarios del Realismo Naturalismo. Como todo autor realista, Ramos “es un observador y un testigo, pero también un historiador social de las distintas ‘especies’ que pueblan nuestro mundo. De este modo, el novelista se convierte en un pintor de las costumbres de su época, haciendo el inventario de sus vicios y virtudes.”. (Castellino, 2015, p. 40).

Según las etapas de la historia cultural mendocina que establece Roig (1966) el regionalismo es una forma de nacionalismo literario que surge como reacción ante el cosmopolitismo modernista que impone la idea de una “cultura nacional”. En este movimiento lo regional se coloca en el centro de interés por parte de la mayoría de sus autores. Uno de sus temas principales es la pintura del paisaje, también surge el interés por la investigación y recopilación del folklore y se manifiesta una línea narrativa de intención social y política. Castellino (2015) define a la novela de intención social como:

[...] aquella en la que se reflejaron conflictos y situaciones propios de nuestra identidad. Los temas de este tipo de novelas suelen ser el mundo rural con sus duras condiciones de vida, el mundo obrero urbano con el problema de la emigración, la miseria y marginación de los suburbios (2015, p. 48).

Este último aspecto se hace evidente en nuestra obra por la ubicación del barrio en la periferia de la ciudad en la década del 30 durante el estado de sitio, provocado por una de las tantas intervenciones federales que se produjeron en este periodo en la provincia de Mendoza. Uno de los conflictos de la historia es la llegada inevitable de la civilización que, con la reciente resolución de la pavimentación de las calles, provocará un cambio decisivo en este espacio, transformándolo en otra porción del centro de la ciudad.

[...] una ola renovadora se cernía ya sobre el barrio. Acababa de resolverse la pavimentación de las calles. [...] Dentro de poco ya no habría barrio en un sentido característico. Todo sería ciudad, en la perspectiva continuada de casas y cosas. Aquel caserío no podría ser nada más que un punto cardinal o una sección en el orden edilicio. (Ramos, 1954, p.115).

Este problema del que los personajes no pueden escapar conduce al narrador a describir las diferencias entre los barrios de la periferia y el centro de la ciudad, tema que analizaremos más adelante.

### **Sobre la trama, los personajes y el título de *Mala calle de brujos***

El argumento de la novela transcurre durante todo un año y cuenta con tres personajes principales: Victorio Ramírez Luna y Zelmira Morton, dos jóvenes enamorados que no pueden estar juntos por las acciones de Agú, la villana de la historia. También se presentan otros personajes que movilizarán la barriada de distintas maneras, estos son las comadres que se reúnen en el almacén o mercadito, el informador, el relator y los “zunchos”, a quienes describiremos en los apartados siguientes.

Probablemente los hechos tienen lugar en 1932, año en que se produce un intento de golpe de estado contra el gobierno militar de Agustín P. Justo. Este conflicto tiene lugar en la novela, donde los personajes Juan Ramírez Luna, hermano de Victorio y dueño de la finca donde trabaja Agú, junto con su amigo James Morton, padre de Zelmira, participan y son descubiertos. En medio de este desconcierto y otros más, Agú intenta persuadir a Victorio para quedarse con él y planifica diversos movimientos para librarse de Zelmira.

A pesar de que el escritor realista limita al máximo la fantasía y elige con preferencia ambientes y temas contemporáneos para dar esta ilusión de realidad (Castellino, 2015, p.39), Ramos también incluye la fantasía en su novela. Ya sea con la intención de describir el folklore provincial, de presentar las creencias de las personas menos instruidas en esa época o de demostrar cómo la barbarie afectaba a estos barrios, la magia se hace presente debido a dos personajes llamativos en la historia: el brujo Dimas y Agú.

El brujo Dimas Elquinchao, con apellido indígena, gracias a distintas murmuraciones se había convertido en un brujo auténtico que recorría el barrio como médico ambulante curando a los enfermos con diferentes yuyos y palabras. Su reputación estaba formada por las historias de sus grandes hazañas, como las predicciones de terremotos o las consultas de los ingenieros que recurrían a él para encontrar agua en algún descampado:

Era el perfecto rabdomante.

Una sola vez tuvo un accidente incomprensible: su temblor se convirtió en desmayo al llegar al pie de un médano. Cuando lo socorrieron, dijo sentenciosamente:

—Es que aquí abajo hay un agua negra y pesada como el aceite.

Y al sondar se halló petróleo. (Ramos, 1954, p.22).

Agú creció a su lado y de él aprendió sobre el herbario medicinal, hechizos de amor y la destreza de explicar los misterios desconocidos interpretados de modo original. Sin embargo, su linaje proviene de “un pobre negro que unos piratas portugueses trajeron del Mar Caribe y abandonaron en las playas de Quilmes cuando el virreinato de Nicolás de Arredondo” (Ramos, 1954, p.22) que tuvo que quedarse preso en Mendoza y más tarde se juntó con una huarpe “de rara belleza y peor conducta la cual disimulaba sus aficiones al placer haciendo ollas de barro, cántaros, tinajones y chifles que vendía a los granaderos de San Martín” (Ramos, 1954, p.23).

De ese matrimonio nacieron catorce hijos y las mujeres, todas Agustinas, continuaron la tradición de realizar utensilios de barro. Al querer validar la escritura de su rancho, una autoridad llamó a una de ellas Agustina Barrera, “dándole apellido a la familia anónima del camino del Plumerillo” (Ramos, 1954, p.23). Ahorra Agú era la última Agustina Barrera que se conocía y trabajaba como vendimiadora en la finca de Ramírez Luna. Gracias a Dimas,

Agú también era conocida en todo el barrio y ambos tenían la capacidad de captar la atención de los habitantes cuando vaticinaban alguna desgracia.

Debido al avance incontenible de la civilización, el trabajo de Dimas y su estadía en el barrio también estaban en riesgo, ya que comienza a ser perseguido por la policía por practicar la medicina sin licencia:

Se advertía un poco de decadencia desde que los médicos hacían tanta propaganda contra el curanderismo. Además, la municipalidad se estaba preocupando demasiado en todos los barrios y hasta se hablaba de pavimentar las calles. Ya habían ordenado el agua corriente y las cloacas. Pronto no se iba a poder vivir en aquel sector de la ciudad tan amenazado. (Ramos, 1954, p.41).

Por otro lado, Agú solo tiene la fijación de obtener el amor de Victorio de nuevo. El año anterior habían gozado de un romance fugaz de verano, pero ahora el joven se encontraba distante. Luego de descubrir que Victorio estaba saliendo con Zelmira, una joven maestra hija del inglés Morton, Agú se propuso tener a su amado de vuelta.

A lo largo de la historia Agú organiza acciones en contra de Zelmira para librarse de ella. Para lograr su cometido recurre a su conocimiento del barrio y al prestigio que tiene entre los habitantes de este lugar. Y a pesar de que Dimas quiere disuadirla de sus malas acciones y otros personajes como Braulio Villanueva intentan llamar su atención “Agú no comprendía nada. Casi no oía. Para ella sólo existía una realidad: el amor por Victorio. Un drama: ¡Zelmira!” (Ramos, 1954, p.43).

Luego de sufrir las consecuencias de toparse en el camino de Agú, Zelmira se entera de los rumores, instalados por su enemiga, que corren sobre ella y han afectado su reputación. Al enterarse de la procedencia de los falsos rumores grita con furia:

“¡Mala calle de brujos ésta!” (Ramos, 1954, p.132), sorprendida por encontrar estas actitudes en un barrio de provincia rica:

—¡Francisca, Francisca... qué inmundicia! Hundida por tanta oscuridad; derrotada por la superstición; por las formas primitivas de la incultura... por la simpleza... por la estupidez y las pasiones silvestres de una india. ¡Dios mío! Y en una ciudad de provincia rica... ¡Dios mío! Caer envuelta en las últimas supercherías de la pasada barbarie... (Ramos, 1954, p.131).

Me ocuparé a continuación de la elaboración estética de la novela.

### **Procedimientos descriptivos en *Mala calle de brujos***

#### *Sensaciones e intención*

En los primeros párrafos de su obra, Ramos nos ubica en la oscuridad del campo de una bodega y comienza a enumerar sensaciones que hacen referencia a diferentes sentidos:

No quedaba un solo peón en la bodega, lira avanzada la noche y su silencio quebrábase monótono en el croar de los sapos y el disón de las lechuzas. Un airecillo impregnado de emanaciones vegetales sahumaba el hueco negro en que aparecían como borradas las cosas. Sólo las luciérnagas interrumpían con sus chispazos tanta negrura.

De pronto, ladraron los perros y un murciélago hambriento surgió con rápidos volidos en redor de la pobre luz que brillaba en la casa. Así es el campo cuando se sumerge en las sombras: sensación de fantasmas a la deriva de una ternura. (Ramos, 1954, p.9).

En el completo silencio de la noche solo resuenan los sapos y lechuzas, se siente el aire que posee los olores de las hierbas del campo y en tanta negrura no se pueden distinguir los objetos.

También introduce el ladrido de los perros, elemento característico que luego aparecerá en el barrio de la historia. Finaliza la descripción con un “punto nodal”, reagrupamiento de la información donde se reafirma y se recondensa una invariancia y una estabilidad semántica (Hamon, 1991, p.55), que explica y resume que estas sensaciones son las que posee el campo durante la noche.

Al describir relacionando las características del campo con los diferentes sentidos, el “descriptario” (Hamon, 1991, p. 49) puede reconocer estas sensaciones, involucrarse más en la lectura y ubicarse mejor en este espacio si le es desconocido. Este tipo de escritura también evita que el lector se distraiga con tanta facilidad, según explica Hamon como uno de los problemas de la descripción, ya que se van alternando los sentidos y no se hace referencia a uno solo en todo el párrafo:

Agú, por su parte, estaba sola junto a la pilastra en esa noche de despedida. [...] cantaba porque las mujeres de su laya no supieron llorar nunca. Todos habían sido declarados cesantes en la bodega y la amargura de los desocupados recaía también sobre el espíritu de aquella casa de arquitectura llana, donde lo más moderno se levantó últimamente en cemento armado, para asegurar de los temblores de tierra, tan comunes en la región (Ramos, 1954, p.10).

Luego de situarnos dentro de la bodega de Juan Ramírez Luna se manifiesta por primera vez nuestra protagonista Agú. Ella se encuentra sola y cantando, probablemente pensando en Victorio, alrededor de los tristes trabajadores de la bodega que se han quedado sin trabajo debido a las dificultades económicas que afronta su patrón. Esta situación provocará la mudanza de Victorio, y luego la de Agú, hacia el barrio en la periferia de la ciudad de Mendoza. Desde un comienzo la vemos alejada y sin preocuparse por las problemáticas de la gente a su alrededor. Además, con la descripción de la bodega se nos presenta un fenómeno importan-

te en la novela y muy característico de estas tierras, que son los sismos.

En los comienzos del siglo XX la ciudad de Mendoza “pade-cía algunas de las más duras crisis vitivinícolas que afectaron no solo la economía sino la vida de toda la provincia.” (Castellino, 2015, p. 47). Ramos hace referencia a este hecho y lo incluye en su historia, movilizándolo a los personajes desde el campo a la ciudad. Al incorporar este hecho histórico y otros como un intento de golpe de estado, Ramos como novelista realista argentino también pone de manifiesto una característica de la novela argentina desde sus orígenes: ser una auténtica "cronología de la crisis" (Castellino, 2015, p. 46).

Recién empezaba febrero y era cosa resuelta que nadie llevaría a cabo su cosecha próxima. ¡Adiós ardoroso tributo al amor de la gleba! Rodaban al vacío las araduras con la filosa reja y los callos nacidos al empuñar la manquera. Eso y mucho más se malograba: la poda de los sarmientos retorcidos; el cuidadoso atar de los cargadores con nudos de tatora; el salitre de Chile y el fiemo de los corrales para enriquecer los surcos; la atención del cupo a la hora del riego cantarino en las acequias, y, el sulfatar cuidadoso de los ringles del viñedo para librarlo de peronóspora. Trabajo todo perdido [...] (Ramos, 1954, p.10).

Al especificar los trabajos del campo, Ramos introduce vocabulario específico de estas labores (gleba, manquera, fiemo, acequias), por lo que un lector que desconoce la materia debe buscar sus significados en otro texto para asimilar mejor lo que pone de manifiesto la competencia del descriptor. Asimismo, incluye términos botánicos autóctonos, como los sarmientos y la tatora, logrando visualizar un paisaje particular. En esta ocasión se hace evidente la definición de Hamon (1991) de la descripción como texto de saber, texto que tiene finalidades siempre más o menos didácticas; este saber formulado pasa de un actante más

informado a un actante menos informado y supone entonces una jerarquía en los participantes de la comunicación (p. 58).

Nos sitúa temporalmente en el mes de febrero, pleno verano, y, sin embargo, en esta ocasión es una época triste para nuestros personajes que recuerdan el arduo trabajo realizado durante los meses anteriores y que actualmente se ha perdido, debido a que no se llevará a cabo la cosecha próxima. Los bodegueros tomaron esta decisión ya que poseían las cubas repletas de vino sin vender. Durante el año en el que transcurre la obra se van a ir nombrando las diferentes estaciones que modifican el paisaje y a su vez, se describirán las emociones que estas despiertan, o no, en los personajes.

Una de las finalidades de Ramos en la descripción de su novela es entonces, como escritor realista, exponer las características y actividades de su tierra, enseñar sus climas característicos, su flora, fauna y a su gente con sus costumbres y creencias. Pero, como parte de la “Generación del 25” no olvida exponer cómo son los arduos trabajos del campo y las dificultades que puede tener la producción vitivinícola, actualmente uno de los principales focos del turismo en la provincia.

### *Efecto de realidad*

El efecto de realidad es un concepto introducido por Hamon que sucede con más frecuencia en los relatos realistas:

El “efecto de realidad” provocado por la descripción, se duplica entonces por un ‘efecto de verdad’: de hecho, la única manera que tiene un texto literario (que por otra parte no establece ni lo verdadero ni lo falso) de ser verdadero, [...] de ser verificable por un lector, es la de referirse a la púnica manifestación verificable, es decir la de citarse, la de describirse a sí mismo. (Hamon, 1991, p.91).

Algunos elementos a los que ha recurrido el autor para verificar su texto ya los hemos nombrado en los apartados anteriores: la preocupación por ubicar en espacio y tiempo al personaje de Agú, de contar el origen de su linaje zambo, de conectar estos personajes con la figura de San Martín y de ubicar a su familia en la localidad El Plumerillo; o la descripción específica del trabajo de campo. Estas descripciones demuestran la preocupación de Ramos por contar con la credibilidad del lector, su finalidad didáctica y la intención de otorgarle profundidad al personaje de Agú, procurando mostrar el respeto que los habitantes del barrio le tienen y el por qué le otorgan a ella un poder particular sobre este lugar.

Otra particularidad de la narración de Ramos es la de añadir el acento característico mendocino, que se encuentra principalmente, o más marcado, en las periferias de la ciudad. En esta ocasión lo utiliza como otra característica de los personajes de Agú y el Brujo Dimas, demarcando sus linajes zambo y aborígen, como podemos observar en el siguiente diálogo:

- ¿Tenis algún daño, Agú?
- Morir quisiera, tata... [...]
- ¿Morir una Agustina? ¿Tenis un daño pa tanto, acaso?
- Uno que no me deja ni iorar siquiera... [...]
- Hay que saber curarlo.
- No es usté quien pueda... ¡ni naide ya!
- Mostrámelo...
- ¿Pa qué?
- Olvidar pa eso es güeno, Agú...
- Parece endivinó usté... De esa laya es mi pena.

—Picaste alto, m'hija... Más fácil que te enlienaran la panza é güesos que de cobres la alforja... (Ramos, 1954, p.27).

### *Centro/periferia*

Castellino (2015) postula que “la narrativa mendocina de principios del XX refleja una realidad sujeta a profundas transformaciones estructurales, tanto en el aspecto político como el socioeconómico y cultural” (p.46). Anteriormente señalamos que Ramos incluye la crisis vitivinícola que afectó la economía de los trabajadores rurales y provocó en la novela mudanzas hacia la ciudad; y también la transformación que va a sufrir el espacio de la historia debido al avance de la civilización. La principal causa de este último acontecimiento es la ubicación del barrio en el límite del centro de la ciudad que al adquirir importancia comienza a crecer sin control. Ramos explica cómo surgen estos barrios y van evolucionando hasta convertirse en parte del centro, este proceso sucede naturalmente, como una evolución que sus habitantes no toman en cuenta hasta que sufren sus consecuencias, por ejemplo, la suba de los precios de las propiedades:

Entre el brillo del centro donde se levantan los grandes señoríos y esas pampas secas o esos fundos arcádicos, se levantan estos barrios de reciente formación. Primero fueron chozas entre las viñas; más tarde hornos de ladrillos o pisaderos de adobes. En las ciudades de provincia nunca se ve nacer un barrio: sólo se le ve estirarse sigilosamente hasta que consigue verse confundido con el centro. Sin embargo, hay cosas en ellos que no son sino de ellos. (Ramos, 1954, p.32).

Otra consecuencia del avance del centro sobre el barrio en la periferia es la mayor accesibilidad a los servicios de salud y educación. En la novela los médicos denuncian las prácticas obsoletas de la medicina, como las que realiza el brujo Dimas, bus-

cado por la policía, quien pronto deberá mudarse a una zona más alejada o abandonar su profesión. Al contrario, en la escuela resuenan los efectos de la ignorancia de la población en estos barrios causando disturbios. “No es la primera vez Zelmira, que la escuela lucha contra las ponzoñas del oscurantismo bárbaro en los barrios pobres” (Ramos, 1954, p.123).

En diversas ocasiones Ramos aprovecha para exponer las diferencias entre la ciudad o “barrio rico”, y el barrio pobre. Luego de que Zelmira colapse, harta de las supercherías de Agú, una “india” símbolo de la barbarie propia de los barrios pobres, el autor describe cómo un elemento natural como el atardecer se vive diferente en cada espacio. Se cuenta cómo presiona cada espacio para avanzar o no desaparecer.

Claros y hermosos eran los atardeceres en el centro de la capital con sus mil ruidos del tránsito y sus mil luces de los escaparates. Penumbrosos y callados eran, por contraste, los crepúsculos del barrio montañés... Hasta en la forma de caer las tardes y las noches resaltaba la variación entre las voces de la última moda que avanzaba empujando la libertad y la modelación del espíritu, y esta otra del suburbio empujando la voz de la última superchería y el último grosero rudimento de los que todavía no se rinden. (Ramos, 1954, p.133).

Ramos también manifiesta una idealización, probablemente de los habitantes de la periferia, sobre la vida en la ciudad. Esta vida es más alegre, allí no hay preocupaciones, contiene más colores, sonidos y gustos distinguidos:

¡qué diferencia con el centro! Allí la vida Huye dorada, rutilante, feliz. A su luz solamente sale a relucir la dicha. En cambio, en el barrio, [...] A su luz, a la luz pobre del alumbrado municipal, después de las diez de la noche, ni los búhos salen [...] el centro, representa los cinco sentidos en la plenitud de una actividad contenta y bulliciosa: la fiesta

de los colores, la ofrenda de los perfumes, la sensualidad de las cosas bien gustadas, la dulzura de las músicas arroadoras y la tibieza de la tactilidad suave sobre los paños finos y los pétalos inefables. (Ramos, 1954, p.137).

Pero a su vez la comparación no deja de lado el poder que contienen estos espacios marginados. Estas zonas, como explica Ramos, suelen ser ignoradas por sus gobernantes al enfocarse solo en las ciudades. El autor expone con hechos históricos, revoluciones llevadas a cabo por los marginados que se posicionaron en contra de sus superiores y modificaron su condición.

Un barrio es un pedazo de cardias que no se puede tirar a los perros. La historia lo ha dicho bien. Fueron los suburbios de París los que escribieron la Revolución Francesa. [...] Mañana, quién sabe qué fuerzas realizadoras y potentes no saldrían de este barrio mezquino y friolento. (Ramos, 1954, p.137).

### *El barrio como espacio físico*

Antes de adentrarse en la descripción del barrio y luego de presentarnos el campo y la bodega, Ramos nos dispone una vista de la ciudad de Mendoza desde las lejanías del campo:

Mendoza es una tierra de oasis intermitentes: junto al islote pródigo y alegre, el páramo profundo, extenso y melancólico. [...] Ni un alma pasaba por el carril. A lo lejos temblaban algunas luces, y, sobre la línea del horizonte, un resplandor vasto, pero, empalidecido, denunciaba la ciudad, capital de la provincia, despierta en la joyanza de su pródigo alumbrado municipal. Después, al occidente, imponiendo un miedo religioso, achicándose con el poema cósmico de su línea gibosa tan milenariamente callada y alta, la Cordillera de los Andes cubierta de luceros. (Ramos, 1954, p.12).

La función del punto de vista elegido es mostrar la ciudad desde arriba, en la oscuridad de la noche es posible distinguir el resplandor que emana el alumbrado municipal. En el oeste se ubica la característica Cordillera de los Andes, típica del paisaje mendocino, con una altura que impone miedo y respeto, alumbrada por las estrellas. Este paisaje conocido por los mendocinos es llamativo y tiene una finalidad didáctica para los lectores extranjeros;

Sin embargo, hay cosas en ellos [los barrios] que no son sino de ellos. Y ahí estaba éste si no: adobes, árboles, agua de las acequias, azul del cielo. Un par de manzanas y el territorio del barrio ha terminado. En las claras mañanas de primavera el Cerro de la Gloria aparece casi sobre el case-río con la estatua iluminada por el sol. Luego, la calle Boulogne sur Mer limitando el parque y haciendo sonar la impetuosa arteria de un canal que llaman el Jarillal, con puentecillos de romance y arboledas para ilustraciones (Ramos, 1954, p.33).

Además de su singular ubicación, Ramos caracteriza su pequeña barriada de solo algunas manzanas de territorio y otros elementos como casas de adobe, árboles y acequias. Igualmente nos encontramos con una descripción que visualiza el barrio desde lo alto, esta vez desde el Cerro de la Gloria e iluminado por el amanecer. Esta definición realza este monumento, al igual que sucede con la Cordillera de los Andes. La visualización del parque limita con el canal el Jarillal, uno de los más antiguos de Mendoza con unos 300 años de existencia, definido como “arteria”, particularidad propia de los seres vivos, por su función de proveer agua a la provincia.

Otra característica del lugar, que ya ha aparecido en la descripción de la bodega, es la presencia de los perros en las calles que se han convertido en mascotas de todo el barrio: “¡Adentro los chocos...! ¡La perrera...! ¡Adentro Ñaco, Bob, Bubul! Y era de ver los perros. Entraban en las casas como flechas y desde el in-

terior irrumpían en furiosos ladridos de protesta.” (Ramos, 1954, p.34). Además, en este lugar la “delincuencia profesional” que es parte de la ciudad, todavía no ha llegado, por lo que no son comunes los robos y las casas cuentan con poca seguridad. “Es común ver que hasta viejecitas habitan sin ninguna compañía caserones antiguos llenos de plantas retorcidas por los años. La delincuencia profesional no ha llegado hasta estos barrios aun” (Ramos, 1954, p.170).

Con respecto a las instituciones principales del barrio, se cuenta con cuatro comercios inevitables frecuentados por los habitantes de la barriada: el almacén, el mercadito, el cafetín y la botica. Estas instituciones tienen la propiedad de reunir a las personas de distintas clases sociales y ocupaciones, como pueden ser: las empleadas domésticas, amas de casa, patrones, maestras, hasta los “zunchos”. En estos espacios sobre todo se crean, esparcen o distorsionan las últimas novedades que han ocurrido en el barrio, que pueden involucrar a algunos o a todos sus habitantes. Por esto, se puede decir, al definir al barrio como una entidad con vida propia, que las instituciones anteriormente nombradas funcionarían como sus órganos principales:

Porque cuatro son los comercios que parecen las instituciones obligadas, inevitables y decisivas en la barriada: el boliche o almacén, el mercadito, el cafetín y la botica. La peluquería ya dejó de ser, en los tiempos que corremos, un centro ponderable. La panadería nunca lo fué. (Ramos, 1954, p.80)<sup>120</sup>.

Marta Castellino (2015) considera que “el escenario predilecto de la narración desde el Realismo en adelante es la ciudad, ‘donde el hombre y la mujer juegan el drama de su inadaptabilidad y su aislamiento enfrentados a la miseria, el vicio, el abandono, la ignorancia, la rapiña de los políticos’” (p.42). Pero el

---

<sup>120</sup> Las citas extraídas conservan la ortografía del original.

espacio donde se desarrollan los hechos en *Mala calle de brujos* todavía no es la ciudad característica, sino que está en el tránsito a convertirse en parte de ella. No hay problemas de aislamiento porque al ser un espacio pequeño, todos sus habitantes se conocen y apoyan entre sí. Los personajes deberán adaptarse con el paso del tiempo al nuevo estilo de vida, pero todavía no sufren estas consecuencias.

### *El barrio como espacio urbano*

Al describir su barrio como un espacio urbano, Ramos lo individualiza otorgándole una fisonomía invisible y lo convierte en una entidad viva, cuyo espíritu o alma de esta se conforma por sus habitantes:

De él [barrio] lo más interesante es su fisonomía invisible, el espíritu movido por el aliento de quienes lo habitan. Su gran espectáculo es la sorda lucha entre quienes prefieren la forma absurda de la vida y los que se ríen de esta testarudez. (Ramos, 1954, p.33).

También destaca la actual lucha que acontece entre los residentes, en donde los que prefieren la forma “absurda” de la vida representan la barbarie y los que se ríen de esto simbolizan la civilización que está llegando. La confrontación está dada por algunos de los personajes que conviven en este espacio en la novela. Hemos hablado del brujo Dimas y de Agú, ambos con descendencia aborigen, representan lo más primitivo del barrio, los restos que perviven y se oponen completamente al avance de la civilización.

Por el otro lado, quienes más contrastan con los anteriores son Zelmira la maestra y su padre el inglés Morton. Como representantes de la civilización, cada uno representa una de las consecuencias de esta: Zelmira, al ser maestra, simboliza el poder transformador de la educación y su padre, por su nacionalidad,

representa el progreso llevado a cabo por los inmigrantes extranjeros. Zelmira sin querer se topa con el camino de Agú y sufre sus consecuencias, provocando así una “lucha real” entre la civilización y la barbarie.

Otra peculiaridad de la barriada es la incapacidad que posee para guardar secretos, esto sucede porque, al ser un espacio pequeño, todos sus habitantes se conocen y comparten abundantes experiencias y festividades en conjunto. “Ya se sabe que una reserva de barrio es más visible que la luz y más auditiva que el grito, razón por la cual se conocían todos los entretelones del preparativo.” (Ramos, 1954, p.59).

La anterior cita remite a los preparativos del carnaval, festividad que sucede todos los veranos en la primera quincena de febrero. En el barrio lo celebran con distintas costumbres: comienza con una fiesta de disfraces la noche previa, a la mañana siguiente se realiza la chaya<sup>121</sup> y en la tarde la celebración culmina con un desfile. “Al fin y a la postre, eso ya significaba en aquel vecindario sin pretensiones, un triunfo sobre la gris rutina de la vida igual de todos los días.” (Ramos, 1954, p.63).

Otras costumbres registradas en la obra son: Semana Santa, la fiesta de San Pedro en donde se realiza la quemazón de Judas y la fiesta del Patrón Santiago, santo honrado por los mendocinos como protector de los temblores. En estas festividades participa toda la barriada y se señalan las emociones que cada una despierta en los habitantes en conjunto. “El barrio estaba sumido en desoladora tristeza. En poco tiempo se había como agobiado. Contribuía quizás a ello, en que ese día era el miércoles de Semana Santa.” (Ramos, 1954, p.108). La alteración de las emociones sucede igual con el cambio de estaciones o con fenómenos meteorológicos como la nieve o el viento zonda:

---

<sup>121</sup> Definido por la RAE como “burlas y juegos del carnaval.”, en este caso se realiza con bombitas de agua.

De todas partes salió una sola voz que denunciaba un cambio repentino en los ánimos: -¡Nieve! [...] Es que la nieve alegra en la paradójica tristeza de su blancura hiriente. Trae a las almas, con su frío de muerte, una nueva ternura de vida sin dolores profundos. (Ramos, 1954, p.162).

### **Otros personajes secundarios**

Nos queda por presentar a los personajes característicos del arrabal que funcionarán como instrumentos para la venganza de Agú. En primer lugar, se encuentran “el informador y el relator” del barrio. El opa Ubaldo, una pobre “caricatura humana” con poca moral y deficiencias físicas observaba todo lo que sucedía en el barrio. Expresándose con dificultad Ubaldo le contaba los acontecimientos al ciego Jaimito, nacido en una familia pudiente y siempre vestido con propiedad, quien luego relataba los acontecimientos con frase pulida. Ambos se complotaban a la perfección, y “En cuanto la gente los veía juntos en un sitio determinado susurraba: —Algo pasa por aquí cerca.” (Ramos, 1954, p.75). En segundo lugar, están los “zunchos”, “Se le llamaba ‘zunchos’ por su devoción al vino, aludiendo al arco de latón que abraza permanentemente la bordelesa.” (Ramos, 1954, p.47). Son hombres excluidos del centro por su abandono, una mezcla de “pordioseros y desocupados” que vivían en “sucuchos” ignorados del barrio, haciendo “changas” o diversos trabajos. Se encuentran siempre en los comités políticos de uno u otro bando tomando, comiendo y pidiendo dinero.

Finalmente, tenemos al grupo de mujeres que suele encontrarse en el almacén o el mercadito, suelen ser amas de casa o sirvientas que viven ansiosas de conocer y transmitir todas las novedades del barrio.

A modo de resumen, vemos en *Mala calle de brujos* un espacio urbano conformado por distintos personajes que le otorgan un alma característica al barrio. En este espacio reducido, sus habitantes actúan y sienten emociones de forma colectiva por

distintos factores externos. Los individuos comparten juntos celebraciones y duelos, por lo que es difícil individualizarlos y analizarlos por separado, a excepción de algunos personajes protagónicos como Agú y Zelmira. Por estos motivos decimos que Ramos conforma el espacio como una entidad viva. Esta entidad puede funcionar perfectamente y vivir en armonía o sufrir alguna enfermedad que se esparce infectando a sus habitantes.

### **Concepto de rumor**

Ramos define al rumor como una enfermedad, un cáncer que carcome la quietud de los organismos que son los barrios. “el cáncer que corroe la tranquilidad de los barrios pobres, es el chisme calumnioso que entra como las pestes y desoía, llaga, malhuele, adolora, enloquece y mata. ¡Guay del que caiga en la lengua injuriosa de un barrio enconado!” (Ramos, 1954, p.79).

Margarita Zires Roldán (1996) define el rumor como la “palabra del salvaje” debido a su naturaleza etérea, provisional, insaciable, poco controlable y difícil de reconstruir (p.112). El fenómeno se manifiesta dentro de la comunicación oral, algunas de las características que destaca Zires Roldán son: su alimentación a través de otros signos paralingüísticos como los tonos de voces, el volumen y las pausas, y su conexión con el lenguaje corporal, por lo que necesita de una dimensión espaciotemporal, es decir, la presencia física de los interlocutores. El rumor posee además una dimensión colectiva:

[...] es un relato vocal que atraviesa diferentes grupos sociales y contextos culturales convirtiéndose en una polifonía de voces, en un concierto que se va entretejiendo con los diferentes tonos, volúmenes, gestos y maneras de hablar de todos los sujetos involucrados. (Zires Roldán, 1996, p.114).

En los comercios principales como el mercadito o el almacén, los habitantes de la barriada tienen la costumbre de saludarse y en este saludo incluir noticias sobre su vida o sobre acontecimientos que suceden en el barrio. Estos comentarios efímeros pueden transformarse en algún rumor que rápidamente se propagará por todo el barrio y tomará formas diversas a medida que se transmite de boca en boca.

El mercadito estaba lleno de mujeres. Ni bien la vieron [a Agú], la agasajaron con exclamaciones, y, entonces, en un cuchicheo como de papeles que raspan el suelo, escuchó la sensacional noticia: —Pero, ¿no sabís Agú, por Dios?... ¿No sabís? ¡Preso! ¡Está preso! Iba a estallar anoche la revolución, pero la policía lo supo.

Y las mujeres, querían todas explicar a un tiempo. No sólo relataban lo verídico, sino que aumentaban la edición con algún ornato de cosecha exclusiva, tal como asegurar que ellas sintieron los tiros cuando los detenían a Juan y James Morton. (Ramos, 1954, p.78).

Ya explicamos anteriormente el poder que el barrio le ha otorgado a Agú por ser la hija adoptiva del brujo. Esta influencia es uno de los principales medios que tiene la villana para llevar a cabo su plan de venganza, debido a que cualquier noticia que provenga de ella sería aceptada sin antes cuestionarse. Habiendo anteriormente “envenenado” a Victorio con un bombón de amor el día del carnaval, y luego de enterarse de la captura del padre de Zelmira por el intento de golpe de estado, Agú instala en el mercadito, una de las instituciones principales del barrio, chismes ensuciando la reputación de la maestra.

—¡Bah!, ¿cómo no iba a conocer la policía todo cuanto se preparaba, si la señorita Zelmira había estado hablando de lo que hacía su padre todas las noches en la casa de don Juan? No dice más la lengua que lo que siente el corazón. (Ramos, 1954, p.79).

En este momento comienza su venganza y todo el barrio, con o sin intención, va a ser parte de ella.

La superstición es otra de las características, junto con el rumor, que señalan la barbarie aún subsistente en el barrio. Por esta el brujo Dimas había conseguido su fama de curandero y la conservaría hasta que ya no tuviera creyentes. Al comienzo de la obra, cuando Dimas llega a la finca de Ramírez Luna, se describen algunos trucos que las vendimiadoras realizan para confirmar los rumores de su condición de brujo. “No tardaron las camaradas de Agú en quemar una ramita de olivo y asegurar que estaba probado que Dimas era brujo porque el humo lo había hecho estornudar.” (Ramos, 1954, p.18). Esta superstición va a ser un agregado que los habitantes de la barriada agregarán a los rumores que atraviesan el lugar, haciéndolos incontrolables y cada vez más difíciles de comprobar.

El personaje de Agú está caracterizado con rasgos de gran viveza e ingenio, atributos que se ponen en acción cuando inicia los rumores que afectarán a Zelmira. Agú también posee la capacidad de observar y detectar cómo se transmiten los chismes, qué elementos polémicos debe tener uno para convertirse en un monstruo. Tanto es su conocimiento sobre el tema que logra detectar la “dimensión anónima del rumor”, particularidad del fenómeno que detalla Zires en su artículo:

[...] mientras el sujeto participa en la construcción de un rumor se hunde en el anonimato, en el murmullo de voces y gestos que atraviesan los grupos, en el “se dice”. [...] el “se dice” que lo respalda remite a un murmullo producido por muchas personas, en el que ninguna parece sobresalir. (Zires, 1996, p.27).

Luego de instalar los primeros rumores Agú se dirige al “bodega” con la intención de continuar acrecentando los males que giraban en contra de Zelmira. Como una experta en el tema aprovecha cada interacción con sus conocidos como una oportunidad

de venganza. Luego de instalar algunos rumores procede a marcharse para que estos crezcan y se desparramen naturalmente sin poder ser relacionados con ella:

Y Agú se esfumaba para no responsabilizarse mucho de lo que ponía en los cerebros ajenos. Ella colocaba la pólvora y le arrimaba un fósforo, pero huía de la explosión. Si alguien preguntaba quién fué la del invento, ella ya estaba a buena distancia del entrevero. Procedía con la cobardez y ruindad de los alevosos. (Ramos, 1954, p.141).

Agú se percata de la ignorancia de los demás en el arrabal y se aprovecha de esto. Luego del primer ataque a Zelmira involucrando a su padre, Agú se dirige al mercadito con otra noticia más nociva. Esta vez revela que la maestra tiene Culebrilla y que esta fue quien enfermó a Victorio. Pero no todos conocían realmente esta enfermedad, para el imaginario colectivo de las personas menos instruidas la Culebrilla eran gusanitos o víboras que aparecen en la cintura y se contagiaban muy fácilmente.

Pero, la de Zelmira era imposible de curar, porque era esa culebrilla embrujada que contagia. Según Agú contó a las mujeres del barrio que halló esa mañana, la maestra iba perdiendo por la calle los gusanos que se le caían por debajo de las faldas. La espeluznante nueva no tardó en desparramarse por todas las casas como un mal olor (Ramos, 1954, p.121).

Esta noticia no tardó mucho en propagarse, generando que los niños falten o que las madres retiren a sus hijos temprano del colegio, perjudicando el trabajo de la maestra y también a la institución.

## **La caída de la última Agustina Barrera y la llegada de la civilización**

A esta altura de la narración el brujo Dimas ya ha resuelto irse del barrio, ya que este se ha convertido en un lugar peligroso para practicar su vocación. Intenta entonces disuadir a Agú para que abandone su venganza y le advierte acerca de los peligros de sus acciones, pero ella se rehúsa a escuchar. “—Pero si seguís así vas a rodar como una piedra por la cuesta... —Antes que me toque naides, me ahorcaré como el Toño e la bodega... Dimas hizo un profundo silencio. Pensó que las Agustinas Barrera fueron siempre temibles.” (Ramos, 1954, p.143)

Como ya se ha observado, Agú es una mujer empecinada, pertinaz y se encuentra cegada por la pasión amorosa de Victorio. Otro rasgo distintivo que Ramos describe en varias ocasiones del relato es la belleza salvaje y primitiva de Agú heredada de sus antepasadas. En el arrabal nunca pasa desapercibida y menos por los ojos de los hombres:

Cada vez que don Pedro Rodríguez, el almacenero, la veía pasar, ametrallábala en rejos ineluctables. Su mujer, atenta a las debilidades platónicas de su cónyuge, soslayábalo para decirle con agudeza recriminatoria: Ya está pasando por la calle tu tormento y mi cornada (Ramos, 1954, p.145).

Este peso de ser la última Agustina Barrera se manifiesta en su entorno, no queda nadie más en este lugar con sus características. Al pasear salen a la luz los rasgos primitivos que por generaciones vivieron en sus antepasadas y hoy persisten solo en ella:

[...] tenía [...] un aire gitano que hasta la sugestión de sus grandes ojos negros la confirmaban en la andariega raza de esos trotamundos. Así debieron ser, por otra parte, las hermosas favoritas de los emperadores incas si las tuvieron, porque Agú transmitía el dominio de una belleza incomparablemente salvaje. (Ramos, 1954, p.144).

Igualmente, su herencia implica adquirir también de sus mayores debilidades:

Su pecado era querer con la fuerza primitiva que heredó de sus abuelas. Toda la sensibilidad suya tenía para el amor la pasión grande que le comunicaba el atavismo libertino de las viejas chinganas, y la telúrica potencia del paisaje agreste en que se crió libre como el Zonda, los terremotos y las crecientes después de los aguaceros. (Ramos, 1954, p.144).

Aunque su plan va marchando bien y la mala reputación de la maestra la obliga a mantenerse dentro de su casa, Agú continúa pensando en nuevos planes para deshacerse de su enemiga. “De vez en cuando pensaba en lo que haría con Victorio cuando sanara. Agú creía que la enfermedad de su amado dependía en gran parte de ella, vale decir, de la superstición a la que entregaba su ignorancia.” (Ramos, 1954, p.142).

Agú, quien se consagró al gaucho Cubillos, personaje milagrero de tradicionales leyendas mendocinas, para obtener el triunfo, también es víctima de su propia ignorancia al entregarse demasiado a las supersticiones con las que ataca a Zelmira: “Ella también abrazaba la leyenda popular de que aquel sepulcro respondía por los reclamos desesperados de los que a él recurrían.” (Ramos, 1954, p.127). Está tan enfocada en hacer daño y en obtener el amor de Victorio que no se ha dado cuenta de que su juego puede descubrirse y llevarla a la ruina.

Luego de otra mala jugada de Agú en la que deja una serpiente en el jardín de la casa de Zelmira, la maestra sale en la no-

che de la quemazón de Judas dispuesta a enfrentar a su enemiga. “La noche era oscura, de un cielo negro, sin ninguna estrella. Una brisa helada rondaba con alas anunciadoras de lluvia o de nevada. De ambas cosas a la vez.” (Ramos, 1954, p.153). El clima que rodea la celebración, en la que está reunido todo el barrio, acompaña las emociones de los personajes, expectantes al observar cómo las dos enemigas se enfrentan cara a cara por primera vez:

De pronto, un rumor en la esquina distrajo a la gente. Las primeras pajas que se quemaban al pie del montón de leña destacaron a una joven que increpaba a otra. Era Zelmira. Era Agú. El destino las ponía frente a frente esa noche. (Ramos, 1954, p.154).

Cuando Zelmira comienza a gritar las maldades de Agú, esta se siente desprotegida y acusada con razón “Quiso hacerle frente con un deseo de morderla, pero se atemorizó al sentirse certeramente acusada ante aquel pueblo que oía verdades que empeñosamente quería ocultar porque significaban su delito y su derrumbe.” (Ramos, 1954, p.154), pero la mala reputación que creó de la maestra termina protegiéndola: “Una sorda hostilidad surgió de todas partes contra Zelmira. —¡Fuera la traidora! — ¡Fuera la apestada!” (Ramos, 1954, p.155). Agú continúa siendo el único motor que mantiene viva la barbarie en el barrio, porque todavía la multitud cree en ella. El ultraje verbal hacia Zelmira se convierte en físico cuando comienzan a arrojarle barro y en ese momento las llamas del fogón de Judas descubren el muñeco de una mujer grotesca con un cartel que decía “La maestra Zelmira”. Cansada de las injusticias, Zelmira trepa por la pira para quitar el muñeco, pero la explosión de una damajuana la lastima con un vidrio en el cuello.

El accidente causa conmoción en el público, quien rápidamente cambia de parecer y se compadece de la víctima, olvidando sus acciones pasadas “¡Oh!, flaqueza indigna: ahora resultaba

que todos veían a la víctima con un sentimiento que la ennoblecía y purificaba de las injurias inmerecidas que, un momento antes, le arrojaban con barro de la acequia en pleno pecho” (Ramos, 1954, p.158). La villana, con sus males expuestos, resuelve huir y esconderse: “Una cosa dejó de quemarse: el Judas, ese verdadero que huyó a esconderse en la cueva del brujo Dimas, cuando lo descubrieron.” (Ramos, 1954, p.159).

Desde ese día Agú y el brujo estuvieron como presos en su casa sin poder salir por miedo a la actitud de los vecinos. Sin embargo, a pesar del rechazo, no pudo evitar poner en marcha su último plan para recuperar a Victorio. Con la confirmación de Dimas presagió un gran terremoto para la fiesta del Patrón Santiago. Luego el brujo anunciará cerca del almacén que luego de que la imagen del apóstol Patrón Santiago se caiga afuera de la iglesia va a acontecer un gran temblor “Aquí mesmo no tardará en causar males muy grandes, porqui se viene un gran temblor pa la fiesta é nuestro Patrón Santiago. El apóstol se va a cair a la salida e l’iglesia y a la noche vendrá la gran disgracia que nos matará a toítos” (Ramos, 1954, p.197).

Este poderoso rumor los libraría del encierro provocando miedo en la gente y el olvido de lo sucedido anteriormente. Una vez más se destaca el conocimiento y poder de Agú para controlar a las masas “Es innato en las gentes sin mayores luces el recurrir a toda clase de supercherías cuando se les habla de calamidades a venir.” (Ramos, 1954, p.187) y ahora también el poder para influir sobre el brujo, quien la apoya sin dudar y termina convencido él también del anuncio que ella inventó en su presencia “Tanto había mentido él en su vida, que, ahora, se intoxicaba fácilmente con el mismo veneno que era su especialidad. Quedó al final muy convencido de que iba a producirse un terremoto” (Ramos, 1954, p.188).

Lo único que ella deseaba era dominar otra vez el barrio para correr de sus calles a la enemiga que le robó el amor. No podía olvidar a Victorio. Eso representaba para ella un sentimiento invariable como las cosas básicas e inmutables que Dios coloca en el mundo. O se vive con ellas, o se muere por ellas. (Ramos, 1954, p.192).

Al igual que Agú, Ramos vaticina con indicios el desenlace de la trama. En este caso la persistencia de Agú demuestra por qué no va a abandonar su proyecto y que está dispuesta a todo para lograrlo, aunque eso signifique su propia muerte. Al llegar el 25 de julio por casualidad el apóstol efectivamente se cae en la procesión y aunque el narrador afirma que sucedió porque uno de los hombres sufrió un síncope, los habitantes del barrio no tardaron en preocuparse y trasladar la noticia a todos:

El tumulto fue grande. Las mujeres gritaban como si aquello hubiera sido un acto de intencionada herejía. Luego, bajaron las andas, arreglaron el apóstol, cambiaron los palanqueros y todo siguió con la mayor devoción, mientras se llevaban al anciano del síncope al hospital.

Pero el barrio se conmovió hasta el tuétano cuando supo lo ocurrido. No era para menos: estaba cumplida la primera parte del augurio. (Ramos, 1954, p.199).

Al enterarse de la noticia Agú, preocupada y sin imaginar que el santo podía llegar a caerse, sale decidida hasta la tumba del gaucho Cubillos con dos paquetes de velas “¡Había que hacer temblar a toda costa o quedarían muy mal!” (Ramos, 1954, p.201). Sin embargo, al anoecer el temido temblor no sucedió y los vecinos quedaron desilusionados del santo, de Dimas y de Agú.

A la noche siguiente ya nadie se acordaba del temblor, pero los animales, como los perros, los gallos y hasta el gato se encontraban inquietos y en el aire se percibía una enorme serenidad. En

esta peculiar noche Victorio y Zelmira, tras estar un tiempo sin dirigirse la palabra debido a los males de Agú, se reconcilian y declaran su amor. Y como un mal completamente inesperado el temblor se hizo presente en este momento:

Un solo grito se escuchó por todas partes:

—¡Tiembra!

El sacudimiento fué instantáneo, de tipo vertical y de intensidad muy acentuada. Todas las cornisas se vinieron abajo con gran estrépito. Apagado vocerío surgió de la vecindad. Pudo escucharse como un "¡ay!" punzante y desesperado que se quedó borrado de golpe en la oscuridad. (Ramos, 1954, p.206).

Rápidamente todos en la casa de Zelmira se reunieron en el patio para asegurarse de que estaban bien. Pero una noticia los sorprende de la calle, donde una mujer estaba en el suelo junto a la ventana de Victorio, aplastada por los escombros de una cornisa desprendida. Los vecinos se reunieron a su alrededor envueltos en lo que encontraron en el momento y no tardaron en descubrir que la víctima era Agú:

Agú cayó como una inmolación suprema del amor al cual no quiso renunciar jamás. Aquel derrumbe le partió el cráneo. Había muerto cerca de lo que fué su cariño, su dolor y su pecado. Parecía el perro fiel que muere a los pies del amo. Todo lo jugó por esa pasión; todo lo fué desafiando por el hombre que adoraba; a todos complicó por ese ímpetu arrollador de su fibra carnal tempestuosa. Fué una Agustina Barrera en toda la línea. (Ramos, 1954, p.209).

El final trágico de la novela demuestra la necesidad del barrio como entidad de liberarse de los espíritus de barbarie que alteran este espacio y no lo dejan transformarse. Luego de que sus hechizos fracasaran, el brujo Dimas resuelva irse del barrio y de que Victorio y Zelmira vuelvan a estar juntos, Agú ya no tiene un

propósito en este lugar, pero su naturaleza no le iba a permitir nunca abandonar su pasión. El temblor sucede casi como de casualidad, pero a su vez cumple con las profecías inventadas por Agú, solo que en este caso ella es la afectada, provocando su muerte. Con este suceso finaliza el legado de las Agustina Barrera y el barrio evoluciona hasta convertirse en parte de la nueva civilización.

## **Conclusiones**

Con esta novela Juan Bautista Ramos logra darle vida al barrio tradicional mendocino en la década de 1930. Sin embargo, este espacio periférico pronto va a ser parte de la ciudad que crece rápidamente y los habitantes no van a ser capaces evitar esta transformación. Como escritor realista también está preocupado por pintar con detalle la ciudad de Mendoza, el campo con sus trabajos y el espacio de la novela que es el barrio y su gente. Los personajes de la novela pueden definirse como arquetipos comunes de la novela realista. Zelmira reúne las características de heroína sufrida, Agú como la villana y Victorio el amante. También son arquetipos las comadres que esparcen las noticias, los “zunchos”, el informador y el relator, el viejo del barrio y el brujo que cura las enfermedades.

Los protagonistas de este análisis Agú y Zelmira representan tanto la lucha del barrio contra el cambio, como la civilización y barbarie. Agú, una villana peligrosa, ágil e inteligente, tiene las dotes heredadas de su linaje aborigen y los conocimientos aprendidos por el brujo Dimas, quien la adoptó. Ella, debido a su naturaleza salvaje, realiza toda clase de males para esparcir la barbarie y evitar su desaparición. Por el otro lado, Zelmira, la maestra de la escuela, hija del inglés Morton y símbolo de la civilización se presenta como la principal víctima de los males de Agú.

El brujo y Agú introducen en la historia la magia, elemento antinatural que representa cómo la barbarie afecta a los habitan-

tes del barrio. Mientras el barrio todavía crea en la magia, la barbarie seguirá viva y la civilización no podrá avanzar sobre el lugar. A pesar de esto, Ramos permite diversas interpretaciones sobre si los hechizos y profecías de Agú son reales o resultado de la casualidad, creando así una sugerente ambigüedad. Lo que sí es indudable es el talento de Agú para manejar a las masas a su antojo, esto avalado por sus conocimientos y la influencia que tiene sobre los habitantes del lugar al ser considerada una figura de autoridad. Esta influencia va a ir decayendo a lo largo de la historia por cada vez tener menor credibilidad.

Como señala Mariel Soledad de Vita (2018), "En todas las sociedades existen sistemas de representaciones, valores, imágenes y mitos, es decir, sistemas ideológicos compuestos por signos que corresponden al orden de la superestructura" y que se asientan sobre el espacio. Entonces, la ciudad y sus diversos ámbitos, más que escenarios; han cobrado una dimensión significativamente simbólica en la literatura contemporánea, como ocurre en esta novela, en la que el barrio, como potencia dinámica, interactúa, afecta y modifica el comportamiento de sus habitantes, a partir de oposición entre civilización y barbarie. Ante esta realidad, el barrio tiende a desaparecer como unidad cerrada, ante el vertiginoso crecimiento del territorio urbano.

El espacio en la narración está caracterizado de manera tal que funciona como una entidad. Al barrio los habitantes le aportan determinadas características que lo convierten en un espacio vivo, con cualidades únicas y diferenciadoras de otros barrios. Esta entidad provoca que los sujetos actúen en conjunto y se "contagien" de diferentes enfermedades. Pueden creer ciegamente las mentiras de Agú o rechazar en conjunto sus calumnias, también son capaces de contagiarse del mismo rumor implantado por Agú para librarse de su enemiga.

El recurso del rumor es uno de los elementos claves para la venganza de Agú. El fenómeno que al crecer puede llegar a convertirse en un verdadero monstruo afecta a la maestra en su tra-

bajo y la encierra en su casa, víctima de los prejuicios creados sobre ella. Esta “palabra salvaje” se produce con mayor frecuencia en espacios pequeños donde los individuos se conocen más entre sí, además es otra característica propia de la barbarie.

El final de la obra significa también el final de la magia, de las costumbres primitivas, las creencias y las peculiaridades que caracterizan al barrio. En el lapso que abarca la acción narrada, el espacio y sus habitantes sufrieron las consecuencias de la lucha de la barbarie por no desaparecer. Con la muerte de Agú, que lleva consigo la desaparición del último gran legado aborigen, el barrio característico acabará asimilándose a las nuevas costumbres y estilos de vida propios de la civilización convirtiéndose en una zona más de la ciudad y mimetizado con ella.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castellino, M. E. (2013). “Temáticas y formas predominantes en la poesía mendocina escrita en las primeras décadas del siglo XX”. En Castellino, M. E. (Ed.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza. Tomo II* (pp.147-341). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.
- Castellino, M. E. (2015). “El sistema de la ficción realista y sus manifestaciones en las letras mendocinas”. En Castellino, M. E. (Ed.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo III, pp. 37-67.
- Chartier, Roger ([1002] 2005). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Hamon, P. (1991). “¿Una competencia específica?”. En *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, pp. 45-93.
- Ramos, J. B. (1954). *Mala calle de brujos*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del terruño.
- Vita, Mariel Soledad de (2018). “Barrio de tango, luna y misterio: representaciones del barrio suburbano porteño en las letras del tango canción en el contexto de jerarquización social de la década de 1920.” *Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA*, consulta 5 de mayo de 2023, <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1767>.
- Zires Roldan, M. (1996). “Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima”. En Montiel, E. (Ed). *Oralidad: Lenguas, Identidad y Memoria de América*. Vol. 8. Buenos Aires: Unesco, pp. 23-28.



**Ilustración N° 30: “Barriada”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel**



# **EL VINO Y LA SED**





**Ilustración N° 31: “Otoño”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 14

## JUAN DRAGHI LUCERO Y UN DEMONIO LLAMADO SED. (ALGUNAS CONSTRUCCIO- NES LITERARIAS EN *LAS MIL Y UNA NO- CHES ARGENTINAS*).

Matías Edgardo PASCUALOTTO

*“Creo que la literatura fantástica es la literatura,  
es decir, la literatura empezó por el mito, por la cosmogonía;  
no empezó por el realismo.  
El realismo es solamente una invención tardía y diría”.*

**Jorge Luis Borges.**

### **A modo de introducción**

Introducirse en el universo narrativo de Juan Draghi Lucero nos obliga a referirnos imprescindiblemente, y como punto de partida, al ámbito geográfico-espacial que dará inspiración a su prosa literaria. Dicho *locus* de influencia será la zona circundante al oasis norte de la Provincia de Mendoza, particularmente el área del secano ubicada en el departamento de Lavalle, espacios que el autor transitará como su lugar de vida y cosmos de observación

desde su niñez, primeramente, atenaceado por las circunstancias, y posteriormente, motivado por la vocación de testimonial guardián de la milenaria cultura del sector.

Respecto a sus primeros acercamientos al área rural circundante a la ciudad de Mendoza, la biografía del autor nos muestra que la necesidad de inmiscuirse en las faenas del campo lo apremiará desde su niñez, tras la muerte de su padre y la llegada de las necesidades de ayuda al sustento del hogar<sup>122</sup>. Será, junto al habitante del desierto, en esas postas nocturnas de arrieros, a la vera de los fogones, o durante esas extensas jornadas de marcha recorriendo los caminos junto a los rebaños de ganado, donde hallará el escenario en el cual se nutrirá de los testimonios orales de mil historias fantásticas, las cuales configuran el folklore de los hombres de campo cuyano, con sus fabularios cargados de tabúes, ritos, demonios, hazañas, y moralejas.

El propio Draghi Lucero, recuerda esa época, evocando que

Una desdicha familiar, la muerte de mi padre, cuando yo tenía 10 años, golpeó a mi familia, que estaba en posición regularmente pudiente. Poco a poco fuimos rodando a la pobreza y de la pobreza a la miseria. Me encontré dentro del folklore, porque el folklore no sólo reside en el campo, sino que para estar dentro del folklore hay que estar en la pobreza, en la miseria, en la pena, la humillación. Es el mundo de lo empírico. Yo me encontré dentro de ese mundo [...] (Prieto Castillo, 1994, p. 16).

Sobre dichas vivencias tempranas, hallamos remembranzas en el autor, que, ya anciano, expresará al ser preguntado por el tema de la niñez en su obra. Allí nos trae algunas estampas de la historia local y la posición de los niños en la dura vida de cam-

---

<sup>122</sup> Para una biografía del autor que entrelaza tanto los hechos cronológicos de su derrotero de vida, como las apropiaciones vivenciales plasmadas en su obra, véase Castellino, Marta Elena (2005).

po, a la que denomina como “el dominado, el servidor”, testimoniando que

Existe en nuestra tradición el marucho; es el muchacho que llevan los arrieros para que junte leña y haga fuego y ponga la caldera (antes a la tetera se le llamaba caldera) y vaya haciendo brasas, para el mate y para el asado...

El marucho es el muchacho que sufre los guascazos de los arrieros. Es responsable de que no se pierda ni una argolla donde han acampado [...] Es una vida completamente esclavizada, no tiene días ni noches. No descansa, siempre está a la orden del patrón y de los arrieros (Prieto Castillo, 1994, p. 54).

Por otra parte, el encantamiento en torno a lo arcano, marcado por la vivencia en un espacio de voces y silencios milenarios, repercutirá en un despertar de conciencia que dichas experiencias producirán en nuestro autor, y que marcarán el móvil presente en su obra de vida. Él mismo señalará que siempre estuvo motivado por introducirse en “otro mundo”, “saliéndose de lo habitual”, para llegar “en forma un tanto intrusa, si se quiere, a una cosa no habitual, extraterrena, fuera de lo nuestro” (Prieto Castillo, 1994, p. 18).

Ese carácter testimonial del extrañamiento de una realidad que pervive en los confines de la ciudad moderna será su continua clave de bóveda, y su tarea como folklorista, devendrá en toda una toma de posición ante el conflicto entre lo urbano y lo rural (cf. Castellino, 2013, p. 360 ss.).

Por otra parte, y retomando ese concepto del autor del adentramiento en otro mundo -ese cosmos que pervive por fuera de la cultura de ritmo rápido de la gran urbe de rasgos cada vez más hegemónicamente europeístas-, es interesante señalar su definición de folklore. Sobre la misma, expresa que “*Folk* es aquella porción del pueblo y su **cultura detenida** y *lore* son las **reac-**

**ciones psíquicas** que tiene ese elemento ante los fenómenos de la vida” (Castellino, 2013, p. 360. El destacado es nuestro).

En dicho sentido, las palabras del autor refuerzan lo que señalábamos respecto de un extrañamiento respecto a un modo vivencial urbano moderno, de ritmos rápidos e impronta utilitarista. Un contraste que permite situarse bajo la marca de un *tempo* vital ralentizado, que alimentará la creación cultural de una narrativa de tintes ancestrales que él pretende rescatar tras sus relatos.

Ese *tempo* del que hablamos lo descubre Draghi en la conformación de un folklore con rasgos particulares. Parecen confirmarlo sus palabras, cuando destaca que

[...] La región montañesa tiene un folklore más antiguo que el llanista. La rueda ha llegado con novedades a los llanos, en cambio el folklore serrano únicamente llega a pata de la mula. Esto explica por qué el folklore de las montañas trata de asuntos, más antiguos. Preferentemente de reyes, princesas, brujerías, demonios, etc. (Prieto Castillo, 1994, p. 37).

Dicha idea en torno al concepto se enriquece en cuanto a su esencia, cuando afirma que el folklore es fantasía, es anticiencia, es lo empírico **sin medida ni tiempo**, lo cual como señala, **ayuda a liberarse del metro urbano**, todo esto como resultados de sus caracteres antiquísimos, lo cual nos allega a la raíz humana, a lo cavernario (cf. Prieto Castillo, 1994, p. 27).

En lo relativo al ambiente en que Draghi Lucero encontrará la (literal) arcilla para modelar su creación artística, debemos tener presente la conformación de una geografía con rasgos especialísimos y la intensa vivencia de esta, que lo llevarán a afirmar que la literatura argentina debe ser más que todo campesina, y no urbana, destacando que nosotros (en referencia a la zona de Cuyo) tenemos muchísimos bolsones desérticos, permaneciendo

los Andes igual que en la época del incario (cf. Castellino, 2013, p. 360).

Dichas afirmaciones del autor han abonado las consideraciones de Castellino, cuando destaca que Draghi se ha dedicado amorosamente a rastrear ese elemento indígena, autóctono, siendo el norte de sus búsquedas la zona lavallina (cf. 2013, p. 363).

En dicho ambiente lo milenario será captado por la sensibilidad artística del autor. Los elementos que conforman dicho escenario de influencia creativa se pierden en la noche de los tiempos, pero es obligado señalar que se encuentran influenciados, a partir de la conquista española de estos terruños, por un marco cultural injertado, que alimentará el elemento demoníaco (elemento que, no obstante, campea existente desde tiempos inmemoriales -quizás en formas imperceptibles tras la fuerte y demoledora égida de la influencia colonial- , siendo que todo conglomerado humano tiene la necesidad de crear sus dioses y sus demonios), cargándolo de simbologías foráneas.

Dichos ingredientes trasplantados de ultramar imprimirán a estas creaciones del imaginario colectivo, rasgos novedosos. Se sumarán influencias, y así, la religión católica y las herencias negras, insertadas con la importación de esclavos desde el África, acrecentarán el acervo de los relatos con nuevos contrapuntos, dando como sincretismo los pactos diabólicos, las salamancas, y la creencia en una curandería esotérica, como señala Castellino (cf. 2013).

Con todo este armazón, el ideólogo de *Las mil y una noches argentinas* se asoma al mito, punto en el cual es importante tener presente lo destacado por la misma autora en el Prólogo a su obra *Mito y Cuento Folklórico*, cuando afirma que

[...] ese carácter testimonial de un determinado modo de ser en el mundo es el que valida la relación del cuento popular maravilloso con el mito, señalada por los estudiosos. No mero forma de entretenimiento, sino portadora de significados profundos, la narrativa tradicional aparece así como un objeto de estudio que debe ser enfocado desde distintos ángulos [...] (Castellino, 2000, p. 7).

Dicho análisis nos permite decantar las afirmaciones de Margarita Schulz en sus *Reflexiones sobre la distancia entre el mito y el arte*, citado por Castellino, cuando destaca que al hablar de “conciencia mítica” en relación con los miembros de algunas comunidades, debemos tener en claro que el mito no es ni siquiera “mito”, sino verdad. El mito no es para ellos, señala, un fenómeno cultural ni un objeto con cualidades artísticas. Para las comunidades míticas tales relatos míticos son revelaciones de su cosmogonía, incluidas las circunstancias de la existencia cotidiana (cf. Castellino, 2000, p. 83).

Y en el caso de Draghi Lucero, el campo de influencia espacio-mitológico, tendrá características que dejarán rasgos muy particulares en su obra creativa. En dicho sentido, las líneas que inspirarán al autor estarán cargadas de significancias muy distintivas de las que harán de soporte material a otros exponentes del folklore nacional, como podemos ya colegir de los anteriores párrafos.

Lejos de esa *Radiografía de la pampa* ([1933] 1990), de la que da cuenta Exequiel Martínez Estrada, páginas en las que podemos aspirar las brisas de los campos de nuestra zona de la campaña bonaerense, y en la cual, a la sombra de los frondosos ombúes, podemos oler el penetrante y agrio olor de los tiernos pastos coronados por flores silvestres, muy lejos de ese relato, tantas veces hegemonizado como *lo gaucho*, en la literatura nacional, tenemos las particularidades que alimentarán la pluma de nuestro autor.

Ajeno a esas innúmeras noticias de las ciudades capitales que atravesaban, veloces, los campos llanos, en terrenos benévolos para una subsistencia menos compleja, ubicamos ese Ande, al que dirige atento su mirada Draghi Lucero.

En dicho sentido, la arenisca emanada de las dunas infinitas de la zona conocida como los Altos Limpios, las luctuosas sendas colmadas de pedregullos y rodeadas de espinas lacerantes como lanzas calientes, un sol abrasante bajo las jornadas diurnas, de esas que secan gargantas y fosas nasales, y un contrapunto de noches de montañas frío seco, riscos de filosas rocas coronados por nieves eternas en cuyos cielos planean las aves majestuosas, hará el escenario para las puestas en escena de la copiosa producción del autor.

El modo de adentrarse en este viaje mental hacia lo arcaico, lo describe el mismo Draghi Lucero:

Gusto irme a los campos que atesoran arqueología, folklore e historia, frecuentemente al antiguo “hábitat” huarpe de Huanacache, centro de la pasión cuyana, y después de vagar en sufrimiento por esos arenales ardidos, espero, maduro, a la noche. Y cuando llegan las sombras sabedoras, cargadas de resuellos quemantes, vaborosos y dolientes que reviven momentos del hombre, trato en desesperado esfuerzo de captar esas manifestaciones huynes en la oscuridad... Para estas dolorosas devociones débese estar en posesión de los hechos históricos del paraje y de su folklore (Draghi Lucero, 1963, p. 14).

Forma de vivenciar el espacio, apartándose hacia él a la manera de un anacoreta, que plasmará Draghi, con rasgos cuasi autobiográficos, en su novela *La cabra de plata* (1978). Espacio que, por otra parte, permite recreaciones de cultura milenaria, de las cuales, a continuación, observaremos algunos aspectos.

## **Rudezas cuyanas. Un desierto *no tan desierto***

Tal como he expuesto en mi trabajo titulado *Las políticas hídricas y el proceso constitucional de Mendoza* (2016), la región que da vida a esta obra fue ocupada desde tiempos ancestrales por la etnia huarpe millcayac. Dicho espacio se ubica a los pies de la cordillera de los Andes, en la zona que conforma el oasis norte de la Provincia de Mendoza.

La población originaria imprimirá su impronta a dicho espacio, a través del manejo del agua y la racionalización en su utilización, tanto para el consumo humano como para el cultivo de la tierra. Dicho recurso hídrico se administrará por un sistema de canales y acequias de la cual era derivada a las áreas de cultivos, aprovechando la pendiente natural del terreno (cf. Pascualotto, 2016).

Dicha situación cultural subsistirá hasta la llegada del contingente español fundador de la ciudad colonial española, que da nombre actual a la provincia, y con cuyo arribo comenzará un proceso de explotación y sistemática vejación de los derechos de la población nativa, la cual será diezmada, relegándola, en lo poco que quede de ella, a ámbitos periféricos muy puntuales de la periferia urbana, en las cuales sobrevivirá hasta la fecha. De dichos espacios será bastión de permanencia huarpe la zona de las Lagunas de Guanacache<sup>123</sup>, ancestral lugar de asentamiento de la etnia, e icónico espacio para la obra de Draghi Lucero.

A los efectos de entender dicho replegamiento espacial por parte de nuestro pueblo originario, y cómo repercutirá, con el tiempo, constituyendo a la zona lagunar como el espacio de re-

---

<sup>123</sup> Vocablo, que conforme Juan Isidro Maza, y suponiendo que tomáramos dicho nombre como de origen incaico -imperio este que tuvo su influencia en nuestra área antes de la llegada del contingente español que fundaría la ciudad hidalga-sería una palabra compuesta que significaría “gente o persona que admira agua que baja”. Al respecto véase: Maza, Juan Isidro. 1990, p. 126.

presentación por excelencia de su legado, resultan importantes algunas de las siguientes consideraciones, que, entiendo, ayudan a comprender dicho devenir.

Sobre la lógica de configuración espacial del sector otrora ocupado por la etnia huarpe millcayac, Jorge Ricardo Ponte señala que la zona de la actual área metropolitana de Mendoza guardaba desde el punto de vista hídrico, una estrecha relación con el sistema lacustre de Guanacache, teniendo su origen en la llamada *toma del Río de Cuyo* (actual Río Mendoza), y finalizando su trayecto en el sector que luego se conocería como *Lagunas del Rosario o de Guanacache* (2005, p. 61).

El actual desfasaje representativo del sector, que se visualiza como dos áreas diferenciadas (el área metropolitana y su contorno, por un lado, y la zona *de las lagunas*, por otro), responderían a distintos factores, a decir del autor. Aquí habrían jugado, en abono de dicha disgregación mental, los siguientes factores. Por un lado, la parcialidad de los planos y el recorte de estos por razones de escala, lo cual habría llevado, a su vez, a descomponer las representaciones gráficas del “conjunto real”. Por otra parte, la importancia que va a ir adquiriendo la problemática hídrica en el área del casco urbano mendocino y su ejido, dejándose así de considerar la *visión sistémica lagunar del Rosario*, focalizando, como expresa el autor, dicho problema en una *parcialidad*, como lo será la ciudad y su entorno (cf. Ponte, 2005).

Concluye el autor, que

[...] esta alternativa, al separar las representaciones del conjunto, por las representaciones de las partes, terminó por separarlas también en lo funcional, y remató, a fines del siglo XIX por desarticular el sistema lagunar del Rosario (o de Guanacache), del cual la ciudad y sus alrededores eran sólo una parte del todo (Ponte, 2005, p. 61).

Por otra parte, como destaca el mismo autor, la importancia dada en la época colonial a la zona lagunar del Rosario o Guanacache, es ostensible en el alto grado de estudio de este para la época a través de la confección de diferentes planos, descripciones, cursos de sus caminos, acervo documental que se encuentra en los archivos de Sevilla, Chile y España.

Destaca, asimismo, que la etnia huarpe se ubicaba en la zona a la vera del curso del actual río Mendoza y de sus ramificaciones principales, como dentro del sistema lagunar. Este último parecía un enlazamiento de lagunas a la manera de un rosario, de lo cual derivaría su nombre, llegando a las adyacencias de la ciudad colonial mendocina. En dichos sectores aledaños al área metropolitana, afloraban aguas surgentes en la zona conocida como *las ciénagas*, en las localidades de El Plumerillo, El Borbollón, La Lagunita, y La Primavera (Ponte, 2005, p. 62).

Así, en los primeros siglos de dominación española, la zona del Rosario, colmada de arenales y algarrobales, pero con una afluencia copiosa de aguas de los ríos que alimentaban el sistema, fue un lugar que dio la posibilidad al cultivo de trigo. Asimismo, la ubicación del área es estratégica para la época, ya que fueron las lagunas de Guanacache el límite que se estableció en 1562, entre Mendoza y San Juan de la Frontera, ubicada a 160 kilómetros al norte de la primera (Ponte, 2005, p. 62).

No obstante lo destacado por el autor, debemos tener presente que la zona lagunar del Rosario, con el paso de los siglos y la utilización cada vez más intensiva del recurso hídrico aguas arriba, es decir, en la zona de la ciudad y su ejido urbano, irá perdiendo su potencial, y el pueblo huarpe, otrora relegado a dicho espacio periférico, deberá vivenciar la pérdida de características que históricamente enriquecían dicho espacio, sumiéndolo más aún en ese demonio de la sed de que Draghi Lucero se hará eco en su obra.

Por lo tanto, la descripción que a continuación realizo de la zona, su flora y su fauna, ha de ser tomada contemporáneamente, en gran parte como un recuerdo, dado el cambio de condiciones que el aprovechamiento del agua impuso a la zona lagunar.

Y es que, ya en la época en que Draghi Lucero realiza su obra, él mismo será testigo del empobrecimiento de los elementos que conforman dicho espacio geográfico, debido a la pérdida del recurso hídrico, desolación que será plasmada en su obra como una crítica al presunto progreso importado y como un llanto narrativo de las penas del pueblo huarpe y sus impuestas miserias; crítica que, por otra parte, el autor hará expresa en distintas oportunidades.

Sin perjuicio de ello, y dado que perviven en la narrativa de Draghi Lucero, caracteres de la zona tanto actuales como de un pasado precolonial, que dan su impronta histórica y de remembranza de ancestrales tradiciones, realizo a partir del párrafo siguiente dicha semblanza histórica del espacio de inspiración de su narrativa.

Comenzando con la descripción, debemos tener presente que el ambiente vital que geográficamente será “la arena”, en la que Juan Draghi Lucero hará sus lides literarias, tiene características muy particulares, que históricamente lo diferencian de otros paisajes.

El sector norte de la provincia de Mendoza, lugar de ubicación de la etnia huarpe millcayac, y en parte del cual luego se ubicará la ciudad de Mendoza, presenta características climáticas áridas y semiáridas, con precipitaciones que varían entre los 120 y los 300 mm, y su vegetación se compone de jarillas, matorrales, algarrobos y chañares.

Por otra parte, el sector de ocupación que luego será despojado a los huarpes para la conformación del casco de la ciudad colonial española, presenta, como ya apuntamos, toda una serie de canales y acequias que alimentan al llamado Valle de Huenta-

ta, y que luego desaguan en la zona de las lagunas de Guanachache, sistema que permitirá, con el desarrollo de la agricultura, la técnica del riego.

Esto coadyuvará a que, junto con la recolección del fruto del chañar, las vainas del algarrobo (que se procesaban mediante el sistema de molinos planos o conanas), los huevos de ñandú, y la cacería, se sumara toda una cultura agrícola. Cultivos de quínoa, zapallo, poroto y maíz, irán evolucionando y dando todo un clima de vida particular que luego será tomado en la narrativa de nuestro autor<sup>124</sup>.

En lo referente a la fauna de la zona, encontramos una copiosa variedad. El guanaco, el ñandú, y los venados -en distintas épocas del año, conforme el ciclo de las migraciones estacionales- formarán parte de la presencia animal del sector. Por otra parte, la cantidad de especies de aves será abundante, así como distintos mamíferos como zorros, gatos, quirquinchos, topos, pumas, zorrinos, comadreas, cuises, liebres, tunduques, vizcachas y chinchillones. También encontramos distintos tipos de reptiles, como lagartos, lagartijas; así como ofidios, entre los cuales hallamos ejemplares venenosos.

Respecto a la vivienda huarpe, se sabe que se fabricaban con ramas, formando esteras, tanto en sus paredes como en su techumbre, y se presume que dicha estructura era cubierta por barro y ramas. Estas habrían sido de dimensiones modestas, albergando cada una de ellas alrededor de cuatro a seis personas en su interior (cf. Cueto *et al*, 1994, capítulo 4).

Por otra parte, llega hasta nuestros días el legado huarpe respecto a la confección de tejidos de lana, siendo destacada su industria textil con el uso del telar. Asimismo, la cultura huarpe

---

<sup>124</sup> Para una semblanza general sobre los pueblos originarios de la zona, su ambiente y cultura, véase: Cueto, Adolfo O.; Romano, Aníbal M.; Sacchero, Pablo, (1994). Capítulo 2 y 3.

presenta una importante labor de cestería, para la cual los materiales habidos en la zona de las lagunas proporcionaban ingente materia prima.

Esta experticia en la manufactura de los elementos del lugar, les permitió realizar canoas con haces de junco, con los cuales recorrían el sistema lagunar de Guanacache dedicándose a la pesca y la caza, siendo también de su factura distintos cestos fabricados con materiales como la totora, tan profesionalmente entrelazada que se utilizaban para la contención de líquidos.

Por otro lado, la técnica de la alfarería y la fabricación de objetos con piedra estuvo notablemente presente en la cultura huarpe, perviviendo hoy sus rastros arqueológicos (cf. Cueto *et al*, 1994, capítulos 3 y 4).

Así el espacio, portador de sus elementos, como piedra, tierra, plantas y animales, en un medio en el cual el uso del agua para regadío y consumo humano fue un elemento esencial, marcan toda una estética y un modo de ser que subsistirá en la obra humana, y que alimentará con su impronta la obra del autor analizado<sup>125</sup>.

Todo este muestrario de un mundo existente desde tiempos inmemoriales en el área, incluye rasgos de naturaleza y creación humana que inspirarán la literatura de Draghi Lucero.

*Un desierto no tan desierto*, como postula el título de este párrafo. Más bien un área con toda su riqueza a la cual se ha pretendido catalogar de “desierto” como sinónimo de espacio vacío, y al cual, según viejas pretensiones colonialistas, solo le cabría la virtud de contener en su superficie el vergel instaurado tras la colonización foránea. Tesis esta que, con la propia riqueza

---

<sup>125</sup> La novela *La cabra de plata*, de Juan Draghi Lucero, es un ejemplo de ese modo de ser de la zona lavallina, que tras una serie de rasgos solapadamente autobiográficos, el autor trae al presente.

del espacio, ha de ser echada por tierra, como falaz acto negativo de sus raíces.

### **Equívocas representaciones del desierto**

Lo apuntado en los párrafos precedente respecto del área geográfica del oasis norte mendocino y su contorno, nos indican que nos ubicamos frente a un espacio geográfico rico en elementos propios, con particular identidad ancestral.

No obstante ello, y siguiendo el análisis de la lógica con la cual abordamos la descripción en el párrafo precedente, observamos cómo, con el paso de los siglos, dicho espacio será revestido de un discurso que irá conformando, en la imagen colectiva, no solo popular, sino (y más aún) de las elites ilustradas, un ámbito espacial laxamente catalogado como “desierto”.

Dicha catalogación del área circundante a la metrópolis mendocina, y particularmente del área de las otrora lagunas y su entorno, contiene todo un simbolismo que se irá conformando a partir de los discursos habidos desde la etapa de colonización española hasta los ya más cercanos de la generación del 80 en el siglo XIX, en la cual han sido hartamente repetidos los dichos de Domingo Faustino Sarmiento, en los cuales se destaca la necesidad de implantar la civilización en estos páramos considerados un espacio vacío y presto a recibir los influjos de lo considerado como progreso, en sentido tanto material como moral.

Esto es así, ya que, desde los primeros años del asentamiento de la ciudad de Mendoza, se hará tabla rasa con los asentamientos de la etnia huarpe, relegados a la zona lagunar, tras el reparto de tierras y la cesión (supuestamente voluntaria) realizada por los caciques comarcanos al contingente español, en aras de la localización de la ciudad hidalga<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Sobre el reparto “pactado” con los caciques comarcanos, véase Ponte, Jorge Ricardo, 2006, p. 43 y ss.

En dicho sentido, destaca Ponte que en el año 1574 se reunió el Cabildo local con los caciques de la comarca, solicitándosele a estos que declarasen que tierras estaban vacías en la ciudad, señalando, asimismo, los terrenos que se habían dado en su oportunidad al fundador de la ciudad, Pedro del Castillo (cf. Ponte, 2006).

Es agudo lo que destaca el autor analizando este documento, respecto a que de su contenido surge que los españoles no tenían ante sí un espacio vacío, sino un espacio ocupado históricamente y culturalmente por los huarpes, y en el que se insertaban sus sembradíos y su gente (Ponte, 2006, p. 45).

Por otra parte, las tierras que ocupará la ciudad hidalga, desde la zona del área fundacional hacia el norte, hasta la toma del Río de Cuyo, son el lugar propicio para el aprovisionamiento del agua. Esas serán las tierras *convencionalmente cedidas* a los colonizadores.

De allí en más, el uso del recurso hídrico, exponencialmente multiplicado a partir de la primera mitad del siglo XIX con el uso de las zonas de cultivos en crecimiento, irá -como adelantáramos en párrafo anterior-, mermando el agua en las tierras más bajas, y ya, para principios del siglo XX, comenzará a afectar gravemente el sistema lagunar de Guanachache -zona a la que se vio relegada la etnia huarpe luego de la *voluntaria cesión* de tierras apuntada-, precarizando aquel paisaje de voluptuosa naturaleza oportunamente descripto.

El olvido y el manto de sombras sobre la cultura agrícola y lagunera de la etnia originaria, tendrá así sus elementos de acallamiento, pensándose a todo lo que no fuera de factura española, como una tabula rasa, y, en ese sentido, desértico.

*No un desierto definido como una zona árida y/o de escasas precipitaciones pluviales, sino un desierto como definición de lo vacuo, de lo inhabitado, de lo abandonado.*

No obstante ello, en las crónicas de los primeros años de la conquista, se interpola, casi inconscientemente, y aun contra el discurso civilizatorio/evangelizador que las mismas letras pretenden exaltar, todo un testimonio de cultura propia, habido con anterioridad al hecho fundacional hispano en estas tierras, del cual la conciencia colectiva posterior no tendrá cabal registro.

Entre aquellos testimonios documentados, resultan valiosos los datos contenidos en los textos de Fray Reginaldo de Lizárraga, Mariño de Lobera, Diego de Rosales y Alonso de Ovalle, analizados por Castellino (2013, p. 85 y ss.). Dichos aportes apuntalan nuestra hipótesis, respecto de que, más allá de creación de todo un discurso alrededor de la aparición de un vergel en lo que se considera mentalmente un desierto, -como signifiante de un espacio carente de elementos y significados anteriores-, son las mismas crónicas las que, de alguna manera, *exudan* dicha situación prehispánica, dejando el discurso de la “creación sobre la nada” en un sinsentido<sup>127</sup>.

Sobre el particular, es extensivo en detalles el estudio de los elementos culturales nativos habido en la obra de Ovalle, que Castellino analiza exhaustivamente. En dicho relato colonial podemos ver destacado ese elemento prejuicioso para con el entorno geográfico descripto, en el cual los calificativos peyorativos abundan, y que traen la significancia, para el cronista, de páramos castigados por un Dios del cual eran ellos representantes, y que, como tarea civilizatoria, era necesario enaltecer, mediante la consolidación de lo hispánico instaurado en el páramo pretensamente inhóspito.

---

<sup>127</sup> En recorrido por los distintos cronistas de la época, tratados en la obra que citamos, asistimos a un concierto de elementos naturales y de manufacturas ancestrales vinculados con la manipulación de la naturaleza por los pueblos originarios de cuyo, que contienen en sí todo un cosmos que Draghi Lucero rescatará en sus obras.

Poco queda en dichas descripciones para la exaltación de algo que no sea la maquinaria colonizadora, que, señoril, viene a inaugurar la panacea del vergel cuyano de factura peninsular. Sin embargo, en esos mismos relatos, como ya afirmamos, los vestigios del pueblo antecesor asoman intermitentemente, denotando una amplia riqueza propia.

Toda esta prosa, escrita por la pluma justificadora de la política importadora y constructora de mundos nuevos, que exalta las artes y ciencias foráneas puestas al servicio de una tierra que parecerían aportar solo su virgen materia prima, consolidando lo que Castellino denomina la dialéctica desierto/oasis (cf. Castellino y Pascualotto, 2023 a), tendrán su correlato inaugurando el siglo XIX de la mano de la *Descripción* realizada sobre la ciudad y su entorno por Eusebio Videla, conspicuo representante del círculo político administrativo de nuestra provincia (cf. Castellino y Pascualotto, 2023 b).

Dicha estampa de la ciudad, testimonio documental que exaltará distintos hitos urbanísticos mendocinos, fue escrita por quien ostentara el cargo de Diputado de Comercio por Mendoza, y fue publicada en el año 1802 en el periódico *El Telégrafo Mercantil. Rural, político, económico e historiográfico del Río de La Plata*; publicación periodística que se autodefiniera como el “primer foco de luz en las opacas tinieblas de las restricciones coloniales” (Castellino y Pascualotto, 2023 b, p. 79), descripción que nos aporta una clave más de esas “luces de la razón” a la carta de la época, imponiendo su impronta sobre un pasado que se consideraba “tenebroso”, por bárbaro.

Así, lo nativo va sumando unas especies de “capas histórico-generacionales” de acallamiento. Primero, la de la colonia, de tinte evangelizador y fundador de ciudades. Posteriormente, la de las luces racionales cernidas sobre lo colonial, combatiéndolo con su conjuro, pero, a su vez, en orden a la proscripción de lo autóctono, complementándolo.

Así se irán pergeñando algunos rasgos que alimentarán el mito “demoníaco” alrededor del desierto. Desierto como representación espacial de un ámbito pretensamente vacío de vida y de consecuentes rastros de cultura.

Exacerbando el discurso civilizador, encontraremos hacia la segunda mitad del siglo XIX todo un andamiaje puesto al servicio de una construcción de nacionalidad en la cual lo autóctono debía ser, literalmente borrado, para realizar el trasvase anglosajón en estas comarcas.

En dicho sentido se expresa el ideólogo de nuestro texto constitucional posterior a la batalla de Caseros, perteneciente a la llamada Generación del 37, en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, texto en el que condensará el andamiaje teorizante de dicho programa jurídico, plasmando distintas reflexiones que marcarán toda una era de racismo y discriminación hacia el genotipo local.

En dicho respecto, manifestará Juan Bautista Alberdi (1913) que “El tipo de nuestro hombre sud-americano debe ser el hombre formado para vencer al grande y agobiante enemigo de nuestro progreso: -el desierto, el atraso material, la naturaleza bruta y primitiva de nuestro continente” (p. 54).

En las palabras transcriptas reluce el vocablo *desierto* relacionado con el atraso, con una realidad a superar. Un estado de pensamiento que se acentúa, ahora expreso, en los discursos de un positivismo que declamará por la modernización de un Estado en el cual lo autóctono ha de ser suplantado.

Líneas más adelante, bajo el significativo título de “Acción civilizadora de la Europa en las Repúblicas de Sud-América”, el párrafo XIV de la misma obra, continúa dicha línea, afirmando categóricamente que “En América, todo lo que no es europeo es bárbaro; no hay más división que ésta: 1° el indígena, es decir, el salvaje; 2° el europeo, es decir, nosotros, los que hemos nacido

en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillan (dioses de los indígenas)” (Alberdi, 1913, p. 58).

La autopercepción de Alberdi como un europeo (no obstante ser tucumano), habla a las claras de toda una negación y una postura aspiracional. Líneas antes, en el mismo párrafo, las justificaciones europeizantes son detalladas con pasión prometeica. En dicho sentido, expresa que

[...] Todas nuestras ciudades importantes recibieron nombres europeos de sus fundadores extranjeros [...]

[...] Hoy mismo, bajo la independencia, el indígena no figura ni compone mundo en nuestra sociedad política y civil. Nosotros, los que nos llamamos Americanos, no somos otra cosa que Europeos nacidos en América. Cráneo, sangre, color, todo es de fuera.

[...] El indígena nos hace justicia: nos llama Españoles hasta el día. No conozco persona distinguida de nuestras sociedades que lleve apellido pehuenche ó araucano. El idioma que hablamos es de Europa. Para humillación de los que reniegan de su influencia, tienen que maldecirla en lengua extranjera. El idioma español lleva su nombre consigo (Alberdi, 1913, p. 57).

Un par de décadas después, de la mano con toda una aceitada corriente liberal vinculada con la exaltación foránea como modelo de constitución de la Nación para los pueblos latinoamericanos, veremos consolidar dicho discurso de exportación civilizatoria de la mano de Sarmiento, en su icónico trabajo titulado *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, en el cual, bajo un análisis pseudocientífico a la usanza de la época, vinculado a las corrientes de estudios sociales sobre la superioridad racial y cultural, afirmará, en sus primeras líneas y como preámbulo a la temática, que

[...] El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto [...] (Sarmiento, [1845] 2000, p. 39).

Otra vez el *desierto* como sinonimia del vacío a superar.

Así, ese constructo de la desolación invadiendo el modelo de lo civilizado, el discurso de la barbarie acometiendo contra una pretensa humanismo, se presentará en la obra citada conformando parte de la descripción de las ciudades, en particular las del interior del país, de las cuales Mendoza será un ejemplo paradigmático en la pluma sarmientina, toda vez que representa uno de los ejemplos de ciudad agrícola, y por ende, un modelo de corte superador dentro de la desolación territorial descripta, amenazado por el espacio agreste que lo circunda<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> En dicho sentido, la ciudad de Mendoza y su ejido urbano, apoyada en su sistema hídrico, y la consecuente posibilidad brindada por el uso del agua, tanto para el regadío de cultivos, como para permitir la utilización de la fuerza hidráulica para mover los molinos harineros, se convertirá, paulatinamente, en un proveedor de harinas y otros productos derivados de los cultivos de la tierra tanto al litoral argentino como a Chile, modelo complementado con la exportación de ganado en pie. Será recién a partir de las últimas tres décadas del siglo XX, que se cambie dicha matriz productiva, para pasar a un modelo eminentemente vitivinícola (cuando por otro lado, la zona litoral abandone su pasado pastoril para pasar a monopolizar la producción agrícola de granos. No obstante ello, es importante destacar que se cuentan en la zona del área metropolitana, para finales de la década del 40 del siglo XIX, alrededor de 25 molinos harineros, representando Mendoza para dicha época, el granero argentino, imagen de ciudad que será reflejada en la mirada de los ocasionales viajeros, y que quedará plasmada en la pluma de Sarmiento. Para una semblanza de dicha situación histórica, véase: Pascualotto, 2016. Capítulo III.

Expresa Sarmiento páginas más adelante, en lo relativo a esa naturaleza agreste que invade los polos urbanos, rodeándolos, y a los cuales él ve como fuente de sociabilidad y progreso, que

[...] La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas veces ella sola, sin ciudades menores, y no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles. El desierto la circunda a más o menos distancia, la cerca, la oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas, apenas interrumpido con una que otra villa de consideración [...] (Sarmiento [1845] 2000, p. 48 y ss.).

La semejanza descriptiva con la situación de la ciudad de Mendoza para la época es exacta. Debemos retrotraernos a lo apuntado en los primeros parágrafos de este trabajo, y veremos que el desierto, como representación de lo agreste, de la carencia, frente a la ciudad y sus áreas circundantes, y esas invasiones de lo agreste, como las percibe la mirada de la generación del 37, en nuestro caso se presentarán al testimonio visual en los confines ciudadanos, dejándose ver de distintas formas.

Así, en las chacras de los cerros del oeste, en donde una geografía de vegetación autóctona roza los límites de las fincas familiares; en los términos de los caminos hacia la travesía, en que el polvo, los chañares, algarrobos y jarillales reemplazan a los frutales y huertas de los traspatios ciudadanos; como así también en las tierras del actual departamento de Lavalle, en las arenas que le dan nombre al *cuyum*, la naturaleza nativa y genuina se impondrán por sobre ese manto verde implantado alrededor del Río de Cuyo.

He aquí el contraste, que, sospechamos, dará, quizás en forma subconsciente, muchas de las pautas del desierto como demoníaco a la pluma de Draghi Lucero. Todo ello más allá, y sin

desmerecimiento de su carácter reivindicativo del mito ancestral, del cual es, quizás sin temor a equivocarnos, uno de sus acérrimos y tenaces cultores<sup>129</sup>.

### **La aridez como pre formadora de demonios. Algunas construcciones literarias en *Las mil y una noches argentinas***

La aridez como pre formadora de demonios en la obra de Draghi Lucero, teniendo en cuenta lo apuntado hasta aquí, parece tener distintas vertientes. Primeramente, el mito ancestral, en el cual, por ese ritmo arcaico destacado por el autor, se enlazan fuerzas sobrenaturales que decantan en el cuento fantástico. Asimismo, otros discursos, que, tras años de colonización mental, -y que harán al sincretismo cultural de lo autóctono indígena y lo criollo hispano-, dejarán sus marcas.

Sobre la primera de las influencias, la necesidad primaria de administrar el recurso hídrico como condicionante para la vida alimentará recreaciones mentales en las cuales las imágenes de la perdición se relacionan con la sed, la agonía de la falta de agua como problemática para las condiciones de vida, tanto directa, a través de su consumo, como indirecta, como determinante *sine qua non* para la subsistencia de la fauna y flora que procure alimento, vestido y vivienda.

La segunda de las influencias, cargada de un discurso tendencioso, tendrá que ver con la idealización del espacio como vergel, y, por contraposición, el desmerecimiento del espacio ári-

---

<sup>129</sup> Esto aún, y no obstante, haber Juan Draghi Lucero trabajado bajo los auspicios de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, de quien fuera miembro fundador junto a Edmundo Correas, institución que desde su Revista, y dada su afiliación al círculo burocrático empresario mendocino, trasunta en sus trabajos, en la mayoría de los casos, un elemento de intelectualización atado a los modelos de discurso del progreso modernizante, ingrediente que le suma al trabajo de Draghi Lucero, una amplitud de mirada que supo matizar junto a dicho ambiente intelectual, dándole un vuelo especial a su obra, que la torna *independiente*.

do como “desierto”, en el sentido de vacuo, carente de atributos valiosos.

En dicho sentido, y atendiendo a lo apuntado, nos vamos a adentrar en una serie de pasajes que conforman parte de los textos incluidos en la obra de Juan Draghi Lucero titulado *Las mil y una noches argentinas*, en las cuales aparece elocuente esta demonización de lo árido, su presentación como algo demoníaco. Utilizo para este análisis la edición de 1953, de editorial Kraft, que conforma el volumen III de la Colección tradicionalista, como expresan los datos de esta.

En el primero de los relatos, titulado “El Cuerpo sin Alma”, nos encontramos, a poco de adentrarnos en el relato, con el contraste entre los solares del poblado dividido por el héroe de la historia y las posesiones del villano que da título al cuento, iniciando un derrotero, que mantendrá la obra, en esa dialéctica agua/vida, aridez/desolación. Expresa el pasaje:

A poco de andar cayó en la cuenta de que algo raro acontecía en ese pueblo. No asomaba ni gota de agua por las acequias, y los árboles estaban deshojados y al secarse. Los pocos animales que se merecía ver daban lástima al mirarlos, de tan flacos y tristes que andaban. Tenían los ijares hundidos y se les podía contar las costillas... todo era un peladero reseco (Draghi Lucero, 1953, p. 17).

Lo famélico y desolador de la imagen, nos trae líneas después la contraposición, en la descripción de las posesiones del maligno de la historia:

Siguió caminando por la calle real, cuando, de un repente, se paró en seco a mirar unos potreros con alfalfa de alto de vara y media, donde pastaban vacunos y caballos gordísimos, que era un encanto el mirarlos. Por las acequias regadoras corría tanta agua, que se desbordaba, y los árboles estaban lozanos en su verdor... Miró la abundancia ¡tan alegre! por un lado, y el secadal ¡tan triste! por el otro.

“Aquí hay un misterio”, se decía... (Draghi Lucero, 1953, p. 17).

El relato de la sed traba el *quid* del desenlace posterior, marcado por el cuadro descriptivo de las dos realidades. De ahí en más, la posterior reivindicación del bien marcará distintos puntos: la pelea por el jardín y las acequias como premio, la muerte por sed del tirano, el recupero del agua como bendición, y el casamiento del héroe con la niña princesa como final de la épica.

Otro de los relatos juega con lo demoníaco y la sed. Así, en el relato titulado “El Negro Triángulo”, el premio del pacto diabólico tras el conjuro por el amor de la amada se ve representado en la idea del vergel doméstico: “El antes desolado patio lucía una fuente de piedra, donde rumoreaba un cristalino hilo de agua cayente. Loros y otras aves vistosas parloteaban y cantaban bajo el enarcado parral del patio” (Draghi Lucero, 1953, p. 54).

Avanzado el relato, por otra parte, el agua servirá como elemento de reivindicación del bien, junto con la inclusión del elemento religioso: agua y simbolismo católico configurarán el conjuro contra lo demoníaco, en línea con la simbiosis siempre presente, en la obra de Draghi, de elementos multiconfesionales:

En cuanto al manantial de la salud y la alegría, échele nueve cruces, que el Negro Triángulo baja todos los días de los Infiernos a beber sus aguas y en cuanto lo vea con cruces no podrá pasar un trago de agua y solamente por la sed se puede rendirlo... Proceda con firmeza y fe en Jesús y su camino se allanará (Draghi Lucero, 1953, p. 67).

Así el consejo que observamos subyacente tras el relato transcrito anteriormente: asedio por sed contra las lides del mal.

Ya en el desenlace del mismo relato, el agua, esta vez sanadora, hace de las suyas, cuando el protagonista de la historia salva a su padre de las acciones maléficas:

Al momento ya se echó de ver el poder milagroso del manantial prohibido. Comenzaron a volverle los colores a la cara y ya abrió con ganas los ojos y miró las sierras, y luego, esperanzados suspiros levantaron su hundido pecho, pidiendo los caudales de la vida... ¡Tatita mío!, le decía su hijo cariñoso, embelesado en la contemplación de su padre, y el hombre ya medio pudo sonreírle [...] (Draghi Lucero, 1953, p. 88).

Finalmente, al final de la historia, la vuelta desde el sufrido yermo agreste cierra el relato, llevando a los protagonistas héroes de vuelta al hogar- vergel:

Siguieron y siguieron en sostenida marcha. Meses y meses galoparon por sendas, hasta que al fin cayeron a las huellas de las carreteras.

Marcharon por la huella, galopando con la fresca y descansando las horas del sol riguroso. Los apuraba el llegar a la ansiada casa, y animaban al buen sillero. Otros meses porfiaron en la marcha sin parar, hasta que un buen día, divisaron las arboledas del poblado nativo [...] (Draghi Lucero, 1953, p. 92).

Pasando a otro de los relatos del autor, titulado “El mal guardián”, asistimos también al tormento de la sed, como pena impuesta al protagonista. Aquí la mutación de humano en animal, en este caso un caballo, se hace presente en la narrativa fantástica. Y el metamorfoseado va a sufrir la tortura por parte de la villana de la historia. Por otra parte, y siempre presente, el elemento demoníaco se hace presente, en este caso en la risa plasmada en el texto, que denota elocuciones de maléficos inframundos:

Agora vas a ver lo que acarrea el jugar con prohibidos caudales. ¡Te vas a secar de sed colgado de un árbol con estas riendas! Ja, jay ...ja, jay....

[...] En esta pena quedó el mozo convertido en caballo, con el cogote estirado a lo alto, sin poder mover ni la cabeza ni el cuerpo, en espantosa posición... Así se demoraron sus horas de agonía cuando el sol le hundió los ijares con el azote de la sed [...]

Así, de esta manera, tuvo que contar las demoras del día con su sol de fuego. Se sumaban los pensamientos del hombre trocado en bestia, buscando el más chiquito resquicio de escape...

Y el sol le secaba el cuero y le retrataba el costillar con su castigo caloroso... (Draghi Lucero, 1953, p. 177-178).

En otro de los cuentos incluidos en la obra, titulado “Donde irás y no volverás”, el agua y lo profético se confunden, manifestándose en las palabras dictadas por el pájaro agorero, que instruye al protagonista de la historia:

Ya muerto, me sacarás los dos espolones y has de enterrarlos en el patio de tu casa, y a pocos pasos de distancia sepultarás también estos dos ojos que te miran. De ellos nacerán dos pozos de agua clara, tan profundos, que han de parecer ojos de la mar. Del agua de esos pozos darás de beber a tu mujer, a tu perra y a tu yegua, y a su justo tiempo parirán los tres dos hijos cada una [...] (Draghi Lucero, 1953, p. 193).

Se observa cómo el agua, por otra parte, hace de nexo entre la vida, augurando fertilidad y existencia renovada.

Luego, en el mismo relato, encontraremos al pozo de agua augurando males, ya con sus aguas teñidas de rojo sangre. Hemos aquí a las aguas como protagonistas en representación castrófica.

Par finalizar, otra narrativa incluida en *Las mil y una noches argentinas* nos acerca a la lucha dicotómica del bien y el mal a través del binomio agua/aridez.

Así, en “Las tres torres de Hualilan”, el comienzo de la épica rememora el hogar y la placidez de la compañía familiar, y allí las aguas, en forma de infusión, son remembranza de filial protección: “Al otro día, después de tomar una agüita caliente con flores de cerro, oyó las hablas de su tatita y su mamita, que estaban el murmullo nomás, en apacible conversación [...]” (Draghi Lucero, 1953, p. 293).

Dichos recuerdos de días idílicos junto a sus progenitores acompañan al joven protagonista, en la aventura que emprenderá hacia las tierras que dan nombre al relato.

En dicho derrotero las aguas darán siempre su presencia bajo distintos tópicos. Entre ellos el de la lucha de las fuerzas naturales. Tal es el caso de los vientos contrapuestos, que nos llevan a la idea de la brega entre poderíos demoníacos.

Y así la presencia hídrica se nos atraviesa en el relato, esta vez en forma de nieves, bajo la mirada testigo del protagonista:

Arribando un día a las fronteras de los vientos contrarios, maravillado se quedó viendo la lucha de los hermanos enemigos.

Llegó de sus dominios el Viento Norte y sin hacer caso de las señaladas fronteras, las atropelló, haciéndolas astillas, y dio en avanzar a los ajenos dominios. En eso se hizo presente el Viento Sur. Venía con el frío del invierno y chocó con los calores quemantes de su hermano. Se arremolinaron los dos vientos, mordiéndose las carnes con furor. El Viento Norte le arrojaba brasas ardiendo al Viento Sur, pero éste le respondía tirándole copos de nieve a su hermano enemigo, el Viento Norte, que se defendía con un poncho. Una vincha le sujetaba la cabellera renegrada. Moreno, quemado por los soles, lucía profundos ojos negros. Era la pasión desatada. Sus brazos emplumados levantaban inacabables remolinos tierrosos en un continuo agitarse (Draghi Lucero, 1953, p. 306).

Párrafos más adelante en la historia, será la vieja madre de los vientos (especie de bruja según se nos figura en su apostura) quien domará a su hijo Viento Norte, que es presa de la furia de sentir presente al intruso protagonista dentro de sus yermos páramos... siendo el agua, otra vez, la solución contra dicha bravía demoníaca del calor:

A las trastabilladas, medio pudo tomar una jarra de agua y le rociaba la cara a su hijo. Casi consiguió calmarlo. Agua y más agua le tiraba al enfurecido, hasta que logró conformarlo un poquito. De repente, se le desataron de nuevo los rabiosos acaloramientos al Viento Norte y se levantó de un salto y tiró todo por tierra, y la pobre vieja anduvo, ya caigo, ya levanto. Por fin, a fuerza de rociarle la frente con agua y de pasarle palabras de avenimiento, medio se calmó [...]

¡Carne humana jiede aquí!, gritó de nuevo, levantándose enfurecido, y tiró trastos al suelo y se dio a buscar al intruso, “¡Norte!...¡Norte!...¡Norte!.. le clamaba su temblorosa madre. ¡Calma esos rencores! ¡Calma, Norte, hijo mío!

Agua y más agua le tiraba la pobre vieja en procura de calmarlo, y lo fue consiguiendo de a poquito... (Draghi Lucero, 1953, p. 309).

Así, se nos hace presente, como adelantáramos, y como hemos visto en muchos otros relatos, el agua como remedio frente a la cólera de las áridas fuerzas demoníacas.

Todos testimonios de don Juan Draghi Lucero, respecto a este gran demonio llamado sed, martirio omnipresente en los áridos espacios que inspiran su literatura.

## Corolario

La obra narrativa de Juan Draghi Lucero puesta bajo análisis nos permite observar un móvil definitivamente presente en sus líneas, el cual está conformado por lo que hemos dado en llamar “el demonio de la sed”.

El mismo coexiste transversalmente en la mayoría de los cuentos analizados, tomando formas diversas: la sed como representación del mal, como castigo ante el desafío de los héroes hacia las fuerzas oscuras, o como acompañante obligado de otras miserias, en los paisajes de los páramos pobres y relegados a sufridos habitantes.

Por otra parte, como contracara, el agua juega papel reivindicativo de la vida, y en este sentido las acequias alimentando los campos de sembradío, los pozos con sus aguas puestas al servicio del bien, y las aguas como espejo de representación profética guiando por la buena senda a los héroes de la historia, por citar algunos hitos, completan la otra cara de la moneda.

Así, la dialéctica desierto/oasis, bonanza/miseria, bien/mal, está presente en su narrativa, mezclada con mitos y leyendas demoníacas, tomadas de inspiraciones alimentadas por Draghi Lucero en sus escuchas de fogón en su obligada adultez temprana, como en esas incursiones al secano lavallino que, ya maduro, y como él mismo manifiesta, gustaba de hacer como forma de sentir lo ancestral.

Por otra parte, y dato no menor en un hombre de su tiempo y su profesión, las influencias de su obra son conformadas en los discursos de la historia, tanto colonial -alimentadas por los mitos del vergel paradisíaco-, como finisecular -atenaceadas por la modernidad y su intento de borrar “el desierto” trashumante bajo las ciudades instauradas en una pretensa nada-, en la cual el discurso de civilización vs. barbarie conformará todo un universo ideológico epocal.

Debemos agregar a estas inspiraciones del autor, los rasgos de crítica social que inundan sus historias. En dicho sentido, la humildad de los pueblos del seco y la lucha ante carestías cotidianas, atenaceadas por la aridez (realidad histórica tras la merma de las aguas en la zona de *las lagunas*, otrora exuberante de flora y fauna) constituye, así también, un demonio por demás real.

Así, la simbiosis de épocas, rasgos multiculturales y transformaciones sociales, dejarán en la mente ingeniosa de nuestro autor, -por otra parte, eximio historiador de fuentes documentales, faena en la que hiciera grandes aportes para la provincia de Mendoza- un cúmulo de materia prima que dará como fruto una prosa maravillosa (en el cabal sentido del término) de héroes, villanos, brujas, princesas, y demonios de la sed, campeantes sobre rocas, soles y arenas cuyanas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberdi, J. B. (1913). “Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina”. En *Organización de la Confederación Argentina*. Nueva Edición con estudio preliminar sobre las ideas políticas de Alberdi por Adolfo Posada. Buenos Aires: El Ateneo. Librería Científica y Literaria. Casa Editora. Tomo I.
- Castellino, M. E. (2000). *Mito y cuento folklórico; Apuntes teóricos y propuestas de análisis*. Mendoza: CELIM - EDIFYL.
- (2005). *Juan Draghi Lucero; Vida y obra*. Mendoza: EDIFYL.
- (2013). “Las crónicas y otros textos fundacionales”. En Castellino, M. E. (Directora). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo I, pp. 85-128.
- (2013). “Lírica popular mendocina”. En Castellino, M. E. (Directora). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo II, pp. 343-431.
- y Pascualotto, M. E. (2023 a). “El agua en el imaginario y en la literatura de Mendoza”. En *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina (CoReLA) Confabulaciones Digital Revista de Literatura Argentina*, N°9, en.-junio, pp. 93-116.
- (2023 b). “Albores del 800 en el vergel cuyano (Algunos aportes desde la literatura y la historia regional)” [en línea]. En *Res Gesta* N° 59, pp. 72-98. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/17532>
- Cueto, A.; Romano, M. y Sacchero, P. (1994). *Historia de Mendoza*. Mendoza: Diario *Los Andes*.

- Draghi Lucero, J. (1953). *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Kraft.
- (1963). *El loro adivino*. Buenos Aires: Troquel.
- (1978). *La cabra de plata*. Buenos Aires: Castañeda.
- Martínez Estrada, E. ([1933] 1990). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Maza, J. I. (1990). *Toponimia, Tradiciones y Leyendas Mendocinas*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- Pascualotto, M. (2016). *Las políticas hídricas y el proceso constitucional de Mendoza. Área metropolitana (1561-1916)*. Mendoza: EDIFYL.
- Ponte, J. R. ([1987], 2005). *De los caciques del agua a la Mendoza de las acequias. Cinco siglos de historia de acequias, zanjones y molinos*. Mendoza: Ediciones Ciudad y Territorio. INCIHUSA. CONICET.
- (2006). *De los Caciques del agua a la Mendoza de las acequias, cinco siglos de historia de acequias, zanjones y molinos*. Mendoza: Ediciones Ciudad y Territorio, INCIHUSA- CONICET
- Prieto Castillo, D. (1994). *La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero*. Mendoza: EDIUNC.
- Sarmiento, D. F. ([1845] 2000). *Facundo. O civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Ed. De Agostini. Biblioteca La Nación.



**Ilustración N° 32: “Cuentos de fogón”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 15

## REFLEJOS VENDIMIALES EN LAS CALLES MENDOCINAS

Carla Andrea RIGGIO

### Introducción

Dice García Jambrina (2006) “como es bien sabido, la ciudad - cualquier ciudad- no es tan solo un lugar geográfico, un territorio urbano. Es también un espacio literario, un ámbito en el que se funden el mito, la invención y la realidad” (s. p.). En la Ciudad de Mendoza, hace 88 años que se realiza, al final del período estival, la cosecha de la uva y se celebra con la Fiesta Nacional de la Vendimia. En torno a estos festejos se reúnen, cada año, miles de espectadores que utilizan diferentes espacios de la Ciudad de Mendoza; por un lado, sus calles y, por el otro, el anfiteatro provincial, Frank Romero Day, y los cerros circundantes. Se trata de un espectáculo de magnitudes nacionales e internacionales, en el que se exhibe la riqueza vitivinícola a través del orgullo que le genera haber desarrollado un oasis en medio de un desierto, se celebra la industria madre y utiliza la Ciudad como escenario de presentación.

Como explica Mario Margulis (2001) la ciudad como construcción humana también da cuenta de la cultura, como construcción social e histórica, va expresando los múltiples aspectos

de la vida social y transmitiendo sus significaciones, se entiende que los relatos vendimiales conforman un “todo vendimial” que ayuda a formar ideas y supuestos, a construir una representación de la realidad que se transforma, en buena medida, en realidad e historia.

Es importante resaltar que, dentro de la Fiesta Nacional de la Vendimia, cada ‘todo vendimial’ es un caso único en donde las prácticas socioespaciales reconfiguran el poder, distinguiendo la importancia del espacio de la Ciudad a partir del recorrido del Carrusel, la Vía Blanca, y la realización del Acto central en el teatro Frank Romero Day, situado en el Cerro de la Gloria, al oeste de la ciudad.

Es necesario aclarar que al hablar de espacio público se hace en tanto un concepto tomado desde el urbanismo y no se debe confundir con espacios verdes o equipamiento o el sistema vial; como lo denomina Borja (2003) es un lugar de representación y de expresión colectiva de la sociedad. A su vez Hurtado (2007) indica que estos espacios adquieren significación a partir de ser el lugar del encuentro de la interacción social. Los *espacios de sociabilidad* se transforman en lugares destacados al momento de incursionar en temas relacionados con la vida cultural de una sociedad.

En este capítulo se observa la ciudad de Mendoza con dos miradas: por un lado, como construcción simbólica de un espacio que presenta los festejos de Vendimia y, por el otro, como escenario de exposición del Acto central de la Fiesta Nacional de la Vendimia.

### **Una ciudad simbólica**

La ciudad de Mendoza se ubica al oeste de la República Argentina, es la cabecera de la provincia homónima. Su trazado en damero, producto de la conquista española, se desarrolló sin inconvenientes a pesar de la geografía en pendiente, propia de la

meseta en la que se emplaza la ciudad, donde “un grupo de conquistadores, dirigidos por Pedro del Castillo, fundó Mendoza el 2 de marzo de 1561, en el valle de Güentata, cerca de un poblado huarpe” (Brachetta, Bragoni, Mellado, Pelagatti, 2008, p. 37).

En la literatura dedicada a la provincia se encuentran obras literarias que mencionan la ciudad. Las menciones que se hacen son alusiones a su fundación, a su dedicación a la vitivinicultura, a su regionalismo. En el punto anterior se habló del valle de Güentata, al respecto Alfonso Sola González presenta, en un poema dedicado al fundador de la provincia, una mención “Dios te salve, Señora, garza de luna austral, ¡abanico de nieve sobre el valle de Guentala /.../ oh paloma crecida sobre la cordillera!” (2004, p. 49).

Con el correr de los siglos Mendoza se instituyó económicamente entre los mercados relacionados con el comercio internacional, vinculándose “con tres mercados importantes: el área de influencia de Buenos Aires, algunas localidades de Santa Fe y la región chilena del Valle del Aconcagua. Buenos Aires era la principal compradora de los vinos, las frutas secas, el trigo [...]” (Brachetta, Bragoni, Mellado, Pelagatti, 2008, p. 84).

El motor económico del crecimiento provincial se dio a partir de 1874 y las políticas nacionales de regionalización del territorio en torno al desarrollo de las ventajas comparativas de cada región, impulsadas por el comercio internacional. Así “la elite dirigente estimuló la producción de vid, ante el deterioro del comercio del ganado con Chile y la reducción del consumo de cereales y harinas en los mercados del Litoral” (Brachetta, Bragoni, Mellado, Pelagatti, 2008, p. 108).



**Ilustración N° 33: “La viña”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

La Fiesta Nacional de la Vendimia nace al calor de las políticas realizadas por los gobiernos neoconservadores de Mendoza en la década del 30, y es presentada como elemento aglutinante de: por un lado, los festejos realizados al finalizar la cosecha de la uva, y, por el otro, como una propuesta gubernamental necesaria para el desarrollo de la provincia como polo turístico. En 1937, en la mañana del acto central y recordando la fiesta del año anterior, se repite el desfile de carrozas que pasean a las candidatas

al trono vendimial; ese evento se denomina desde entonces Carusel. Como esta actividad se realizaba en horario laboral, los trabajadores solicitaron un desfile en otro horario para poder participar y así, en 1940 surge un desfile nocturno, la Vía Blanca, otra instancia de los festejos que se sostiene hasta la actualidad, siglo XXI.

Las actividades mencionadas se desarrollan por las calles de la ciudad de Mendoza, resaltando algunos lugares y ocultando otros. Como sostiene Roger Chartier (1995), “la fiesta es, en efecto, uno de los momentos principales en que se anudan, bajo la forma del compromiso o del conflicto, las relaciones entre una cultura llamada popular, o folklórica y las culturas dominantes” (p. 20).

Asimismo, y siguiendo al mencionado autor, se considera que la Fiesta Nacional de la Vendimia fue institucionalizada, entre otras cosas, para crear orden y civilidad, intentando controlar los desbordes del pueblo en relación con las normas morales impuestas por la alta sociedad. En este sentido, una nota en el Diario *La Libertad* informa que las borracheras, los excesos de festejos de la población masculina y femenina, “eran tradiciones verdaderamente populares de los productores y cosechadores que debían abandonarse” (*La Libertad*, 1949, p. 8). En otras palabras,

[...] la Fiesta es una celebración y un espectáculo, organizada desde la política cultural pública del gobierno, un festejo construido y conducido por el gobierno, el que reúne las representaciones simbólicas de la cultura, en sus múltiples formas, construyendo legitimidad desde el momento en que el pueblo lo acepta y se lo apropia (Riggio, 2020, p. 129).

Al respecto Marcela Hurtado (2022) afirma que

Las fiestas regionales [...] se diferencian de las folclóricas o tradicionales porque han sido creadas para canalizar la natural expansión de productores y trabajadores en el momento en que recogen los frutos de un rudo año de labor y a instancia del poder político provincial, que controla así la alegría de los diversos sectores (p. 33).

La vida citadina de la ciudad de Mendoza implosiona, entre febrero y marzo, a raíz de los festejos de Vendimia. Para la Fiesta, el espacio urbano constituye el escenario en el cual se realizan todos los eventos del calendario vendimial. El dinamismo generado por esos acontecimientos confiere a la ciudad un “papel clave para promover la cohesión social” (UE- CELAC, p. 5). La ciudad de Mendoza toma como vector sostenible del desarrollo económico/turístico a la cultura, porque construye, a partir del uso del espacio, identidades para los ciudadanos. Dentro del territorio específico utilizado para la Vía Blanca y el Carrusel la participación del público es masiva y gratuita.

Se observan, cada año, familias y grupos de jóvenes acercarse desde los barrios del Gran Mendoza<sup>130</sup>, con carteles y saludos para las candidatas al cetro nacional, identificándose con su departamento. También llevan canastos o recipientes caseros que permitan recibir los obsequios que las reinas y sus cortes arrojan desde los carros (uvas, manzanas, duraznos, botellas de agua de manantial, dependiendo de la producción que genera ese departamento). Sin embargo, el público no se cuestiona qué lugar ocupa en torno a esas calles que se eligieron desde el gobierno provincial para el desarrollo de esos eventos, el público acepta las decisiones e imposiciones de los gobernantes y se asume como espectador sin oponerse porque es un público no especializado, que se entretiene, un público que mira sin ver y festeja sin interpelar una fiesta-espectáculo. Al respecto, se rescata la pos-

---

<sup>130</sup> El Gran Mendoza se compone de la Ciudad y los departamentos circundantes: Guaymallén, Godoy Cruz, Maipú, Las Heras y Luján de Cuyo.

tura de DUBY (2017) al considerar que los organismos estatales cumplen una función cultural y por lo tanto de cierto altruismo. Es pertinente señalar que toda la puesta en escena en torno a los festejos del calendario vendimial son política cultural pública.

Por otro lado, Chartier (1995), analizando las fiestas en el Antiguo Régimen, afirma que “la fiesta, que jerarquiza a la vez que reúne, debe expresar la unidad de la comunidad urbana. Debe también fabricar un legendario urbano encargado de dar raíces al pasado de la ciudad, en una historia prestigiosa, antigua o bíblica (p. 26). En el caso de la ciudad de Mendoza, desde la institucionalización de la Fiesta en 1936, se demuestra la “unidad” del relato dominante presentado a la población a través de los eventos abordados; asimismo se encuentra presente en cada recorrido la construcción del legendario que el autor analiza porque le va dando raíces de un pasado común.

La repetencia de los eventos crea hábitos, en este caso, hábitos culturales que los mendocinos aceptan y se apropian, generando a su vez tradiciones festivas. De esta forma se consigna un tiempo determinado en el festejo estatal, dejando de lado los festejos impersonales o locales de las fincas, se lo organiza de manera oficial, otorgándole categoría de festejo institucional. Así los permisos de festividad de Vendimia se convirtieron en oficiales y ello redujo la fiesta a un espectáculo, convertido en regla. Como afirma Chartier (1995) la iniciativa popular se fue perdiendo para dar paso a la fiesta uniformada, porque “el mayor reto para los gobernantes [...] es construir un pueblo homogéneo, apto para asumir las responsabilidades políticas que le corresponden como titular legítimo de la soberanía” (Guerra, 2008, p. 13).



**Ilustración N° 34: “Cosecha”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**

## Un binomio inseparable: La ciudad de Mendoza y el calendario vendimial

La “Marcha de Vendimia”<sup>131</sup> dice:

A Luján, Las Heras, Rivadavia y Tunuyán;  
A Maipú, Lavalle, Tupungato y Godoy Cruz,  
San Carlos, Guaymallén, a Malargüe cantaré,  
A Junín, La Paz, San Rafael y San Martín.

Mendoza, Tierra del sol y del buen vino...  
Mendoza, La de los andes infinitos...  
Mi tierra, La de las dulces mendocinas...  
Mendoza, La que acunó la libertad.

Un rumor de acequias va arrullando a la **ciudad**<sup>132</sup>,  
Que prestó también su colorido a mi cantar.  
Con General Alvear y Santa Rosa son,  
Por igual, orgullo y esperanza provincial.  
Mendoza... Mendoza... Mendoza...Mendoza!

En esta marcha están mencionados todos los departamentos, incluida la ciudad, que, actualmente no posee viñedos, pero al ser la anfitriona de los festejos del calendario vendimial, cumple un rol importantísimo desde la Vía Blanca, luego el Carrusel hasta las noches de repeticiones, después del Acto Central, convirtiéndose en el espacio privilegiado en donde se realizan los eventos indicados. Además, los turistas llegan y se organizan, desde la ciudad capital, para las distintas excursiones desde sus puntos de encuentro: hoteles, plazas, agencias de viajes y por supuesto los eventos mencionados.

La ciudad otrora de barro creció considerablemente y demasiado rápido, descuidando cuestiones de ordenamiento terri-

---

<sup>131</sup> Disponible en <https://www.mendoza.edu.ar/canto-a-mendoza/>

<sup>132</sup>El destacado es propio.

torial y distribución de los conglomerados, sin embargo, esta situación de ninguna manera se refleja en los festejos vendimiales.

Como indica Ponte (1987) el crecimiento de la Ciudad

[...] implicaba un costo: descuidar la esencia de su existencia. Aquel oasis agrícola donde vivían los aborígenes huarpes y que por siglos le diera sustento, para reemplazarlo con un inmenso suburbio residencial mal conectado entre sí y del cual la ciudad Capital constituía un centro comercial, político-administrativo cultural y, fundamentalmente, simbólico (p. 531).

La ciudad es “un palimpsesto sobre el que escribimos una y otra vez las mismas historias y metáforas, siempre renovadas y distintas” (García Jambrina, 2006, s. p.). Así, cada año se utilizan algunas de sus calles y avenidas para desarrollar la Vía Blanca y el Carrusel. Como se visualiza en las infografías número 1 y 2<sup>133</sup>.

En la imagen número 1 se visualiza el recorrido de la Vía Blanca, que inicia por la Av. San Martín desde Peltier hasta la Av. Las Heras, dobla en Chile hasta llegar a calle Espejo, sigue hasta Av. Sarmiento, para continuar por esta arteria hasta Av. Belgrano y de allí hasta Av. Colón finalizando el recorrido en Av. Boulogne Sur Mer. Las calles mencionadas pertenecen a la traza de la nueva Ciudad, la que surgió después del terremoto de 1861, que “asoló la ciudad de Mendoza y sus alrededores. Cerca de 10.000 personas perdieron la vida a causa de los incendios y los derrumbes” (Brachetta, Bragoni, Mellado, Pelagatti, 2008, p. 92).

---

<sup>133</sup>Recorridos de la Vía blanca y el Carrusel (2022) Extraído de: <https://www.elnueve.com/vendimia-2020-estos-son-los-recorridos-de-la-via-blanca-y-el-carrusel>



**Imagen N°1. Recorrido de la Vía Blanca (nocturno)**

Por las calles actuales de aquel sector de la Ciudad, hoy denominada Cuarta sección este, la Vía Blanca no transita, no se visualiza el reflejo vendimial, sin embargo, alberga entre sus calles y manzanas, la historia de la fundación de la provincia y la historia de la Gesta Sanmartiniana. Allí se ubican el área Fundacional y los espacios en donde alguna vez, habitó el General San Martín, y sin embargo, no se tienen en cuenta a la hora de mostrar la ciudad al turismo.



**Imagen N°2. Recorrido del Carrusel (diurno)**

En la imagen anterior se encuentra de lineado el recorrido del Carrusel: el sábado a la mañana inicia el recorrido, a la inversa de la Vía Blanca, es decir, desde los portones del Parque San Martín, siguiendo por Av. Emilio Civit hasta calle Sarmiento, luego Chile hasta Av. Las Heras, y de allí continúa hasta Av. San Martín y Colón, por último, recorre toda la Av. Arístides Villanueva finalizando en Boulogne Sur Mer. Los nombres de las calles de este recorrido conforman parte de la historia provincial del siglo XIX que darán la impronta de “viñatera” a la provincia. Emilio Civit, Arístides Villanueva junto a los gobiernos de los notables, un grupo de políticos mendocinos que con su sucesión le dieron a la provincia y la ciudad “una notable estabilidad institucional, que se prolongaría hasta 1889” (Brachetta, *et al.* 2008, p. 100).

Al revisar estos recorridos se observa que siempre se visualiza un sector, las calles de la Ciudad que poseen diferentes atractivos: arquitectónicos, arbolado cuidado, acequias recubiertas en piedra y limpias, mansiones que pertenecen o pertenecie-

ron a la elite, otrora gobernante en las décadas del 20, 30, 40 y 50. Es entendible que los carros de los departamentos paseando a su candidata al cetro vendimial y sus cortes, circulen por las calles y avenidas más anchas para una mejor organización del público que asiste a estos eventos; sin embargo, hay un sector de la ciudad que siempre queda oculto, invisibilizado para los turistas, simbólicamente la ciudad mostrada es la ideal, como la definió Frank Romero Day “[...] un edén, donde la vida correrá alegremente hacia el progreso, sobre una vía lisa y brillante como un riel de plata” (en Ponte, 1987, p. 390).

Por el contrario, se reduce el espacio expuesto a través de la realización de estos eventos porque no toda la ciudad es *digna* de visitar. La cuarta sección, la Sexta y todo el territorio que se encuentra al oeste de la Av. Boulogne Sur Mer no albergan edificaciones históricas o pertenecientes a la elite depositaria de los logros y avances de la provincia, por lo tanto, poco hay para que el turista disfrute. De esta manera, se ocultan las barriadas populares, los sectores no beneficiados con la limpieza constante de acequias y calles, cuidado del arbolado o de las luminarias.

En la historia de la Fiesta Nacional de la Vendimia esta práctica recurrente, año tras año, tiene una intención que no es aleatoria: contiene un discurso que les confiere sentido, que las legitima. Esta repetición de los recorridos no es azarosa: en términos de Angenot (2010) al hacer una repetición “rutinizan y naturalizan los procesos sociales” (p. 67), por lo tanto, el teatro de operaciones de la Fiesta Nacional de la Vendimia y su calendario vendimial siempre se realiza naturalizadamente en las mismas calles, con el mismo recorrido.

Ahora bien, los recorridos de la Vía Blanca y el Carrusel no son nuevos, sino que comenzaron en 1911/1913 cuando un grupo de comerciantes e industriales pusieron en marcha el proyecto de festejos presentado por José Trianez. Hubo recorrido de carruajes por la ciudad, pero no tuvo un efecto favorable sobre la población. Habrá que esperar a 1936 para que esas raíces hagan brote fe-

cundo en el pueblo y los habitantes de la ciudad acompañen los festejos desarrollados en torno a la industria madre, tal como la denominan los periodistas de los principales diarios de la Provincia (Riggio, 2019, p. 93)

Como indica Chartier (1995) respecto de la asistencia a los eventos públicos y aplica a esta temática,

[...] la forma en que se representaban las obras de Shakespeare en la América del siglo XIX (es decir, mezcladas con muchas otras formas de teatro provenientes de la farsa, el melodrama, el ballet y el circo) había creado un público muy numeroso, ruidoso y movedido, que iba mucho más allá de la única elite burguesa y letrada (p. 60).

Es el público no especializado, mencionado más arriba, que consume sin analizar y participando solo como espectador pasivo en los eventos públicos desarrollados, desde hace décadas, por los gobiernos provinciales, como afirma Ariel Sevilla (2018), el gobierno “utiliza la Fiesta Nacional de la Vendimia y el calendario vendimial como escaparate de la imagen política del gobierno”.

Ahora bien, respecto a la relación entre Ciudad y Vendimia, esta también se encuentra reflejada en los guiones vendimiales. Se proponen aquí algunos ejemplos. En la Fiesta Central de 1967 se recitó un poema en conmemoración de la fundación de la provincia; de esta manera se mencionan la fundación de Pedro del Castillo, el valle de Huentala, los huarpes, y finalmente dice

Y a dos días de aquel marzo  
Del año mil y quinientos  
y también sesenta y uno,  
El sol asiste al nacimiento,  
En la provincia de Cuyo,  
extenso valle de Rioja,  
de la que fuera nombrada  
nueva Ciudad de Mendoza.  
(Hualpa Acevedo, Villalba, Barenfeld, 2001).

En la Fiesta Nacional de la Vendimia de 1987, en el guion se menciona a la Ciudad de la siguiente manera

Porque, ella, Mendoza,  
Ansiada Ciudad de los Césares  
De oro repleta,  
Descubrió al fin la veta  
Que tantos y tantos buscaron  
En las orillas del tiempo

(Di Masi de Mercante y Guerrero de Rocamora, 2002).

Por otra parte, en el guion de la Fiesta de la Vendimia de Mendoza (Capital) del año 2006, se menciona a la ciudad en varias oportunidades relacionándola con la belleza, la alegría y como puerta de entrada a la provincia. De manera que, la Ciudad de Mendoza queda representada en cuatro de los ocho cuadros que componen el discurso del guion.

En efecto, en la fiesta denominada “Vendimia del vino enamorado” la autora Vilma Vega, en el cuadro I, presenta la Ciudad de la siguiente forma, reiterando el antiquísimo tópico literario de la ciudad como mujer: “[...] ¡Ah, Ciudad sin edad! ¡Amada siempre! Amante apasionada que me espera [...]”.

En el cuadro IV dice “Porque ¿Quién no quedaba cautivo del encanto de la Ciudad que amaba? [...] que aromaban los aires de Vendimia” (Vega y Rúppolo, 2006, [s. p.]).

Más adelante, en el cuadro VI, la Ciudad aparece mencionada así “Ella, nuestra Ciudad, creció en edad y en hermosura... y a mí me reconocen ‘ciudadano del mundo’”. Para el cuadro VII utiliza la siguiente alocución “¿Cómo no amar, su hermosura; su mendocina forma de entregarse hospitalaria y tierna...? Mendoza, mi Ciudad, tiene el abrazo de bienvenida a puerta y alma abiertas” (Vega y Rúppolo, 2006, [s. p.]).

El cuadro VIII, el cuadro final, presenta a Mendoza asociando la historia, el vino y la ciudad. De manera que la fiesta de esa noche se cerró así:

[...] fue nuestra historia, ciudadanos,  
comprovincianos, compatriotas, todos  
los foráneos que a diario nos visitan.  
Una historia de amor entre la bella  
Mendoza, Capital de esta provincia,  
y su Vino: armado mensajero  
de una tierra de soles y vendimias.

(Vega y Rúppolo, 2006, [s. p.]).

Finalmente, el alegato final dice “Porque Vino y Ciudad somos un solo canto” (Vega y Rúppolo, 2006 [s. p.]).

Probablemente todos estos guiones han tenido como antecedentes la poesía del “Hacedor de Vendimias”, Abelardo Vázquez, quien además de ser poeta y escritor mendocino realizó doce Fiestas centrales entre 1958 y 1976. El autor dedicó un libro completo de poesía a la provincia: en el año 1959 se publicó *Poemas para Mendoza*. En el poema número dos aparecen versos que hablan de la ciudad, la presentan como la puerta de ingreso a todas las actividades que se realizan en esta tierra. Llaman la atención los versos que relacionan la ciudad y el vino, y dicen:

La ciudad, huella de asombro y tacto,  
camina por el sueño y lo persuade, [...] que en Mendoza arrodilla los cristales.  
Acequias como calles para cielo,  
donde la nieve olvida sus sandalias (sic),  
vigilan las botellas, los racimos,  
el nombre de Mendoza la pregunta  
del parral de guitarras que la invaden.  
Vázquez, A. (1959 [s. p.].)

## Carrusel y contra marcha

Nancy Fraser menciona que “los efectos de la desigualdad societal” y que “donde persiste la desigualdad societal, los procesos de deliberación tendrán a operar con ventaja para los grupos dominantes y desventaja para los subordinados” (1999, p. 156). En su análisis de los grupos subordinados y las alocuciones que generan en tono de protesta, los denomina **contrapúblicos**<sup>134</sup>, para identificar sus argumentos discursivos y diferenciarlos del discurso dominante. De la misma forma, se encuentran en Mendoza estos grupos, tanto dominantes como subordinados, los cuales dirimen de diferente forma sus diferencias y contrapuntos.

A partir del calendario vendimial de 2011, distintos grupos del área de educación, del área de la salud en conjunto con la Asamblea por el agua pura, realizaron una serie de contramarchas en la Vendimia. Se denominó así a las movilizaciones en sentido contrario al Carrusel, mediante las cuales algunos sectores sociales, descontentos con las políticas del gobierno, utilizan el recorrido para demostrar su insatisfacción con algunas de las decisiones gubernamentales. Las protestas tienen múltiples motivos: la falta del cuidado del agua o la posibilidad de la derogación de la ley 7.722, que prohíbe la minería contaminante a cielo abierto contaminando el agua destinada al consumo humano, pero sobre todo al riego de los valles dedicados a la vitivinicultura; protestas del sector de salud y educación que nunca reciben a inicios del año una respuesta satisfactoria en torno a los aumentos de sueldos y mejoras en las condiciones laborales.

Así ese teatro de operaciones del calendario vendimial no siempre es un espacio cultural recreativo y estético. De esta manera, el enfrentamiento entre estos sectores y el gobierno se transforma, por momentos, en un ring de discusiones, involu-

---

<sup>134</sup> El resaltado es propio.

crando espectadores que, aunque nada tienen que ver en las decisiones de las políticas públicas o educativas desarrolladas en la provincia, quedan simbólicamente como garantes de ese enfrentamiento sin solución en el corto plazo.

### **A modo de cierre**

La ciudad es una construcción simbólica ya que el ordenamiento del espacio, y en este caso, el recorrido de los eventos en cuestión adquiere el sentido que el público y los individuos le dan al mundo a través de las propias percepciones. Es la ciudad la que alberga el calendario vendimial, la que convoca a los turistas ya que es desde donde parten todos los programas, actividades y paseos relacionados con la industria del vino y a su vez, a la vendimia.

A partir del año 2000 los festejos vendimiales se internacionalizan a través de internet, profundizando el desarrollo de la provincia y la ciudad en términos turísticos, ya que las actividades se orientaron, aún más, al turismo internacional. A su vez como patrimonio cultural inmaterial, la Fiesta Nacional de la Vendimia juega un rol importantísimo porque sostiene la afluencia del turismo que al complementarse con el sector económico dedicado a la industria del vino ‘tracciona’ para engrosar los dividendos de las arcas provinciales.

Se rescata el lugar de la crítica en la cultura contemporánea como forma de pensar y repensar las representaciones de la ciudad a través del calendario vendimial. La elección de las calles por las que circulan la Vía Blanca y el Carrusel no es aleatoria, tiene relevancia en la imagen que los diferentes gobiernos proyectan de la misma tanto a ciudadanos locales como turistas, nacionales e internacionales. También se convierte en el ring de las diferencias entre grupos “contrapúblicos” y el gobierno en torno al desarrollo de las políticas públicas en educación, salud, cultura que llevan a cabo los gobiernos provinciales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brachetta, M. T., Bragoni, B., Mellado, V., Pelagatti, O. (2008). *Te contamos una historia de Mendoza: (de la conquista hasta nuestros días)*. Mendoza: EDIUNC.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Editorial Alianza.
- Chartier, R. (1995). *Sociedad y Cultura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México: Instituto Mora.
- Di Masi de Mercante, A. y Guerrero de Rocamora, G. (2002). “Fiesta Nacional de la Vendimia 1987: ‘Mendoza, Madre de Vendimias’”. En *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones II*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Duby, G. (2017). “El historiador frente al cine”. En Ranalletti, M.. *La escritura fílmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- “Desarrollo Urbano y espacio público la cultura como motor para las ciudades”. Mesa redonda del 4 de junio de 2015 En: *Bruselas Evento paralelo oficial de la 8ª cumbre AIC- UE / 2ª cumbre UE- CELAC*.
- “Festejos de cosecha”. En Diario *La Libertad* (1949). 7 de febrero, p. 8.
- Fraser, N. (1999). “Repensando la esfera pública: Una contribución a la crítica de la Democracia actualmente existente”. En *Ecuador Debate*, N°. 1. Quito- Ecuador: Centro Andino de Acción Popular CAAP, pp. 139-174.
- García Jambrina, L. (2006). “Literatura y ciudad”. En *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. Disponible en: <https://revistaclarin.com/807/literatura-y-ciudad/>

- Guerra, F. X. (2008) *Los espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Nueva edición [en línea]. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. (generado el 03 mayo 2019). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/cemca/1446>>.
- Hualpa Acevedo, E., Villalba, L. y Barenfeld, L. (2001). “Fiesta Central de la Vendimia 1967: ‘Cantos Celebratorios del Vino’”. En: *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones I*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Hurtado, S. M. (2007). “Hacia una interpretación sociológica de las fiestas y ceremonias populares”. En: *Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Mendoza, Argentina :Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras, 26-27-28 de julio.
- Hurtado, S. M. (2022). “Interpretación sociológica de las fiestas”. En: Castellino, M.; Hurtado, S. M. y Moreno, J. *Simbolismos colectivos. Mitos, fiestas y ritos argentinos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, pp. 15-72.
- Honorable Legislatura de la Provincia de Mendoza. (20 de junio de 2007) Ley N° 7.722. Boletín Oficial N° 27931, 22 de junio de 2007.
- Margulis, M. (2001). "La ciudad y sus signos". En *Revista SOCIEDAD* N° 19, diciembre, pp. 515-536.
- Ponte, J. R. (1987). *Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Mendoza: Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.
- Riggio, C. A. (2019). “Narrativas de la Fiesta Nacional de la Vendimia desde la Historia Cultural”. En: *Cuadernos Del CILHA*, N° 20(2), pp. 91-103  
Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/2846>
- Riggio, C. A. (2020). “La Fiesta Nacional de la Vendimia (Mendoza, Argentina): patrimonio inmaterial. Abordaje historiográfico desde la historia pública”. En *Estudios Sociales Contemporáneos*, N° 22, pp. 121–136.  
Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/estudiosocontemp/artic/view/2353>

- Sevilla, A. (2018). Entrevista realizada por Carla Riggio, el 24 de febrero, en la Ciudad de Mendoza.
- Sola González, A. (2004) *Letras Mendocinas*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- Vázquez, A. ([1959] 1991) [facsímil de la 1º edición de 1959]. *Poemas para Mendoza*. Mendoza: Ediciones de la Comuna Las Heras-Mendoza.
- Vega, V. y Rúpolo, V. (2007). “Fiesta de la Vendimia de Mendoza (Capital) 2006: ‘Vendimia del vino enamorado’”. En *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones V*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.





**Ilustración N° 35: "La candidata"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 16

### **“BUSCANDO EL ORIGEN DEL AGUA”: ESPACIO E IDENTIDAD EN *DIOS ERA OLVIDO* DE ARMANDO TEJADA GÓMEZ**

Marta Elena CASTELLINO

Armando Tejada Gómez (1929-1992) se destaca con perfiles nítidos en el desarrollo de las letras mendocinas correspondiente a la segunda mitad del siglo XX; su poesía constituye asimismo una faceta más de un interesante movimiento cultural, no exclusivamente literario, que atañe en particular a nuestra música folklórica. En efecto, asistimos a partir de los años 50 a un cambio significativo, uno de cuyos emergentes –especialmente relevante en relación con la obra de Tejada Gómez- es la renovación poético-musical denominada “Nuevo Cancionero”<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> El “Nuevo Cancionero” es un movimiento de renovación tanto en la música como en las letras de las canciones folklóricas, surgido en Mendoza en 1963 y que alcanzó proyección nacional y continental. Entre sus nombres emblemáticos figuran, además del de Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Oscar Matus y Mercedes Sosa. Cf. al respecto, los trabajos de María Inés García (2006 y 2009), entre otros,

Justamente reconocido como poeta y autor de canciones inolvidables, la narrativa de Tejada Gómez, que incluye las novelas *Dios era olvido* (1979) y *El Río de la Legua* (1991)<sup>136</sup>, constituye empero una faceta menos conocida de su quehacer literario. El objeto de este trabajo es realizar una aproximación a esta parcela de su obra, a partir de una lectura de la primera de las novelas mencionadas, que fue ganadora del Premio “Villa de Bilbao” (España), en 1978, para mostrar en ella el modo en que espacio e identidad se suponen y construyen mutuamente, a partir de una serie de estrategias discursivas que se intentará desentrañar.

Híbrida en cuanto a lo genérico, perfectamente lograda en el espacio e identidad se suponen y construyen mutuamente, a partir de una serie de estrategias discursivas, a primera vista se advierte la originalidad de esta obra, que aparece como una novela construida a partir de los discursos de una serie de personajes (incluyendo al propio narrador), en tanto se articula en una serie de capítulos (28) que no sólo llevan (en su mayoría) el nombre de alguna de las criaturas del mundo de ficción, sino que reproduce sus palabras como modo de hacer avanzar la acción. Por esta razón se justifica el “Léxico” que cierra la obra y que explica los “mendocinismos” incluidos en el texto.

Estructura particular, entonces, en la que un hilo narrativo llevado por un narrador protagonista permite, en función de una situación particular (las “conversaciones de boliche” aludidas en los títulos de dos capítulos, por ejemplo) o mediante una estructura abierta dada por los diálogos o la aparición de los monólogos de nuevos personajes, permite –decíamos– y propicia la emergencia de narradores secundarios que –además de aportar a la histo-

---

<sup>136</sup> Esta novela fue publicada primero con el título de *Cuatrocientas Sudestadas* (1981), y firmada con el seudónimo “Marcos Zonda”, porque el nombre de Armando Tejada Gómez estaba prohibido por su militancia política. La edición definitiva se realizó en Buenos Aires en 1991 por Torres Agüero Editor.

ria básica- nos refieren su propia historia, donde se aloja lo esencial del texto.

A partir de esa coralidad polifónica se va construyendo la trama, del mismo modo que se perfila la identidad de cada personaje a partir de un hecho de lenguaje, ya que no hay propiamente retrato de cada uno de ellos, más allá del apodo que los individualiza, verdadero “certificado de residencia”, como explica el narrador: “Cuando uno no tiene apodo no hace mella, quiere decir que los otros, la comunidad, ni siquiera ha tomado nota de su presencia” (1979, p. 34). De todos modos, más que su individualidad, interesa su pertenencia a un todo que es, en sí, una entidad geográfica tanto como un colectivo social: el Barrio de la Media Luna de Guaymallén, Mendoza, “República de Gente Brava”, como se la califica en la novela<sup>137</sup>:

---

<sup>137</sup> Esta zona, denominada así por el recodo que forma el Canal Zanjón Cacique Guaymallén, es territorio de riquísima historia. En época prehispánica, en esta tierra (distrito de Pedro Molina, Guaymallén) conocida entonces como "Tierras de Tantayquen" se asentaron, por un lado, las familias huarpes descendientes del cacique Felipe Esteme y, por otro, la familia del cacique Ycano que habitó la hoy Media Luna. También es de gran importancia en el inicio del período hispánico: “El 22 de febrero de 1561, Pedro del Castillo llegó al valle de Huentota, y tomó posesión de la comarca enarbolando el estandarte real. Entre dos tormentas de arena fundó la nueva ciudad, el 2 de marzo, denominándola ‘Ciudad de Mendoza del Nuevo Valle de Rioja’. La ubicación inicial de Mendoza se situaba en lo que actualmente se conoce como La Media Luna en el Distrito de Pedro Molina, ubicado en el Departamento de Guaymallén, sobre la margen este del canal conocido actualmente como Cacique Guaymallén. El 28 de marzo de 1562, fue trasladada a una distancia de dos tiros de arcabuz hacia el oeste del punto de la fundación realizada por Pedro del Castillo”, a un nuevo emplazamiento 100 metros al oeste del Canal Cacique Guaymallén, que coincide con la actual Plaza Pedro del Castillo, denominada ahora, en consecuencia, “Área Fundacional”. La principal arteria de la Media Luna –actual calle Pedro Molina- ya aparecía señalada hacia 1766 en planos históricos del Archivo Nacional de Chile como “Calle Larga” de Guaymallén, y por medio de aquella vía se ingresaba a la Ciudad de Mendoza desde el Litoral y Buenos Aires por el camino de las carretas. Esta era, en efecto, la más importante conexión de la provincia con ambas regiones en la primera etapa de la Colonia desde 1561 hasta 1758” (Cf.

Por ahí, inevitablemente, pasaban los adultos con historia, algunos perdularios, la fauna marginal que se hacinada en el recodo perverso de mi barrio la Media Luna, donde convivíamos pacíficos obreros, lavanderas, modistas, peones de todo oficio, *macrós*, prostitutas, rateros [...] (1979, p. 14).

Y es en esa construcción de una espacialidad que es referencial pero sobre todo, significativa de una realidad social, que la novela de Tejada Gómez encuentra uno de sus mecanismos compositivos principales. Pero esta misma referencialidad atañe también a la vida del narrador protagonista, con elementos auto ficcionales perfectamente reconocibles, resaltados por el uso de la primera persona verbal (singular y plural) y la reiteración del pronombre posesivo “mi”.

Esta integración se sustenta en lo que Javier del Prado Biezma reconoce como “el proyecto de una conciencia que fundamenta la realidad unitaria del texto”, en función de “un efecto estético, simbólico, existencial, ideológico”; en función de ello, “el trabajo del escritor selecciona los materiales, los organiza y consigue la construcción de la unidad del texto (1999, p. 18).

### **Ante todo, una cuestión genérica**

#### *¿Autoficción o autobiografía?*

Si bien no podemos hablar propiamente de “autoficción”, ya que falta la identificación nominal entre autor, narrador y

---

<https://www.facebook.com/camaraturismo.guaymallenmendoza/posts/la-mística-zona-de-la-media-luna-de-guaymallén> y también *La Quinta Pata*, 18 de mayo de 2009, artículo disponible en <https://www.la5tapatanet.blogspot.com/2009/05/la-media-luna-el-barrio-de-armando.html>.

personaje<sup>138</sup>, es indudable que en *Dios era olvido* aparecen muchos elementos que nos remiten directamente a la biografía del autor, reiteradamente expuestos por él mismo en diversas ocasiones, en estrecha relación con el espacio (y también, con un tiempo determinado), por lo que los límites entre lo verdadero y lo verosímil se presentan a menudo como confusos:

Por esa Calle Larga había corrido mi niñez entre juegos, peleas y oficios de la intemperie –diariero, changador, lustrabotas- huérfano de padre muerto en pelea, estaqueado por el frío de las madrugadas de julio, cuando a las cuatro de la mañana iba a sacar los diarios que mal vendía trepado a los tranvías cansinos de la ciudad vieja –esos tranvías que cuando pasaron por primera vez atronando el silencio provinciano la gente se había echado a la calle gritando: ¡Tiembla! (1979, pp. 15-16).

Si bien las palabras están puestas en boca del personaje narrador Romualdo Villalba, el Mocho, además del uso de la primera persona verbal protagonista, esta referencia, al igual que otras –como la confesa pasión por la lectura o la relación el boxeo o con los medios de comunicación, por citar sólo algunos ejemplos- pueden fácilmente cotejarse con lo desarrollado por sus biógrafos<sup>139</sup>, acerca de los múltiples oficios que debió desempeñar para vivir:

---

<sup>138</sup> Según Manuel Alberca, “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción, o sin indicación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (2005-2006, p. 5).

<sup>139</sup> Cf. al respecto *Armando Tejada Gómez; Mi compadre del horizonte*, de Ángel Bustelo. Allí leemos, por ejemplo, una síntesis de su vida similar a la expuesta por el narrador de la novela en los pasajes citados y en otros similares: “Era Carlitos Chaplín de todos los oficios, ejercidos, a cada cual mejor: canillita, lustrador de botines charolados o de los otros más modestos. Trompeador en festivales del ‘Mocoroa’, por ganar un centavo a costa de la jeta ardiendo; y aho-

Por esta Calle Larga fui y volví, alucinado o sonso, aprendiéndome de memoria el *Martín Fierro*, deletreando a Góngora, comiéndome a Garcilaso, desentrañando a manotazos el viejo español de Quevedo, el giro de sus frases alucinantes cuando me picó el bicho de la lectura a troche moche [...] O revolviendo librerías de viejo. O pidiendo prestado (1979, p. 16).

Al respecto, Manuel Alberca (referencia obligada acerca del tema de los denominados “géneros del yo”) rebate aquellas interpretaciones “que tienden a considerar como auto ficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal que acredite la identidad de autor y personaje”, por considerarlas “demasiado generales y vagas” (2005-2006, p. 8).

Podríamos entonces pensar esta obra como una novela autobiográfica, modalidad narrativa en la cual “el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya” (Alberca, 2005-2006, p. 6). En todo caso, lo que sí resulta innegable es que estamos en presencia de un “pacto ambiguo”, dentro del cual caben diversos grados y estrategias<sup>140</sup>, en un texto que suma además aportes de otras modalidades genéricas, como la novela de formación o el relato policíaco.

---

ra... ¡bibliotecario! [...] Y antes: changarín; cosechador de uvas o porotos; albañil de andamio rutilante [...] locutor ya importante de la famosa radio L. V. 10 [...]” (Bustelo, 1998, p. 29).

<sup>140</sup> “Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos [el novelesco y el autobiográfico] más prolongado será el efecto de ambigüedad [...] Entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, hay una gran variedad de formas y estrategias a caballo de estos dos grandes pactos y por tanto una infinidad de posibilidades y grados de ambigüedad” (Alberca, 2005-2006, p. 7).

## *Novela de formación*

Como decíamos, esta novela reúne componentes de diversos tipos narrativos; en primer lugar, participa de la novela *realista*, “en la que lo importante es la relación que el héroe mantiene con las estructuras sociales e históricas exteriores, la sociedad civil en la que le ha tocado vivir” (del Prado Biezma, 1999, p. 35). Pero también, podría considerarse una novela *existencial*, ya que en ella se cuentan “los conflictos internos que el héroe tiene” (1999, p. 35). En realidad, ambos tipos no son contrapuestos, ya el origen de estos conflictos del personaje radica, muchas veces, “en su relación con el mundo exterior en el que vive” (del Prado Biezma, 1999, p. 35).

Si nos atenemos al componente que se relaciona con la interioridad del personaje, podríamos considerar que *Dios era olvidado* es una novela de crecimiento o de formación, en tanto en ella se registra un cambio cualitativo del personaje que tiene que ver con la ampliación de su horizonte de experiencias cuando abandona su espacio natal, y su regreso, tiempo después, para asumir su nuevo ser: “Por esta Calle Larga salí un amanecer a cumplir dos años de Servicio Militar en la marina, haciendo crujir la escaracha a mi paso, porque ese día y calle arriba, el mundo me había abierto las puertas de par en par” (1979, p. 18).

Si bien este tipo de novelas en primera instancia tiene que ver con el tránsito de la niñez a la adultez, también es cierto que se lo relaciona con la adquisición de la madurez necesaria para insertarse plenamente en la sociedad, tal como ocurre en este caso. Este aprendizaje comienza en el lugar natal, con experiencias comunes a cualquier muchacho provinciano:

Era en las esquinas de la Calle Larga donde atronaba la asamblea ritual de la muchachada y tosíamos el primer cigarrillo y compadreábamos el traje nuevo del sábado a la noche [...] en esas esquinas, entre charlas, apodos, silbos y comentarios, la hombría iba aprendiendo sus mejores ges-

tos y uno se iba anoticiando de los sucesos del mundo (1979, p. 13).

En este tipo literario –la novela de formación– es recurrente el motivo del viaje, ya que sus protagonistas suelen alejarse de la seguridad y contención del hogar y los afectos de la niñez, para atravesar diversas experiencias; según Douglas Bohórquez (2005-2006), que relaciona este tipo de novelas con el Modernismo, y atiende por ello a la renovación estética que implican, estamos frente a “Un personaje que pretende conocer al otro, al mundo, a través de un viaje que es también interior, interrogación de sí” (205)<sup>141</sup>. En tal sentido, el periplo formativo del protagonista de *Dios...* es doble, ya que para él resultan educativos tanto el alejamiento como el retorno a su espacio natal, donde termina de configurarse su personalidad adulta:

Por esta calle Larga vuelvo trayendo intacta esta ansiedad que me llevé hace dos años, pero ahora con un futuro por delante, aunque esta lágrima se me venga abajo y me haga mirar nuestra pobreza raída y provinciana de un modo transparente y la ternura pase sin saludarme, porque vengo vestido de futre y caso en algún lugar de mí o de ellos, ya haya comenzado a ser otro, un no sé quién que llora porque, calle abajo, ya le están ladrando los perros, ya (1979, p. 18).

Esa idea de superación de obstáculos y dificultades está presente desde la infancia misma del protagonista, compartida con otros niños del barrio, tal como recuerda Eloy: “Nos himos criau juntos aquí en el barrio; juntos fuimos al boseo, que de ahí salió tan bueno pa’ las piñas; himos lustrao; himos vendido dia-

---

<sup>141</sup> “De allí también la constante presencia del viaje en la novela modernista. Viaje de formación, pero también de evasión [...]; pero en todo caso, viaje físico y existencial que lo metamorfosea, lo transforma en sujeto sensible y virtual ciudadano de otro país” (Bohorquez, 2005-2006, p. 205).

rios contimás himos robau en la feria” (1979, p. 150). En el detalle de sus penurias y trabajos<sup>142</sup> está implícita la idea de un sino de violencia –“salir de eso no es querer nomás” (DO: 86)-, que logrará superar con su fortaleza y esfuerzo y, sobre todo, con una herramienta invaluable: la lectura: “Ya para entonces yo había comenzado a leer, a instruirme a destajo, a comerme libro tras libro y por eso entonces andaba loco con Rubén Darío” (1979, p. 85)

También afirma: “Así crecía. Pero a medida que iba leyendo, conversando con otros muchachos que también leían, iba tratando de domarme el potro de la violencia que me corcoveaba en la sangre a la menor ofensa” (1979, p. 87). Como se advierte, es temática recurrente el valor “didáctico” de la lectura, como puerta a una nueva vida:

Y dejé el box y los boliches del día de pago y las corajeadas inútiles y los bailes de los sábados porque ya en la puerta de la juventud el hambre de saber venía a sustituir el viejo hambre del hambre por el que me había probado en las cosechas de frutas, los “piques” esporádicos de la Estación o los obrajes de arriba, en la cordillera (1979, p. 17).

---

<sup>142</sup> Como se advierte en el relato de la anécdota siguiente: “El primer día que salí a vender diarios, un canillita más grande me los quitó de un manotón y yo volví llorando a las casas. [...] Pura humillación ante el más fuerte. Al otro día me llené los bolsillos de piedras en el canal. Era nuestra mejor arma. Las arrojábamos con una puntería criminal. Los diarieros más grandes –y ahí lo supe- tenían esa maña con los nuevos o los más chicos. Hacían un alboroto, una ronda de barullo alrededor de uno y cuando usted quería acordar ya no tenía los diarios y lo que era peor, en la confusión, usted no sabía nunca, quién, cuál de todos los muchachos se los había resbalado” (1979, p. 84).

Luego, el contacto con el mundo irá abriendo sus horizontes<sup>143</sup>, pero será el regreso a la tierra natal el que permite la culminación del aprendizaje, a través del planteamiento de ciertos temas de índole filosófica, y relacionados con la propia identidad y destino: interrogantes cuya respuesta, siquiera provisoria, permiten asumir una nueva perspectiva sobre la vida y sobre sí mismo:

Está por verse que los otros quieran que usted sea otro, ahí abajo, donde la bravura y la ferocidad son las únicas armas para sobrevivir de la pobreza en la que estamos metidos hasta el cogote [...] Un callejón sin salida. Yo, tercamente, quería encontrarle un resquicio a esa oscuridad, a esa bocanada de tiniebla, y cambiar, no devolver golpe por golpe, ponerme por encima o al margen del entrevero tonto, gratuito, estéril; por eso traté de hacerme de nuevos amigos, aprovechar lo que ya sabía y hacer otra clase de trabajo [...] (1979, p. 87).

Además del protagonista, hay otro rol actancial de suma importancia en las novelas de formación: el del personaje maduro que oficia como mentor o colaborador en la formación del joven. En este caso, el cometido lo cumple en primer lugar—tanto durante su vida como después de muerto— el personaje del Compadre y en segundo lugar, don Hermenegildo Stefanelli, “carpintero de obra, italiano sesentón, de fierro en el trabajo, fumador de cachimba” (1979, p. 141), y Almirón, “mítico peatón de los anochecheres de la Calle Larga” y “comunista” (1979, p. 15), personajes ambos que se singularizan entre el conjunto de los habitantes de

---

<sup>143</sup> En particular el viaje en la Fragata Sarmiento, buque escuela argentino que realizaba periódicamente un crucero alrededor del mundo para el adiestramiento de los cadetes.

la Media Luna porque “saben”<sup>144</sup>. Corresponde a estos dos últimos personajes la prédica ideológica dentro de la novela<sup>145</sup>.

El Compadre, aunque que no participa en el presente de la narración, a pesar de lo poco cierto que se conoce en el barrio de su persona, se constituye en el personaje más rotundo, el más rico<sup>146</sup>, y no solo por las virtudes que exhibe, sino en cuanto a las técnicas empleadas en su presentación; en primer lugar, en diálogo del narrador con uno de sus amigos, que rememora los momentos compartidos:

Según yo recuerdo lo que recuerdo de él –y en estos días lo estoy recordando por todas las roturas de la memoria-, era prudente el hombre; nunca tenía que reclamar respeto o pedir sitio. Lo recuerdo en los trabajos que a veces compartíamos, algunos vinos lentos y conversados, las mesas de truco, algunas caminatas yendo y viniendo de las cosechas o changas humillantes –según lo veo ahora-, para semejante traza de hombre al que no le conocí el origen [...] (1979, p. 48).

---

<sup>144</sup> “[...] ellos, Ventarrón, te hablan de cosas que vos no has pensau en la puta vida y si las has pensau, ha sido de paso, no como pensamientos sino como preguntas, pa’ p’ior, y cuando ellos –Almirón, Don Hermes- te las dicen, te agarran en pelotas y ahí te das cuenta que vos, que nosotros, no gastamos ni lo negro e’luña en esas cuestiones” (1979, p. 122).

<sup>145</sup> Así por ejemplo, explica Almirón: “Una cosa es pelear por los derechos de uno y los demás, por las ideas, por la dignidad de ser hombre y otra, muy otra, la de andar gastando el coraje en los entreveros del vino. Hay que sacar el coraje cuando a uno le manotean el salario [...] A veces somos mansos hasta la gilada con la patronal, ponemos el lomo, sudamos la gota gorda muy chilín campante y de golpe, en el trabajo, en el boliche, en el barrio, somos machazos con los que, como nosotros, cinchan abajo” (1979, p. 167).

<sup>146</sup> “[...] el hombre con todo ese modo de ser suyo, [con esa manera de estar en la tierra: hecho, terminado, como de un solo trazo en la hombría que llevaba y que uno, pendejo, quería para uno cuando creciese y se pudiera erguir como él lo hacía a las puertas del día o de la noche” (1979, p. 48).

Se erige así claramente en imagen paterna: “Yo me veía en él. No sé por qué siempre le hacía la imagen del Tata, pero porque hayan tenido una muerte semejante, no” (1979, p. 20). Descuella en él su hombría, con comparaciones encarecedoras de sus fortalezas físicas - “columna de cemento”, “árbol de quebracho”-, pero también su entereza moral, como se advierte en el relato que de su detención hace otro de los personajes, un *milico* cuya cobardía contrasta, precisamente, con la hombría del Compadre<sup>147</sup>.

El gesto culminante de su vida lo constituye su participación activa en la huelga de los cosechadores<sup>148</sup> y posterior organización de una olla popular, relatada por el Yarko, quien advierte la capacidad protectora que emana de él y de su fuerza: “Entonces el Compadre me miró otra vez, me puso una mano en el hombro y le pasó una bondad por la cara [...], una hombría tierna que no sé de dónde carajo sacaba” (1979, p. 65). Este episodio deriva en su prisión y, posteriormente, en su muerte, tal como la explica Almirón, otro personaje que comparte sus ideas sociales:

El Compadre hizo ese camino de ida y vuelta [...] Había andado por la vida a los porrazos, a golpes había aprendido a defenderse fieramente de los de arriba y de los de abajo y con ese instinto que le venía de haber trabajado toda la vida en las peores condiciones y donde venga, se fue dando cuenta en qué consistía el valor, el verdadero coraje, ese que sacó a relucir en la etapa madura de su vida, cuando entrevió, con la razón en la mano, que los trabajadores tenemos, como todos los hombres, el derecho a la justicia, a

---

<sup>147</sup> “Cuando trastabillé por el revés y gritó: a mí no, mierdas, se nos heló el sebo y eso que estábamos, como te dije, en el mismísimo sótano del Departamento Central [de Policía] y medio nos hicimos pichi encima cuando quedó parado en el medio del sótano, enorme el güevón, en el sitio que él de un solo manotón se había hecho, con el oficial Urteaga de culo en el suelo, frente al gigantón” (1979, p. 118).

<sup>148</sup> Cf. el capítulo 7.

una vida mejor [...] Por eso lo mataron. Lo mandaron a matar, Villalba (1979, p. 168).

Corresponde también a Almirón la exposición de los méritos de la creación de sindicatos (siempre en relación con la muerte del Compadre), como respuesta a la injusticia de los poderosos: “[...] Lo mataron porque había dejado de actuar espontáneamente en defensa nuestra y había comprendido, al fin, la fuerza fenomenal de la lucha unida, gremial, el poder del coraje compartido” (1979, p. 169). Esta actuación en favor de los humildes da pie a una suerte de “canonización popular” del Compadre: “[...] sé que desde el día de su muerte le andan prendiendo velas y dicen que hasta las viejas lo invocan hasta para quebrarle el empacho a las guaguas” (1979, p. 48) y según el rumor popular, “por la polvareda que levantó al caer, aún está vivo, aquí, en este rincón de Guaymallén” (1979, p. 49).

El personaje narrador –sujeto en crisis- cuando toma conocimiento de estos hechos llega a un punto de inflexión, debatiéndose entre el deseo de saber, por un lado, y la tentación de la venganza. Pero su decisión final –guiada por las palabras de ese otro mentor que es Almirón –“Es al pepe tomarse venganza –y me miró clavándome [...]” (1979, p. 168)- marca el punto culminante de su evolución personal, de ese periplo de regreso al lugar natal: “Por esta Calle Larga vuelvo, como un niño al regazo; ensimismado volvía, dolido, lastimado por la noticia de la muerte del Compadre” (1979, p. 18), núcleo de la acción que define el cariz policial del relato.

### *El componente “policial”*

Ante todo, debemos aclarar que empleamos el término “policial” con la amplitud con que aparece en la denominación de un género (o una modalidad narrativa, más bien) en la que con frecuencia no aparecen “policías”, y que en los últimos tiempos se ha apartado de la rigidez de sus dos vertientes canónicas: el rela-

to detectivesco y el policial “duro” o “negro”, para abrirse a las más diversas posibilidades de combinación con otros tipos de posibilidades narrativas, en la configuración de un “neopolicial” que en las letras argentinas e hispanoamericanas ha alcanzado importancia<sup>149</sup>.

Tenemos en cuenta, sí, lo que señala Javier del Prado Biezma: “Cuando leemos una novela de aventuras o una novela policíaca [...] lo que le interesa al lector es la dimensión evenemencial del texto”, en pos de del develamiento –siempre retrasado- de “un secreto o una ignorancia que articula todos los elementos del texto” (1999, pp. 22-23).

En realidad, casi desde el comienzo se sabe quién mató al Compadre: “Ayer, cuando me lo topé al Nazario, le había dado por hablar hasta por los codos. De él tengo el primer cuento de la muerte del Compadre”. Pero la certeza genera también la duda: “¿No le parece, madre, que hay muchas moscas en este entierro? ¿Cuándo un hecho de sangre ha sido aquí otra cosa que un hecho cotidiano?” (1979, p. 22), por lo que conviene hacer otra salvedad: lo que el narrador busca develar, en todo caso, son las circunstancias y –sobre todo- el móvil del hecho que, como se dijo, adquiere más bien una relevancia social antes que individual.

En todo caso, el texto novelesco va avanzando a favor de una pesquisa que lleva al narrador, de algún modo, de regreso a su pasado a través de sucesivas conversaciones con testigos del duelo que costó la vida del Compadre. En general, todas estas visiones se encuentran limitadas por las posibilidades de focalización del personaje, su ubicación relativa en el lugar o su estado de conciencia en ese momento; así por ejemplo el Olegario Bazán<sup>150</sup>,

---

<sup>149</sup> Cf. al respecto Miriam Pino (2004), pp. 33-34.

<sup>150</sup> Este personaje encarna algo que forma parte del imaginario mendocino: los derechos al territorio provincial que alegan supuestos descendientes de los Incas. En este caso da lugar a la introducción del humor, a través de las anécdotas de este personaje que “Reclamaba descendencia directa del Inca Sayanca, ca-

cuya descripción de la pelea resulta muy cinematográfica, como ceñida al ojo de una cámara:

Ese atardecer de la muerte del Compadre, un estrépito de mil botellas rotas arrancó en vilo al Olegario del pesado sueño del vino. Vio y no vio, enmarañado por el vapor etílico y las legañas, la ronda hereje de los hombres desparra-mándose por el salón del boliche [...] el grito de las mujeres, algún chillido histérico se le enconó como una astilla en los tímpanos y, ya con los ojos abiertos, ha visto los cuchillos, no uno ni dos: una ronda de peces agudos los cuchillos que ha visto [...] Y allá, como al fondo del boliche, en la semi luz que le quedaba a la lámpara Sol de Noche, un rostro conocido, dos: el del Compadre y el del Macetón, algunos perfiles jadeantes, ha visto. Pero triturados por el movimiento, la barahúnda de la lucha que él, eso sí, no sabe cómo carajo empezó [...] (1979, pp. 81-82).

Y, finalmente, la salida del Compadre, con “las manos en el vientre, y tintas en sangre [...] por la puerta, hacia el anochecer” (1979, p. 82).

---

cique que fue del Señor del Valle, allá en el entrañable origen que todos amá-bamos, porque se nos criaba en el honor de ser indios, señores de la dinastía del riego, tributarios y depositarios de la memoria del otro cacique legendario: Guaymallén” (1979, p. 76). El Olegario “Decía que con los otros descendientes de Sayanca –que seguramente nunca vio ni por las tapas- le había hecho juicio a la provincia –y esto era cierto- aduciendo que les pertenecía, lo cual sí que no era cierto, porque entonces, en la época del Inca Sayanca, la propiedad no existía, por lo menos del modo que él la reclamaba, pero que él, el Olegario Bazán, por ser descendiente directo, era el principal beneficiario y en los días de vino, del uno al cinco de cada mes, repartía en el boliche no sólo los predios, sino también los cargos de gobernantes provinciales, comunales y policiales, destituyendo, en el fragor de la borrachera, a todas las autoridades constituidas y nombrando, al tope de la algazara, en el cargo de Gobernador al Quiñao.

-Porque este güevón tiene la ventaja de no hablar nunca, decía” (1979, pp. 76-77).

Ese es precisamente el enigma que devela al Mocho: el por qué comenzó la pelea entre ese matón de barrio, el Macetón, que debía ya una muerte a la justicia, y el Compadre, tan de otra índole, tan por encima de las pendencias de boliche. Se exponen distintas causas, incluso la de los celos por una mujer, La Dejada, pero la respuesta se alcanza hacia el final, gracias a la revelación del personaje menos pensado: el “tonto” del barrio, apodado el Quiñao y a sus oficios para que finalmente el narrador se entreviste con el asesino. Porque, como se descubre, no fue muerte en duelo sino auténtica ejecución por obra de un sicario pagado por el poder político<sup>151</sup>.

El texto funciona así al modo de los relatos policiales, en tanto va sumando indicios, entrevistando testigos que aportan distintas versiones (coincidentes en lo sustancial, divergentes en los detalles) hasta arribar a una verdad que lleva a la justicia. Pero esta justicia es a todas luces provisoria, en tanto no se solucione el problema de fondo, la causa de la in-justicia, que es el estado de pobreza y marginación, la agresividad como un modo de ser surgido del hacinamiento imperante en ese rincón –olvidado de Dios- denominado La Media Luna:

Porque todo mortifica, agrede, quema, lastima de alguna manera. Siendo, como somos, un montón a comer, a recibir una caricia, a calentarnos frente al brasero, a jugar en el patio, a encontrar sitio en la cama, un jergón para taparnos, una rodaja de pan con arrope, una manzana (1979, p. 83).

---

<sup>151</sup> En palabras de La Dejada se denuncian esos manejos de la denominada política criolla”, a propósito de El Macetón: “Se lo veía rara vez, cuando había comicios, pa’l hervidero e’ la política que se conchababa, se conchabaría, digo yo, de matón de algún principal del gobierno, porque entonces se lo veía con unos cuantos de su laya, oliéndole los *cuescos* a los mandamases, ojos de ají pa’l pobererío de la Media Luna, pero perro faldero de los señores” (1979, p. 132).

Cuando el protagonista comienza a superar ese determinismo, está en condiciones de construirse un nuevo camino, por sobre ese condicionamiento espacial o –más precisamente- en diálogo con él.

Acercándonos ya al tema del espacio que constituye nuestro objeto principal, debemos señalar que hay ciertos espacios emblemáticos que se asocian con determinadas modalidades narrativas con los que mantienen relaciones cuasi estereotipadas y, en el caso de la novela policial –narrativa urbana por antonomasia- son los “bajos fondos” de la ciudad moderna el escenario predilecto, por las condiciones de anonimato y marginalidad que ofrece (cf. Garrido Domínguez, 1996, p. 211).

El espacio en *Dios...* no replica necesariamente estas características, pero ofrece un ámbito propicio para el imperio de la violencia, por lo que espacio y sociedad necesariamente se relacionan y muchos de los contenidos temáticos desarrollados se plasman espacialmente, como veremos. Así, el espacio une a la creación de la *ilusión* referencial una capacidad simbolizadora.

### **El espacio como clave de interpretación de la novela**

Esta posibilidad de encarar la comprensión de la totalidad de la novela desde lo espacial puede fundamentarse en las palabras de Garrido Domínguez:

A primera vista el espacio desempeña dentro del relato un cometido puramente ancilar: es el soporte de la acción. Sin embargo, una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en tanto componente de la estructura narrativa adquiere una enorme importancia respecto de los demás elementos [...] El hombre [...] proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones básicas [...] y expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio (1996, p. 207).

La inserción del discurso descriptivo en el marco del relato requiere algún tipo de justificación, según Garrido Domínguez (1996, p. 227). En ocasiones “durante una conversación se informa al interlocutor de lo que se ha visto o se tiene ante los ojos” (Garrido Domínguez, 1996, p. 227), por lo que se relaciona con la cuestión de la *focalización* narrativa.

En este caso, se relaciona con la óptica de un narrador que regresa a su “territorio de infancia”, situación trascendente porque –como recuerda Ricardo Gullón– “El espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante: el detrás constituido por la historia que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la experiencia; el delante, expectativa hacia el futuro” y, lo que es más importante, “posibilidad de variación en el ser” (1980, p. 23), como señalábamos al hablar de *Dios era olvido* como “novela de formación”.

Por su parte, Javier del Prado Biezma nos sugiere distintos niveles de análisis de este componente narrativo, que pueden orientar nuestra lectura de *Dios era olvido*:

-la ubicación general (ciudad, paisaje) y la restringida (barrio, casa, habitación);

-la función narratológica del espacio como fuerza actancial que se proyecta, desde el determinismo, sobre los actores como metonimia o metáfora que sirve para precisar la morfología propia de los actores;

-la función simbólica del espacio;

-la función estética de la descripción “como creadora de objetos bellos o expresivos paisajes” (del Prado Biezma, 1999, p. 242).

Finalmente, otro aspecto para tener en cuenta es que a la descripción se suma un valor ideológico además del lirismo que la caracteriza en ocasiones (Garrido Domínguez, 1996, p. 233), lo

que nos permitirá hablar de *poeticidad* y *dicursividad*, en relación con el diseño espacial en *Dios era olvido*.

### *Ubicación general*

En relación con el espacio cobra especial relevancia el punto de observación elegido por el sujeto perceptor (sea el narrador o un personaje), como se dijo, ya que la descripción se da en relación con la focalización, sea esta única o múltiple, constante o variable, interna o externa (cf. Garrido Domínguez, 1996, p. 222).

El primer capítulo, “Tonada de la Calle Larga”, nos suministra las coordenadas precisas de la acción, a través de la óptica de un personaje en movimiento, desplazamiento que es espacial pero también temporal, en tanto va volviendo atrás en el tiempo a medida que avanza, hacia el pasado personal pero también colectivo, histórico, hacia ese *Cuyum* de los orígenes, tierra árida, medanal de medanales, a la vez que “civilización del riego” de los huarpes

[...] ingenieros desnudos que aprovechando una grieta volcánica construyeron el canal legendario, ahora llamado Canal Zanjón Guaymallén y bifurcaron los cauces, fundando, cientos de años antes de la llegada de los conquistadores, desde la Capitanía General de Chile, la civilización del riego, donde creció el maíz y parpadeó, siglo tras siglo, el ojo azul rocío de la flor de la papa (1979, pp. 9-10).

A través de la referencia topográfica se expresa una cosmovisión, que es también la de *Los telares del sol* (1994)<sup>152</sup>, con-

---

<sup>152</sup> Cf. por ejemplo, el “Telar de la sangre”: “¿Qué hago con esta sangre de dos sangres? / ¿Qué hago con el silicio que me habita? / ¿Qué hago con estos pómulos de Huarpe / y esta barba telar y encanecida? / ¿Y qué con mi memoria irreverente / que no quiere olvidar y que no olvida? / ¿Y este idioma curtido a la intemperie / sobre el idioma muerto de mi raza? / ¿Con esta antigüedad de antigua piedra / y la genealogía de mis padres? [...]” (1994, p. 29).

gruente con el origen huarpe del propio Tejada, que deplora “las trapacerías coloniales” y habla de la fundación de la ciudad de Mendoza “lejos de Dios y a un tiro de arcabuz de esta plaza [la actual Pedro del Castillo o Área Fundacional], como dice el Acta de Fundación, pero muy cerca de los apetitos terrenales” (1979, p. 10).

Se establece una oposición entre la calle, propia del trazado hispano, y la idea indígena de no propiedad, ya que “en el antiguo Cuyum no había calles ni límite alguno, porque la tierra, la sembrada y la yerma, era de todos, pues entonces la única propiedad que existía –si acaso hubieran tenido noción de ella- era la vida y todo se repartía, según se sabe por dichos y consejas, en puñados iguales” (1979, p. 10).

Se pone de manifiesto la Interdependencia espacio / tiempo: “Lo característico del espacio es su historicidad (en relación con el individuo y la colectividad)” (Garrido Domínguez, 1996, p. 208). Así, la estrategia que Tejada Gómez adopta para la creación de ese mundo que va a sustentar a sus personajes –desde las páginas iniciales de la novela- es la reconstrucción histórica<sup>153</sup>, para poner de manifiesto que desde la remota antigüedad, “la calle está ahí” (1979, p. 10), como una suerte de eje mítico<sup>154</sup>.

También se repasa la decadencia de la zona, relacionada con los sucesivos traslados de la ciudad: uno, el de la segunda

---

<sup>153</sup> Si bien el autor incurre en algunos errores, por ejemplo, quién de sus dos fundadores fue el que llamó Mendoza a la nueva ciudad: “Pues que la primera fundación se secó al sol, entonces más infernal que cualquier otro verano, por lo que debió acudir, años después, a la Segunda Fundación, otro Capitán, Don Juan Jufre y le dio, al fin sometiendo a los Huarpes, el nombre que lleva: Mendoza” (1979, p. 10). En realidad, fue Pedro del Castillo el que la denominó así, mientras que Jufre le impuso el nombre de “Ciudad de la Resurrección”.

<sup>154</sup> Toda la historia del país se resume a partir de esa arteria de Guaymallén: “La entera historia de lo que es –y no es- el país, pasó por esta calle, desde los aleluyas de la Emancipación de la Corona hasta las intervenciones Federales de la República” (1979, p. 11).

empresa fundacional, a la margen opuesta del Zanjón; el otro, el motivado por la reconstrucción edilicia luego del terremoto de 1861, que trasladó el “centro” aún más al oeste, a la antigua hacienda de San Nicolás del Carrascal: “Después del terremoto, se dice, entre frailes y notarios se la fueron llevando para arriba a la ciudad, y la Calle, Canal Zanjón de por medio, fue siendo pisoteada por el abandono y agregada al olvido” (1979, p. 11); así

[...] a medida que el sol deshidratava el rancherío y las quintas, otrora fastuosas, fueron quedando abandonadas, a merced de las ratas y los fantasmas del crepúsculo y las poblaciones más dejadas que proliferaban a las orillas del Guaymallén, se le fueron agregando al olvido, concentrándose en ese vértice que, hacia el norte, empezaba en el barrio de la Media Luna y terminaba en la nada (1979, p. 12).

De la “gran historia” se pasa a la otra, la historia personal, porque “Por esta Calle Larga, que uno recorría en los atardeceres como quien va y viene por el tiempo, la adolescencia me despertó malvones en la pollera de la Malvita, la hija del panadero que pasaba como ahuyentando palomas [...]” (1979, p. 12).

Y también se abre a la evocación de un pasado compartido, un “nosotros” que irá cobrando importancia a media que avance el relato: “Esa es la calle Larga donde nosotros abrimos los ojos al asombro de las Picanterías, los boliches y los carros de altas ruedas que la trajinaban, manejados por centauros de greda oscura y grandes bigotes” (1979, p. 12)<sup>155</sup>. De este modo comienza a construirse un espacio que es también social, del mismo modo que se señalan pequeños núcleos significantes dentro de ese cosmos construido por el ambular horizontal del personaje por su barrio natal, pero también por el resto de la ciudad que ha recorrido

---

<sup>155</sup> Puede leerse quizás en este fragmento un homenaje del propio Tejada al “padre tropero”, evocado también en la composición homónima, en la que exclama “Padre tropero, / vuelvo buscando / la huella de tu huella / bajo los soles del año, / detrás de qué galope / tu sombra se fue apagando”.

“hasta llegar años después a saberla de memoria: barrio por barrio, calle por calle, sin omitir el más oscuro e intrincado rincón” (1979, p. 16) y que, de algún modo, representa el acceso a un mundo distinto.

En realidad, *Dios era olvido* “crea” un espacio para insertar en él una metáfora: la del viaje como búsqueda de identidad, porque el recorrido “de ida”, camino al Servicio Militar, representa la apertura vital, la distancia que permitirá una mirada y una apreciación distintas del mundo y de sí mismo, como señalamos al analizar la posibilidad de leerla como una novela de formación, y también, juzgar de modo diferente esa sociedad que representa una identidad social escindida en dos por el Zanjón, que adquiere asimismo valor simbólico, como desarrollaremos luego, ya que en el espacio narrativo pueden darse –como dijimos- varios niveles de significación, planos diversos (narrativo, histórico, simbólico, etc.)<sup>156</sup>.

#### *El espacio en relación con los personajes*

Hay ciertos espacios predilectos dentro de la novela moderna. Javier del Prado Biezma destaca la importancia que adquiere la ciudad en este tipo de relatos, sobre todo a partir del siglo XIX, ya que “El hombre moderno está confinado en el interior de las estructuras del soporte geográfico y social que lo aprisiona y que, al mismo tiempo, le dan el ser: la *ciudad*” (1999, p. 24). Este tipo de novelas nos cuentan “la biografía de un hombre, o de un grupo reducido de hombres, en un espacio” (1999, p. 34).

El espacio, asimismo, como ocurre en la novela de Tejada Gómez, puede funcionar como metonimia o metáfora del personaje: Ricardo Gullón nos habla de la “existencia de un espacio formativo de quienes viven en íntima comunicación con él, adaptándose de tal suerte a sus condiciones que se diría renuncian a

---

<sup>156</sup> Cf. Ricardo Gullón (1980, p. 10).

tener otra personalidad y otro carácter que el impuesto por el espacio mismo” (1980, p. 52), posibilidad que el mismo texto novelesco se encarga de poner de relieve. Así por ejemplo, el Barrio de la Media Luna, con toda la complejidad de su tejido social, en la que al viejo sustrato criollo se suma el aporte de distintas etnias inmigrantes, como el Turco Abdón, el dueño del boliche, lugar clave en el desarrollo de la acción:

Por la Calle Larga iban y venían los rostros, las mercaderías, las gentes, los nombres y apellidos, los apodos que eran como el nombre del nombre; los viejos memoriosos, las vecinas parlantes, el vecindario de antes y los recién llegados a afincarse en el Barrio, los saludos rituales, los entierros (1979, p. 14).

Se pone de manifiesto reiteradamente el carácter popular y tradicional de la zona, con su “polvo folklórico [...] secado a los solazos, donde menudeaban las botas, las bombachas paisanas, el overol y las alpargatas directamente proletarias” (1979, p. 15). Y, en ella, el conventillo<sup>157</sup>, vivienda urbana colectiva, también conocida como inquilinato, en el que se hacinan las familias, compartiendo prácticamente toda la vida. De allí que este tipo de habitación resulte metonimia del sentimiento de grupo de un colectivo social cuya unidad se pone de manifiesto en “árbol de aroma”:

Le describía: a las puertas de las piezas montan guardia los braseros [...] Le decía que los patios del conventillo, las casas, como decíamos, a media mañana y al anochecer, eran una inmensa cocina colectiva, veinte, treinta braseritos con las cacerolas hirviendo, ¿vieron?, o las sartenes chirriando y todos los olores aturdiendo el olfato [...] Mien-

---

<sup>157</sup> La novela menciona, por ejemplo, “el 1414, ese conventillo descomunal de la calle Juan B. Justo, donde se hacinaba una rumorosa población de olvido” (1979, p. 51).

tras las viejas cocinan, suben por el aire los olores del laurel, el tomillo y la albahaca. El patio es como un árbol de aroma (1979, p. 28).

Esa unidad se pone de manifiesto en la solidaridad de los vecinos que, “se prestaban ‘el gustador’, el hueso para darle algún gusto a las sopitas y un solo hueso pasaba por diez ollas [...] O el puñado de yerba, la tacita de azúcar, la sal, ‘porque la sal no se le niega a nadie’ [...]” (1979, p. 29).

Pero también existe allí un gran componente de violencia y marginalidad, en el que ambiente natural y ambiente social confluyen, porque como elementos del paisaje mendocino se destacan la tierra, el sol, implacable sobre ese rincón del mundo “donde uno termina su vida como lonja de charqui, si es que la muerte lo deja llegar a viejo y no le sale antes, cuchillo en mano, como al pobre viejo mío” (1979, p. 18).

Podría suponerse una relación necesaria, determinista, entre ese clima agobiante y el ardimiento de las pasiones que aparece también como característico de la zona, y se manifiesta en las constantes peleas, que “Uno nunca sabe dónde empiezan, quiénes las empiezan y, rara vez, porqué. De lejos, como un zumbido de moscardones que va creciendo, se oye una discusión, pedazos feroces de palabras [...]” (1979, p. 31). Y la explicación “sociológica”, ya que el espacio es signo del personaje, ayuda en su caracterización, “tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento” (Garrido Domínguez, 1996, p. 216):

[...] el instinto del bestiario nos estremece, ¿ve?; nos excita, nos empuja, nos acomete y nos revuelve el cangrejal de un odio latente, larval, subyacente que está ahí: a ras de piel, en la punta de la lengua donde el insulto sale como una pedrada a romperle los vidrios al pudor, el honor y el culto sagrado de las vestales del coraje, del machismo de sus hombres, tropa de furia presta, amasijada por la rancia

humillación del hacinamiento en que vivimos y el niñerío que aprende, aprendemos la violencia como un juego más, hasta ser un modo de ser, ¿ve?, e crecer ahí, en ese desván del infierno (1979, pp. 30-31).

Se alude reiteradamente a ese “recóndito resentimiento, hecho de malhumor y crueldad, con el que distraíamos el ocio de las noches turbias del mal vino o los domingos iguales como un páramo” (1979, p. 58). Pero cabe la aclaración de que no es “un estado de bronca permanente. Uno se va acostumbrando a que la furia dure nada más que el momento de furia ¿ve? Al rato, como si nada, uno está jugando con el mismo pibe con el que se sacudió la mugre” (1979, p. 83).

Hay personajes que son “parte del paisaje del atardecer” (*DO*: 69), como las “Trutruucas”<sup>158</sup>: “Las llamábamos así por el modo de hacer sonar el mate y descuerear a medio vecindario o al vecindario entero” y su conducta también se explica en función de las condiciones en que desarrollan su existencia: “no ya marginadas, sino el requecho” (1979, p. 69):

Y bueno, cuando las Trutruucas hacían sonar el mate, las vidas, con milagro o sin él, quedaban a la cruel intemperie de sus lenguas [...] ¡Suspiradoras, las viejas! Náufragas de las arenas del Cuyum. Ahí nomás, detrás de sus recuerdos deshilachados, la vida de nosotros, que era la vida de ellas, mostraba todas las roturas y quedaba con el culo al aire, porque, puestas a disecar los hechos, hacían charqui hasta de Jesús y la Santísima Madre de sus invocaciones (1979, pp. 69-70).

---

<sup>158</sup> “La trutruca es un instrumento musical de viento, que los antiguos Mapuches y Huarpes usaban para llamar a la guerra. Dicen que es el único instrumento musical que conocían. Tiene un sonido gutural y áspero. Se trata de una caña larga, ahuecada, de una sola nota fúnebre, áfona y prolongada” (1979, p. 69).

Esa descripción general luego se irá particularizando: la Restituta Paredes, doña Calandria Ovalle, la Palo Figueroa...<sup>159</sup>, con su genealogía y algún rasgo particular, pero unidas por un rasgo común que explica y define su conducta: “el rencor es lo único que les queda ya de la vida, la dura vida de pobreza que les ha trampeado la alegría” (1979, p. 70); condición que es común, en última instancia, a todos: “nuestra sordidez, [...] la miseria que chapoteábamos, [...] las turbulencias de nuestra sangre” (1979, p. 70), sentimiento de desamparo, también, que explica el título de la novela, porque “Mi mama sabía decir: lo que pasa es que Dios nos ha olvidau” (1979, p. 22).

Esas miradas generales dan lugar a la introducción de otros personajes que serán centrales en el relato -Almirón, encarnación del *compadrito*, que alcanza una estatura casi mítica en ese ambiente de culto al coraje<sup>160</sup>, La Dejada, El Quiñao, “cotidiano, idéntico, parte ya del paisaje” (1979, p. 59)...- pero también permiten la introducción de ciertas estampas costumbristas: dentro de este espacio del barrio existen ciertos núcleos de sociabilidad característicos, como el ambiente del “boliche”<sup>161</sup>; los festejos habituales que solían llegar hasta el día siguiente, con sus “tonadas roncadas del amanecer”; los juegos infantiles en el Zanjón, como el de “hacer patitos”; el “miedo ancestral a la brujería”

---

<sup>159</sup> Cf. el capítulo 8.

<sup>160</sup> “Ajustado traje negro, zapato de tacón alto, impecable como un futre, una mano en el bolsillo del pantalón bombilla y la otra, balanceando en la cadencia del brazo que acompañaba su modo de caminar ladeado” (1979, p. 14). Criatura que por su apariencia parece extraído de algún tango o, cuanto menos, de las páginas de Borges, personaje “que se nos antojaba venido del Patio del Morocha, por lo menos, o de lo del mitológico Hansen y acaso yendo, cada tarde, a apurar un tango con Gardel en algún estaño atrabiliario del Barrio del Abasto” (1979, p. 15).

<sup>161</sup> “[...] tuve que ir al boliche [...]. Era la tardecita. A esa hora, vos sabís, hierve lo del Turco. Como siempre hay ahí adentro un barullo infernal y todos hablan a gritos o se rajan a carcajadas” (1979, p. 23).

representada por la Curandera y “sus artes oscuras, el íncubo de tinieblas [...] que no solo leía en el lloro de los perros [...] sino también en el rastro de las gallinas machorras y que la mañana de la muerte le había visto al Compadre [...] ojeras de muerte” (1979, p. 38).

O el relato de leyendas típicas de la zona, que introducen una dimensión sobrenatural y terrorífica en el ambiente cotidiano, siempre en relación con él: “[...] la noche era fría como un colmillo y el viento, afuera, empujaba glaciares tardíos hasta dar la impresión, dijo el Yarko, que alguien había dejado la cordillera abierta”; así avanzan los personajes “fascinados por el terror a lo irracional”, por “el Callejón donde salía la Novia de luto, alta como un álamo” (1979, p. 38), o podía verse “el Perro Ánima”<sup>162</sup>... o al Dientudo...

En esta distribución de clases sociales dentro de un espacio urbano determinado, en este caso el denominado “Gran Mendoza”, adquieren valor simbólico ciertos espacios: el Zanjón, la Calle Larga y también otros ámbitos más reducidos, ya que en el interior de la ciudad existen, como señala del Prado Biezma, “pequeños rincones, nidos ocultos en los que el yo intenta recobrar su intimidad y con ella, su identidad perdida” (1999, p. 25); en tal sentido, podemos destacar el *boliche*, opuesto al bar o café propios del “centro” de la ciudad.

---

<sup>162</sup> “¿Han visto que mueran perros en los terremotos? Cuando se perdió la Costa de Araujo, que no quedó persona viva, dicen los que llegaron primeros con los auxilios y fue de noche que llegaron- que el derrumbe les heló la sangre. No había nada en pie y nadie pa’ contarlo: solamente los perros. Y llorando. El Anastasio Orondo, el que llegó primero, no se pudo olvidar nunca de esas visiones, que tanto lo persiguieron, que comenzó a penarlas. De noche se hacía el perro y aullaba. La gente dice que estaba loco, pero pa’ mí que eran las visiones. Le tiraban piedras porque no dejaba dormir cuando le daba por eso. Después de su muerte comenzó a salir el Perro Ánima en la Finca de los Cano” (1979, p. 39).

## Valor simbólico de ciertos espacios

“En el modo simbolizante el espacio abandona su pasividad, su condición estática y unas veces en una forma y otras, en otra, se mueve y actúa” (Gullón, 1980, p. 28). En ese caso, adquieren valor de símbolo las realidades ya mencionadas.

El cauce del Zanjón, “camino que anda”, como cualquier otro curso de agua, puede considerarse como representación de la vida en su devenir; pero también, “como masa amorfa e indiferenciada, simboliza la pluralidad de todas las posibilidades o el origen absoluto de todo lo existente, de la *materia prima*” (*Diccionario de símbolos Rioduero*, 1983, p. 11), entre otros significados. Esta acepción podría relacionarse con la idea de que el Canal Cacique Guaymallén “siempre estuvo allí”, como fuente de fecundidad de la tierra desde el remoto pasado indígena: “cauce que, llegando al Salto, se ensanchaba unos metros hasta la olla donde era hondo, cavado por la caída el agua día tras día por los siglos de los siglos” (1979, p. 173).

También es significativa en ese sentido la afirmación del Quiñao, personaje enigmático a pesar de todos los datos que se nos proporcionan sobre él<sup>163</sup>: “El agua sale como la sangre del

---

<sup>163</sup> “La piel charqueada por los solazos o por las intemperies quemantes de las madrugadas de invierno, lo habían vuelto casi negro. El desamparo de su niñez le había acribillado el rostro de viruela, lluvia en la arena le decían, pero le quedó Quiñao, El Quiñao, es decir picado, salpicado de pocitos diminutos. Entre tonto y loco, a veces deslumbraba con una lucidez sorprendente, cruel, y una ferocidad verbal certera como un estileta, de repente [...] Un misterio, El Quiñao. Despistaba a cualquiera. Y su sonsera, con relámpagos de agudeza, nos tenía siempre en guardia [...] Andaba siempre en oficios menores, a veces hacía changas en la Feria y, a las cansadas, solía conseguir algún trabajo de peón de albañil, en los que duraba un par de días o algunas semanas, lo necesario para comprarse un pantalón, una camisa, alguna ropita que no se sacaba más hasta que se le cayera de vieja. Dormía con los cirujas, debajo de los puentes del Canal o en los fondos de algunas casas, si es que conocía a la perrada. Jamás hacía nada fijo e irrumpía en cualquier lugar a las horas más imprevistas. Al Quiñao no se lo busca, se lo encuentra, se decía. Lo que más le gustaba era vagar por las orillas del

cuerpo” (1979, p. 172), que además de abrir las puertas a la revelación sobre la muerte del Compadre, se relaciona con la “manía” del personaje de “buscarle el origen” al canal. Finalmente, el personaje logra satisfacer su curiosidad:

Había llegado hasta el Dique Cipoletti en su obsesión de saber dónde empezaba. Recién ahora se había animado, en tantos años, a meterse cuarenta kilómetros por los cañaverales hasta Luján de Cuyo donde el Dique contiene y distribuye las aguas, hora por hora, para seguir regando la eternidad de la tierra y el cultivo caviloso de la vid en medio del desierto: la flor de la alegría entre los secadales (1979, p. 205).

Pero el resultado es negativo: “venía trizado, amargo, como caído estrepitosamente de su nube de magia, pobrecito. Con el misterio roto para siempre, con el misterio en hilachas” (1979, p. 205). Lo que de algún modo puede significar el fracaso de las utopías, o el fin del pensamiento mágico derrotado por el progreso: “ese desconuelo sin fondo con el que volvía de conocer el origen de cemento y compuertas que tenía el agua” (1979, p. 206).

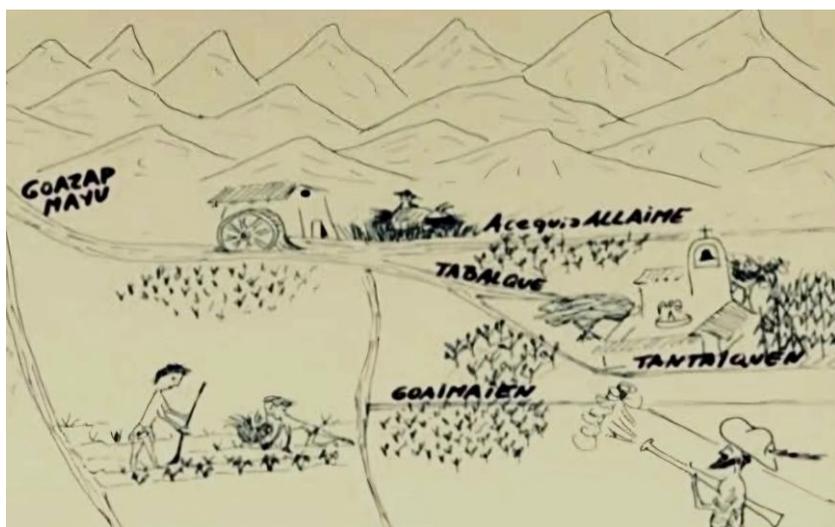
Ahora bien, en el universo significativo del texto tejadiano el Canal Guaymallén asume otras significaciones. Del mismo modo que en otra emblemática novela de formación –*Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes– el protagonista hace el recuento de su vida frente a un curso de agua<sup>164</sup>, el balance de El Mocho sigue el ritmo de la corriente del Zanjón:

---

Canal-Zanjón Guaymallén, contra la corriente siempre, hasta perderse por entre los cañaverales” (1979, pp. 54-55).

<sup>164</sup> “Está visto que en mi vida, el agua es como un espejo en que desfilan las imágenes del pasado. A orillas de un arroyo resumí antaño mi niñez. Dando de beber a mi caballo en la picada de un río, revisé cinco años de andanzas gauchas. Por último, sentado sobre la pequeña barranca de una laguna, en mis posesiones, consultaba mentalmente mi diario de patrón” Güiraldes (1926), *Don Segundo*

Y ahí anduve, pateando piedritas, pensando, pateando piedritas, pensando suelto, sin orden alguno, dejando que vinieran y se fueran las cosas, haciendo remolinos como en el agua, dando una vuelta y yéndose, como si la brisa de la mañana las trajera y las llevara con el sol [...] pensando, repasando los hechos, uno por uno, de todos estos días que, ni soñando, hubiera supuesto que iban a cambiar así el rumbo de mi vida (1979, p. 204).



**Ilustración N° 36: “Acequias metropolitanas”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

En este caso, además, la barrera que supone el Canal Zan-jón Caciue Guaymallén permite la segmentación del espacio (en

---

*Sombra.* Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-segundo-sombra--0/html/ff2a3950-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_9.html#l\\_34\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-segundo-sombra--0/html/ff2a3950-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#l_34_).

este caso el denominado “Gran Mendoza”) según las categorías *cerca / lejos; dentro / afuera* o, en particular, *centro / periferia*, con similar efecto al de la contraposición *campo / ciudad*, con toda su carga ideológica en la cultura argentina, análoga a *barbarie / civilización*: “Canal-Zanjón incesante que cruza la ciudad por el medio y la divide, comunal y socialmente, en dos mitades insoslayables” (1979, p. 76).

Esta idea de frontera se patentiza en la novela cuando el narrador busca ampliar su horizonte cultural fuera del barrio:

Yo, tercamente, quería encontrarle un resquicio a esa oscuridad, a esa bocanada de tiniebla; cambiar no devolver golpe por golpe, ponerme por encima o al margen del entrevero tonto, gratuito, estéril; por eso traté de hacerme de nuevos amigos [...] Busqué desesperadamente a quienes me pudieran enseñar. Fui más seguido al centro de la ciudad. Un amigo trajo otros y de pronto me encontré con un puñado de nuevos amigos, casi todos estudiantes u oficinistas y entré en ese mundo de ellos, que era más limpio por fuera y menos feroz por dentro. Se leía, se hablaba, se discutía [...] Amanecíamos en café que hicimos nuestro reducto (1979, p. 87).

Lo geográfico se presenta entonces como signo de ascenso social y surge así un nuevo ámbito de sociabilidad –el café- por oposición al boliche; en aquel, las contiendas que se establecen son intelectuales generalmente (si bien en una ocasión el protagonista se ve involucrado en una pelea a puño limpio). Avergonzado, decide retornar al barrio y abandonar a sus nuevos amigos, y son ellos los que vienen a buscarlo, con la curiosidad de conocer “la famosa Media Luna”:

Yo me los fui llevando para el otro lado del puente, tratando de sacarlos de la zona de fuego, pero ellos estaban deslumbrados:

-¿Así que esta es la Media Luna?

[...] Y yo, tratando de llevármelos al otro lado del puente:

-No; a la Media Luna se entra por esa calle ¿ven?, esa que está pegada al bar [...] Esta es la salida o la entrada que da a la Calle Larga, donde en realidad estamos.

Los desbordaban las ganas de entrar al barrio, de que los invitara a mi casa, porque ellos no sabían que mi casa era una pieza con enramada que hacía de cocina en el conventillo de Barraza (1979, pp. 89-90).

Este cruce del protagonista da lugar, entonces, al movimiento recíproco de los habitantes del centro que “se atreven” a ingresar a la Media Luna, con la consiguiente reacción de los habitantes del barrio o el consiguiente “peligro”: “era bravo cruzar el puente para los forasteros. Era realmente una osadía y más de noche” (1979, p. 89). Así, el narrador, como hombre que “ha visto el mundo” a través de su servicio en la Marina, se convierte en una suerte de mediador o intermediario entre dos esferas sociales.

Esta Calle Larga reiteradamente mencionada es escenario de un viaje en cierto modo simbólico del personaje, camino de iniciación, de alejamiento de lo habitual, cuando parte hacia el Servicio Militar –“ese día y calle arriba, el mundo me había abierto las puertas de par en par” (1979, p. 18)- pero también es camino de regreso, de reconocimiento del entorno ciudadano, con una visión enriquecida, también desde lo espacial, porque ha visto el mundo “más allá del Zanjón”; porque “ya había visto el mar y el mundo allende [...] y los puertos de otras tierras me habían agrandado los ojos” (1979, p. 18).

La calle es, como decíamos, metáfora de la vida y la asunción de la identidad, que se da en estrecha relación con el espacio, madre nutricia:

Era como -sentía- si las cosas y los hechos de mi destino hubieran quedado detenidas el día que partí y a mi regreso se hubieran puesto de nuevo en movimiento, apenas

entré por la Calle Larga esa mañana de mi regreso y me ladraron los perros estremeciéndome de emoción, de tal manera como que ninguna cosa me reconocía la ausencia de esos dos años y todo: el sol, la gente, las aguas del Canal, el aire, el sonido, el olor a tierra, me hubieran estado esperando para ser de nuevo eso, lo que han sido y seguirán siendo por los siglos de los siglos: sol, hombre, agua, olor, color, sonido, aire y tierra. Como eso, madre (1979, p. 204).

### *Función estética e ideológica de la descripción*

Este espacio, verbal tanto como real –la Calle Larga de Guaymallén– toma consistencia en el texto a favor de un hecho estilístico: la recurrencia a recursos tales como la reiteración, o la metáfora, que hacen a la poeticidad del texto<sup>165</sup>, sumamente rico en imágenes; así por ejemplo en esta calle “el crepúsculo no es otra cosa que un bostezo de la luz y la sombra, pero borracho de color” (1979, p. 11).

La relación con lo especial se patentiza también en la reiteración, casi a modo de *leit motif*, del sintagma “Calle Larga”, especie de conjuro que el narrador establece para convocar los contenidos de su memoria; se produce así lo que Javier del Prado Biezma denomina “una progresión *analógica* del texto”, en tanto su avance se produce gracias a “*bisagras semánticas* (palabras que abren las compuertas de la memoria y llevan al narrador a abandonar lo que estaba contando para narrar o evocar los acon-

---

<sup>165</sup> “La poeticidad como instancia primaria sitúa al lenguaje frente a la realidad desde una dimensión paroxística que pretende decir el más allá del sentimiento, con un lenguaje adjetival y adverbial y con una prosodia que consigue situar la expresión en ese más allá en el que nos faltan las palabras para decir nuestra emoción [...] con un empleo de la semántica que, gracias a la metáfora y sus diferentes ampliaciones, transgrede la relación que las palabras comunes mantienen con los objetos y conceptos a los que habitualmente se refieren” (del Prado Biezma, 1999, p. 91).

tecimientos que esta palabra le ha sugerido” y también, a “[...] *bisagras analógicas* (objetos que despiertan el recuerdo de otros objetos y las emociones que provocaron en el personaje orientando el relato en una nueva dirección)” (1999, p. 93): “Por esta calle Larga vuelvo, como un niño al regazo; ensimismado volvía, dolido, lastimado por la noticia de la muerte del Compadre” (1979, p. 18).

Las experiencias cruciales de su pasado son evocadas por el narrador en forma cronotópica, en estrecha relación con un espacio y un tiempo; así por ejemplo, la referencia a sus lecturas, en notable evocación trabajada desde el punto de vista estilístico:

Me topé con Walt Whitman, cuyas *Hojas de hierba* desentrañé una mañana en que iba para la obra. Era una de esas mañanas transparentes del oeste en las que se le ve la pelusa al aire y entre sus versos vi asomar sus largas barbas patriarcales, su hermandad gigantesca, su colosal amor por todo lo que vive y gira y hierve y huele y canta y quema y duele y grita y muere. Me tiré en el pasto de las orillas del Canal y el uso bárbaro de su idioma me rompió los sonetos y un plumerío de madrigales y romancillos volaron por el aire (1979, p. 17).

En cuanto a las digresiones del narrador o de otro personaje, que “en algunos casos pueden alcanzar dimensiones respetables [...] digresiones que nos llevan a niveles conceptuales o abstractos de los temas evocados de manera narrativa por la acción: políticos, religiosos, existenciales” (Del Prado Biezma, 1999, p. 95), se refieren a ciertos conceptos claves dentro del texto, como el de la violencia, cuando se reflexiona acerca de la causa del resentimiento de algunos, como ya se anticipó a propósito de las Trutucas: “El padecimiento, digo yo. Eso las pone ahí, las pone vinagre con los años. Es una edá, Mocho, en que la vida es la vida de los otros. Han sido dejadas de lau como apiladas para el olvido [...] como leña pa’l horno”. Y la conclusión: “Debe ser fiero sen-

tarse a esperar la muerte” (1979, p. 100). O bien acerca de la vida o la amistad:

En las esquinas de la Calle Larga, tímida, imperceptiblemente, nacían las simpatías y antipatías soltando palomas o gallos de riña, según fueran. Y alguna o algunas amistades quedaban pactadas a muerte, porque sin saber sabíamos, adivinábamos o comprendíamos aunque oscuramente, que un hombre solo es un hombre, cualquiera fuera el destino hacia el que nos llevara esa calle que venía del tiempo, y pasaba por nosotros hacia ese tembladeral inquietante y sobrecogedor que es la vida (1979, p. 13).

También se reflexiona sobre el vino, “la peste de los pobres [...] veneno capitalista” (1979, p. 124); o la identidad<sup>166</sup>; o la cuestión social, como ya se dijo a propósito del personaje de Almirón, o bien el largo pasaje en que se reflexiona –en relación con el título de la novela- con la existencia de Dios<sup>167</sup>, desarrollado (a modo de diálogo platónico, pero entre botellas de vino y *patitas aliñadas*) en una discusión de boliche, todo lo cual adensa el espesor semántico del texto.

## Conclusiones

Al comienzo señalábamos la originalidad de esta novela y su riqueza lingüística, en tanto se estructura a partir de una serie de conversaciones y monólogos del narrador y de los personajes; esta “coralidad polifónica” y la riqueza en el registro lingüístico,

---

<sup>166</sup> “No sé si a vos te ha pasau, pero ese día que las Trutrucas hablaron de mí, entré a pensar que uno –cómo te diré- no sabe un carajo de uno o que los oros hacen de uno; o que uno es otro que el uno piensa, algo así ¿vis?” (1979, p. 98).

<sup>167</sup> “-Pero, vean al güevón. No se trata de vos ni de mí ni del Yarko ni del Mazamorra; esas cuestiones son otras cuestiones: como que uno está aquí, en el mundo, estando nomás, sin romperse el ojete por saber, ¿qué digo? Sí, por ejemplo, Dios existe o no existe” (1979, p. 123).

que reproduce el habla típica de la zona, se relaciona así con los cambios que Douglas Bohorquez, en “Novela de formación y formación de la novela...” (2005-2006) relaciona con la novela modernista, la cual

[...] comienza a explorar un nuevo discurso y nuevas formas de revelación de la conciencia y de la subjetividad, a través de mecanismos como el monólogo interior y el reiterado uso de imágenes y símbolos poéticos, de figuras discursivas como el símil o la metáfora, que posibilitarán una notoria ampliación del espectro semántico de la novela y particularmente la configuración de un inédito universo imaginario (p. 204).

Estos discursos “refractan la capacidad perceptiva del artista, su actitud respecto a los valores vitales a través de su actitud dialógica frente al discurso ajeno. En otras palabras, el discurso del personaje no sólo transparenta la actitud vital del ser de ficción, sino que trasluce la posición vital profunda de su autor” (Beltrán Almería, 1992, p. 10). De este modo podría fundamentarse también la posibilidad de reconocer en *Dios era olvido* componentes autobiográficos o autoficcionales dentro del discurso de ficción y relacionar las “aventuras y desventuras” del personaje con la existencia del propio autor, si bien falta la identificación nominal autor – narrador – personaje que avale dicho supuesto.

La hibridez genérica es otra característica señalada a propósito de esta novela que reúne componentes policiales (averiguación de las circunstancias y el móvil de la muerte del Compadre) en el esquema de un relato de formación, en el que la asunción de la identidad se da en estrecha relación con lo geográfico. Espacio e identidad se suponen y construyen mutuamente, a partir de una serie de estrategias discursivas que comprenden, en primer lugar, la ubicación en un espacio amplio (ciudad, paisaje) y restringido (barrio, casa, habitación), que en este caso es la zona

de la Media Luna de Guaymallén, una entidad geográfica tanto como un colectivo social.

En esta espacialidad que es referencial pero sobre todo, significativa de una realidad social, se insertan espacios que resultan metonímicos de sus habitantes, que los condicionan y determinan, como el conventillo o el boliche. En ellos se insertan pequeñas historias que el texto refiere con gracia y vivacidad. El espacio en *Dios...* ofrece un ámbito propicio para el imperio de la violencia, por lo que espacio y sociedad necesariamente se relacionan y muchos de los contenidos temáticos desarrollados se plasman espacialmente. Así, el espacio une a la creación de la ilusión referencial una capacidad simbolizadora.

Hay entonces espacios que resultan simbólicos de esa misma realidad social, sobre todo el Canal Zanjón que se relaciona con un pasado indígena asumido como parte de la identidad y permite asimismo la estratificación del espacio ciudadano según categorías que podrían resumirse en la división centro / periferia (barrio “proletario” de la Media Luna), y que el personaje debe transitar como modo de ascenso social y cultural.

La Calle Larga, poéticamente evocada a largo del texto, por su parte permite instalar en ella una metáfora de capital importancia para el entramado novelístico: la metáfora del viaje como búsqueda de identidad, que se consuma finalmente en el reencontro con la tierra -madre nutricia- , de allí la preeminencia que asume el espacio construido por el texto, en su doble valencia espacial y social y como hecho de lenguaje:

Fue llegar y ver que hasta la luz es diferente. O sea que aquí la luz no es solo evidente, sino palpable. Me di cuenta de que, a despecho de lo que me ofrece el enganche: un trabajo firme, un sueldo seguro, un porvenir, como se dice, la raíz me tira de los talones y sé –he sabido estos días- que nunca voy a poder prescindir de los rostros, el modo, la tonadita provinciana de mi gente: ese hablar preguntando,

como al borde del lloro; esa dulzura antigua, ¿ve?, que más que hablar arrulla. Me voy a enganchar de otra manera: a la suerte de mi gente. Los primeros días estuve como recién nacido: gustando como por primera vez los duraznos olorosos, las aceitunas del tamaño de una ciruela, el aroma loco de los melones e Lavalle, los chivitos a la parrilla, el vino gritador [...] Y mi vieja linda: achatadita, arqueada hacia la tierra, sumada al paisaje, paisaje ella misma, cuando va a juntar leña en los atardeceres. ¿Y los patios? Recién regados, les sube como un olor a regazo, ¡qué quiere que le diga! (1979, p. 197).

Compromiso militante que fu el del propio autor, así en su vida como en su obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2005-2006). "Existe la autoficción hispanoamericana". En *Cuadernos del CILHA* N° 7-8, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, Centro de Estudios de Literatura Hispanoamericana (CILHA), pp. 5-17.
- Beltrán Almería, L. (1992). *Palabras transparentes; La configuración del discurso el personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Bisama, A. (Editor) (2004). *El neopolicial latinoamericano; De los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Chile: Universidad de Playa Ancha, Editorial Puntángeles.
- Bohorquez, D. (2005-2006). "Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela". En *Cuadernos del CILHA* N° 7-8, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, Centro de Estudios de Literatura Hispanoamericana (CILHA), pp. 203-215.
- Bustelo, Á. (1998). *Armando Tejada Gómez; Mi compadre del horizonte*. Mendoza: Ediciones del Canto Rodado.
- Diccionario de símbolos Rioduero* (1983). Madrid: Ediciones Rioduero.
- García, M. I. (2006). *El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza*. Mendoza: Asociación Internacional para el estudio de la música popular.
- (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Giannoni, D. (2006). *Armando Tejada Gómez: Profeta del Viento I*. Buenos Aires: Patria Grande.

- (2007), *Armando Tejada Gómez: Profeta del Viento II*. Buenos Aires: Patria Grande.
- Güiraldes, R. (1926). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Proa.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch.
- “La Media Luna, el barrio de Armando Tejada Gómez” (2009). En *La Quinta Pata*, 18 de mayo. Disponible en <http://la5tapatanet.blogspot.com/2009/05/la-media-luna-el-barrio-de-armando.html>.
- “La mística zona de la Media Luna de Guaymallén”. Disponible en <https://www.facebook.com/camaraturismo.guaymallenmendoza/posts/la-mística-zona-de-la-media-luna-de-guaymallén>.
- Pino, M. (2004). “El relato policial en América Latina”. En Bisama, A. (ed.). *El neopolicial latinoamericano; De los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Chile: Universidad de Playa Ancha, Editorial Puntángeles.
- Prado Biezma, J. del (1999). *Análisis e interpretación de la novela; Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Tejada Gómez, A. (1979). *Dios era olvido*. Madrid: Ediciones Albia.
- (1994). *Los telares del sol*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.







**Ilustración N° 37: “Paseo urbano”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



**DIVERSOS GÉNEROS,  
DIVERSAS MIRADAS**





**Ilustración N° 38: "Pasaje"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 17

## **GUILLERMO PETRA SIERRALTA (1903-1975): NARRADOR DE LAS COSAS NUESTRAS**

Silvia Marcela HURTADO

### **Síntesis biográfica**

Petra Sierralta nació en San Carlos (Valle de Uco, Mendoza) el 26 de febrero de 1903. Cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Mendoza, junto a otros jóvenes del interior y de la capital de la provincia, en un periodo de gran efervescencia cultural.

Siendo estudiante secundario, comenzó a escribir para diario *Los Andes* e hizo colaboraciones a otras publicaciones periódicas. Esto le permitió participar activamente del movimiento cultural mendocino desde temprana edad. De su prolífica pluma surgieron obras de teatro, puestas en escena en salas mendocinas y fuera de la provincia que dan testimonio de su habilidad como dramaturgo.

Al tener tan intensa actividad literaria y periodística sus estudios se prolongaron y recién, en 1931, se recibió de Abogado en la Universidad Nacional de La Plata. A partir de entonces se desempeñó en su profesión, lo que lo vinculó a la actividad públi-

ca de la provincia. Militó en el Partido Radical y en su representación ocupó la banca de Diputado Provincial (1951/52); de Senador Provincial en distintos periodos entre 1946 y 1952 y de Diputado Constituyente por Mendoza en la reforma de la Constitución de 1949.

Fue Secretario General de la Universidad Nacional de Cuyo (1955/56) en el periodo en que fue Rector Isidoro Busquets. Por esta razón presidió la Delegación de esta casa de estudios durante un intercambio académico con Chile.

De la mano de su amigo Isidoro Busquets se desempeñó como Ministro de Gobierno cuando este fue Gobernador de la provincia (1956/58). Desde este cargo tuvo una activa participación en la Delegación Provincial a la conferencia sobre el aprovechamiento del Río Colorado en Santa Rosa (provincia de La Pampa); tema de alta complejidad que aún persiste. También representó a la provincia en la reunión de Ministros de Educación en Santa Fe, con destacada labor de su parte debido a las opiniones que vertió.

También se desempeñó como docente en varias instituciones del medio. Dio clases de Historia Argentina, Instrucción Cívica y Educación Democrática en escuelas secundarias; como en la Escuela Normal Tomás Godoy Cruz. Dio varias asignaturas en la Escuela del Círculo de Periodistas (1961-1963). Una de sus alumnas lo recuerda así: “Era una persona muy especial. Fue mi profesor de Periodismo. Era un hombre muy capacitado y profesional. Para mí un ejemplo y muy cálido. Fue de la comisión pro creación de la Escuela Superior de Periodismo” (Entrevista a Emérita López, 2024).

A nivel universitario estuvo a cargo de varias materias en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Mendoza (1963-1974).

Al estar inmerso en el mundo cultural de la provincia fue convocado a ocupar destacados cargos vinculados a su queha-

cer: fue Presidente del Círculo de Escritores, de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) filial Mendoza y de la Federación Mendocina de Entidades Culturales. Desde estas funciones creó el Salón Bienal de Literatura de la Provincia y obtuvo menciones y premios por sus escritos: *Las vidas de Wip y Víctor Delhez*.

Falleció en la ciudad que lo vio nacer el 2 de febrero de 1975; una larga vida dedicada a la cultura de Mendoza.

### **Espíritu de su época**

Hacia comienzos del siglo XX se produjeron una serie de cambios en Argentina que dieron paso a una floreciente actividad cultural. Las innovaciones científicas y técnicas deslumbraron a los jóvenes de entonces, al punto de considerar que el método científico era la clave para desentrañar todo lo referente a la vida y al mundo.

El positivismo, con todas sus variantes, se impuso sobre las corrientes anteriores (espiritualismo, romanticismo, eclecticismo) y propuso una síntesis entre la razón humana y la naturaleza con un fuerte acento en la ética personal y pública.

Una de las características del periodo fue la noble alianza entre la literatura y las artes plásticas, donde escritores, músicos y artistas dejaron testimonio de sus inquietudes culturales; muestra de esto se puede encontrar en las revistas mendocinas que comenzaron a publicarse a partir de 1920.

Las tertulias en los cafés, la amistad entre los protagonistas de estas disciplinas, fue tejiendo una rica trama cultural que dinamizó la escena local. En este periodo se encuentran una multiplicidad de producciones que dan una gran riqueza expresiva, enraizada en escritores de gran talla que trascendieron las fronteras provinciales:

Desde los años 30 –y con más intensidad en los años 40– los escritores mendocinos usaron su primordial instrumento: el lenguaje, para difundir sus opiniones sobre la función del escritor y sobre los condicionamientos y caracteres de cada género literario. Los años 50 y su transición hasta los 60 aparecieron numerosas revistas literarias que expresaban los estilos de la época: el sentimiento, la indagación entre las permanentes y fundamentales cuestiones humanas, la fusión entre lo emotivo e intelectual reflexivo (Videla de Rivero, 2000, p. 78).

Las mismas personas compartían los ámbitos de trabajo (como la Escuela de Bellas Artes, la Universidad Nacional de Cuyo desde su creación y la Junta de Estudios Históricos) y de intereses que produjeron un inquieto y cultivado ambiente intelectual y cultural, como señaló Gloria Videla de Rivero (2000, p. 79).

A pesar de los inconvenientes económicos para producir textos, las publicaciones contaban con bellas ilustraciones de los artistas plásticos. Los unos colaboraban con los otros y esto se reflejó en las páginas de muchas revistas y libros editados en este periodo.

Este clima cultural produjo una expansión de los artistas locales. Este grupo de autores se inspiraron en las costumbres, en el terruño cuyano, en las tradiciones; todo lo cual dio origen a un “regionalismo literario” que tuvo, como trasfondo, un nuevo espiritualismo filosófico. Las obras estaban ambientadas en Mendoza, a la que conocían bien y, por ello, la describieron con detenimiento, rescatando sus tradiciones, las características del paisaje y la relación del hombre con su geografía. Como manifestó Roig: “un amplio movimiento de regionalismo cultural que abarcó las más diversas fases: plástica, música, folclore, educación y aún lo jurídico y lo político” (Roig, 1996, p. 29)

Entre los animadores de estas tertulias culturales se encontraron: Américo Calí, Abelardo Vázquez, Ricardo Tudela, Roberto

Azzoni, Fidel de Lucía, por nombrar algunos de los contemporáneos destacados que compartieron con Guillermo Petra Sierralta su gusto por el quehacer humanístico y social. En todas las publicaciones de este conjunto de hacedores participó activamente este autor; ya sea con su pluma o con su palabra a través de Megáfono o en sus columnas radiofónicas.

También, fueron muchos los concursos literarios y artísticos, que dieron brillo a este efervescente ambiente cultural. Se otorgaron premios y distinciones a toda esta pléyade de jóvenes destacados que dinamizaron la trama cultural local. Se crearon, además, ateneos, academias y asociaciones que impulsaron a la juventud mendocina a volcarse por estas lides. Guillermo Petra Sierralta participó de salones a nivel provincial y nacional como el VII Salón de Bellas Artes de La Plata; el IX Salón Anual de *Tout Petit* de Buenos Aires, participó de concursos municipales y provinciales; en fin, era un protagonista activo del quehacer mendocino.

### **Su vocación dramática**

Aun cuando no había terminado la escuela secundaria, su ágil pluma comenzó a producir obras teatrales que se representaron en salas locales como Lavalle o el Teatro Municipal (frente a la Plaza San Martín, ambos hoy desaparecidos). De este periodo inicial se pueden mencionar piezas como: *Un crimen horrible*, *Los pobres*, *Todo está dicho* sólo por mencionar algunas.

Esta vertiente dramática de sus dotes literarios lo acompañó a lo largo de su vida y fue muy prolífico. Cuenta como autor con un gran corpus de textos teatrales conformado por más de veinte obras de temáticas variadas. En ellas reflejó su visión del paisaje, las costumbres y la personalidad del cuyano.

Según Navarrete (2007:19) sus piezas se pueden clasificar en:

- *Históricas*: en las que destacó a personalidades de la época; entre ellas se puede mencionar a: *Al calor del zonda o ¿unitarios?* y *La madre de Sarmiento*.
- *Dramático-telúricas*: con acento en la naturaleza mendocina y entre ellas se pueden señalar obras como: *La correntada*, *Fogatas de San Pedro*, *Sierra adentro* entre otras.
- *Sociales*: donde reflejó la idiosincrasia lugareña como: *El gaucho Cubillos*, *La sombra del indio* y *El sueño de la coyita*.

En cada uno de estos grupos hay obras publicadas e inéditas, representadas ante el público o transmitidas por radio algunas; que dan testimonio de un autor potente e imaginativo.

En 1923 se estrenó *Un crimen horrible* en el salón Lavalle (se encontraba ubicado en la calle de ese nombre); meses después la Compañía Argentina de Comedias y Sainetes “Eduardo de los Campos” puso en escena *Los Pobres* en el Teatro Municipal (frente a la Plaza San Martín) donde se presentaron la mayoría de sus obras teatrales.

Su vocación por el teatro lo llevó a montar una compañía de Comedia Moderna: “Casimiro Ros”. Esta puso en escena numerosas obras de su autoría. Desde entonces, la ágil e inquieta pluma de Guillermo Petra Sierralta no dejó de producir. Entre 1923 y 1929, un ramillete de piezas da testimonio de su inclinación por este género literario. En cada uno de sus escritos expuso la unidad de paisajes y personajes que reflejan las costumbres, la idiosincrasia lugareña y la personalidad del cuyano de entonces.

Algunas de las críticas que recibieron sus obras quedaron plasmadas en el diario *Los Andes*, por ejemplo, este comentario sobre *La correntada* que había generado gran expectativa:

La pintura de los caracteres protagónicos es todo un acierto del señor Petra Sierralta, quien demuestra a través del parlamento fluido y animado de sus personajes, el conocimiento exacto de la idiosincrasia “sui generis” de las gentes que han templado su espíritu en las nobles serranías en que nacieron y actuaron (*Los Andes*, 15/09/1929, p. 7).

En otro artículo que se comenta su obra: *Fogatas de San Pedro*, el comentarista (anónimo) manifiesta que siguió en la línea de los caracteres locales y costumbristas de Cuyo: “[...] ha hecho una buena pintura del ambiente, valiéndose de limpios recursos y mostrándose conocedor de la técnica teatral” (*Los Andes*, 13/07/1933, p. 8).

Tres de sus obras fueron representadas por compañías porteñas y tuvieron gran repercusión en el público. Como dijo Navarrete: “sin duda, se trataba de una acertada respuesta a la avidez del horizonte de expectativa de la cultura mendocina en las décadas de 1920 y 1930” (2007, p. 23).

Gran parte de su producción se publicó bajo el seudónimo: *Justino Almada* o *E. Ríos un autor mendocino* – como decía la publicidad –. Su obra: *El Gaucho Cubillos*, se puso en escena el 20 de febrero de 1926 en el Circo Palacios en su función de despedida. Cabe aclarar que el circo criollo fue una de las formas de expresión artística más difundida en la década del 20, con gran difusión y acogida por la gente. Era una forma de acercar la cultura a la población masiva. Esta obra teatral de Petra Sierralta tuvo variantes circenses en las distintas ciudades donde el circo la puso en escena. Su autor la retocó en numerosas oportunidades hasta llegó a elaborar un guion cinematográfico que no alcanzó a rodarse.

El personaje en torno al cual se desarrolla la obra: Juan Francisco Cubillos, nació en Chile en 1869 y a los 18 años se radicó en Mendoza (Tunuyán) buscando nuevos horizontes allende la

cordillera. Vivía del robo de ganado que vendía a un traficante y con lo recaudado compraba alimentos y enseres para los mineros y sus familias, tanto los que trabajaban en Uspallata como en Tupungato. Diversos delitos lo llevaron a la cárcel varias veces, pero se escapaban y aparecía en lugares insólitos. Finalmente, una partida policial lo mató en Paramillos (sitio en la cordillera) y lo velaron los mineros.

Muchas circunstancias llevaron a tejer una leyenda en torno a su figura y no faltaron escritores que recrearon al personaje; entre ellos Petra Sierralta que puso en escena su obra teatral el 1° de febrero de 1930 primero en un circo y luego, la compañía de Esther Da Silva la llevó al teatro (1931) con gran éxito. La crítica del momento le dedicó estas palabras:

Rica en evocaciones y recuerdos, ágil y amena en la reproducción de episodios difundidos por los comentarios de antaño y la recreación lugareña, constituye un exponente teatral tan mendocino que difícilmente podría trasplantar su personaje principal a otros puntos del país sin mengua de su vigor y su eficacia” (*Los Andes*, 12/02/1930).

El texto de Petra Sierralta no se ajustó literalmente a la vida de Cubillos, pero con los personajes que introdujo (esposa, hijo, amigo) le puso una cuota de suspenso y acción que ganó la adhesión del público.

Arturo Roig lo señaló como uno de los pioneros del teatro regional que supo amalgamar en una obra teatral los elementos propios mendocinos de carácter localista y con acento en lo folclórico (1996, p. 29).

El 23 de septiembre de 1944 se fundó en Mendoza Film Andes S.A. empresa que se dedicó a la producción y distribución de películas. Se ubicaba en Godoy Cruz, a metros del Puente Olive, y sus instalaciones contaban con los máximos adelantos del momento. Entre los fundadores estaba un grupo de bodegueros, vin-

culados al Estado provincial, e intelectuales mendocinos. Entre los primeros directores de la empresa, estuvo Guillermo Petra Sierralta, reconocido por su trayectoria de escritor y dramaturgo. Su obra *El gaucho Cubillos* fue adaptada como guion cinematográfico, pero nunca se filmó.

### **El ejercicio periodístico**

El periodismo también lo contó entre sus escritores más pródigos. Mientras cursaba la secundaria y, luego la universidad, trabajó en la redacción de diario *Los Andes* e hizo contribuciones al diario *La Prensa* de Buenos Aires.

En la sección literaria y en la de artes plásticas dejó huellas de su excelsa pluma como reportero y comentarista de estos eventos culturales. En sus escritos se refleja la agudeza y ojo crítico para analizar las obras, las cuales trascendieron a las páginas periódicas y su opinión era muy valorada en el medio.

En el diario *Los Andes* trabajó por más de 50 años; por lo que fue ampliamente conocido en el ambiente mendocino. Sus juicios eran seguidos por los numerosos lectores del periódico y de otras revistas culturales en donde publicaba. Cabe señalar que, durante un breve periodo, el diario publicó un suplemento el domingo donde agrupó: “variedades, estudios de índole literaria y científica, acontecimientos resonantes”. Entre los colaboradores locales estuvo Petra Sierralta con su pluma experta en temas mendocinos.

La inquieta trama cultural mendocina de su época utilizó a las revistas literarias y culturales para difundir sus producciones. La riqueza expresiva del periodo lo contó como uno de sus más activos protagonistas; ya sea con artículos de opinión, cuentos, obras de teatro hasta con sus pinturas.

Entre las revistas en las que colaboró se mencionan las siguientes:

- *Megáfono*: fue un movimiento literario que tuvo origen hacia 1927 y emitió una revista oral a partir de 1928 y, al año siguiente, editó una antología representativa de las tendencias literarias del grupo. Todos sus colaboradores fueron mendocinos y reunía lo más representativo de la provincia, escritores de espíritu inquieto y con la vitalidad de su juventud inspirados por las más recientes orientaciones de la estética, iniciaron la revista oral radiofónica (Videla de Rivero, 1985, p. 191).

Esta Revista oral se difundía en actos públicos o por radio (poderoso órgano de entretenimiento y cultural en la década del 20) y se anunciaba previamente de la siguiente manera: “esta tarde, a las 18 horas, será dado a conocer el tercer número de la revista oral *Megáfono* creada por un grupo de jóvenes cultores de las letras”. Lo hacían a través de las páginas del diario *Los Andes* con la finalidad de crear un ambiente expectante en sus seguidores. Tenía un carácter ecléctico y se propuso introducir a las letras mendocinas en el vanguardismo poético. Señaló Castellino que “este movimiento de vanguardia [...] se nutrió del contacto mantenido con los autores chilenos” más que por contacto con los porteños (14/04/2024).

El acto cultural se realizaba en la sede de la Asociación de Prensa (España 1169 de ciudad, hoy desaparecido el local) con entrada libre y se leían poemas, cuentos, reseñas y textos sobre figuras públicas o sobre temas puntuales. Petra Sierralta colaboró con un ensayo sobre: *Pirandello: impertinencias de un espectador* donde expresó su comprensión amorosa sobre la ciudad de Mendoza, con metáforas, señaló que: “[...] las copas alineadas de los árboles, paneles callejeros, le dan la ensoñación de su umbría patriarcal /que dejan ver/ la impo-

nencia de tus montañas – mangrullos de grandeza – que vigila su vida ...” (En *Megáfono*, 1929, pp. 61-62).

Se emitía por la estación LT4 del Parque General San Martín lo que ayudó a llegar a un amplio sector de la población. A partir de allí sus integrantes realizaron conferencias en la capital y en los departamentos de Mendoza, escribieron páginas literarias en distintas publicaciones y produjeron otra serie de manifestaciones públicas.

Entre las disertaciones de Guillermo Petra Sierralta se puede mencionar una sobre el: *Panorama de la actual poesía en Mendoza* que luego fue publicada en diario *Los Andes* el 10 de febrero de 1930. Los colaboradores tenían el interés de difundir los nuevos valores literarios y artísticos con los que contaba Mendoza y trataban de interpretar “el bullicio creador, los desvelos intelectuales y el ansia de depuración de las nuevas generaciones “(*Los Andes*, 17/08/1930). Su afán fue transmitir los beneficios culturales y espirituales del nuevo arte en la progresista Mendoza (Videla de Rivero, 1985, p. 200).

Cuando se editó en papel, en su página introductoria, el libro manifestó que: “Mendoza reúne, sin duda, el más nutrido y representativo conjunto de escritores del interior, labor parcialmente conocida en lo que tiene de individual y muy poco en su significación colectiva y en sus aportaciones al presente estético argentino” (Castellino, 14/04/2024). El contenido da muestra de una paleta de destacados escritores (Nacarato, Ramponi, Setaro, Tudela, Varas Gazari, Petra Sierralta por mencionar algunos) que guiados por un “espíritu constructivo y el anhelo de superaciones” armaron esta composición de trabajos que expresaban el quehacer literario de la provincia.

- *Antena: Revista de la Nueva Generación* (1930) tuvo una vida efímera (sólo dos números) y se propuso ser un lugar de expresión del movimiento poético de vanguardia. Fue fundamentalmente literaria con apertura a las artes plásticas por la estrecha amistad entre los unos y los otros. Dio cuenta, esta revista, del deslumbramiento que la gente tuvo por la radiofonía y sobre todo los escritores que vieron en este instrumento un medio de llegar a la población en general. Entre los colaboradores encontramos a Draghi Lucero, Nacarato, Codorniú Almazán, Goldsack Guiñazú y Guillermo Petra Sierralta –entre muchos otros también vinculados al grupo *Megáfono*– que publicó un ensayo y comentarios sobre el quehacer mendocino (Videla de Rivero, 2000, pp. 27-30).
- *Cuyo-Buenos Aires*: fue un volante mensual de literatura, arte y crítica que se publicó, en San Rafael, entre 1931 y 1932. Esta publicación trató de responder las inquietudes de las nuevas generaciones de mendocinos y señaló que venía a “ser algo así como un itinerario espiritual entre la metrópoli argentina y la zona del Oeste”. Numerosos y calificados intelectuales de Buenos Aires y de Mendoza colaboraron en esta revista que alcanzó a editar 11 números; entre los que se encontraba Guillermo Petra Sierralta. Trataba de difundir obras de literatura, plástica, biografía y reseñas sobre grabados, óleos y xilografías (Oviedo, 2010, pp. 222-223).
- *Pámpano; Revista mensual* (1943-1944) fue iniciada por un grupo de escritores mendocinos que se reunían en una mesa de café con el fin de realizar comentarios sobre literatura. Allí concurren inquietos escritores y artistas mendocinos que dieron lugar a un medio de difusión del quehacer cultural local con el *auspicio* del impresor Gildo D’Acurzio.

Las ediciones se realizaron en papel y su distribución se realizó en ciertos lugares considerados de interés. Pámpano sintetizó, según palabras de Gloria Videla de Rivero (2000, p. 52), un momento de la vida cultural de Mendoza cuyas figuras representativas fueron personas nacidas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Estos fomentaron el quehacer cultural provincial y ayudaron a que floreciera y se extendiera más allá de las fronteras locales.

De la revista en papel se creó una revista radial, que se transmitía por Radio Aconcagua los jueves por la noche. Esta modalidad oral le permitió a Pámpano llegar a un mayor número de personas y difundir la obra de los escritores. El contenido era similar a la impresión gráfica: notas de actualidad, novedades bibliográficas o discográficas, lectura de poemas entre otros temas que ahondaban sobre los valores de Cuyo. Contenía textos de escritores locales e internacionales como Tudela, Ramponi, Santa María Conill, Calí Luisa Marienhoff, Fidel de Lucía, Azzoni, Petra Sierralta entre otros. Este último presentó su obra: *El sueño de la coyita* en la transmisión radial de inauguración de Radio Aconcagua; medio que le sirvió para dar a conocer otras obras como: *La madre de Sarmiento*.

- *Égloga; Revista Bimestral* (1944-1946) continuó con el emprendimiento de Pámpano cuando esta revista cumplió su ciclo. En este nuevo emprendimiento colaboraron muchos de los autores anteriores y otros nuevos que se iban incorporando al quehacer cultural local. Si bien la revista tenía un carácter literario, contenía ensayos, notas y comentarios a fin de ampliar las noticias culturales de la provincia en ese momento. Como señaló Videla de Rivero: “*Égloga* significó para Mendoza una admirable empresa cultural, con notorio empeño para lograr la mejor

calidad y para seleccionar colaboradores” (2000, p. 58). En sus páginas se registran firmas de grandes figuras de la literatura argentina y chilena que dan testimonio del “fluido intercambio entre el vecino país y Mendoza”.

Estas revistas expresaron la unión de escritores con músicos y artistas plásticos que dan muestras de la trama cultural mendocina, muy rica en personalidades que brindaron un abanico de tendencias. Todos reflejaron de un modo u otro las preocupaciones del momento histórico que les tocó vivir y a través de sus obras dieron testimonio de la época.

Cabe señalar que Petra Sierralta fue editorialista de LV10 Radio de Cuyo por varios años (1959-1962). Este medio empezó sus transmisiones el 19 de julio de 1931 en una antigua casona de calle San Martín 2192 (hoy desaparecida). El contenido era variado y cuando diario *Los Andes* la adquirió pasó a ser el primer diario del interior que tuvo una radioemisora para difundir sus ediciones. En 1938, volvió a otras manos privadas, pero no por ello, perdió presencia en el medio mendocino (Oviedo, 2021, p. 212).

A través de este medio, Petra Sierralta difundió sus obras de teatro –el radioteatro– así como su pensamiento sobre distintos aspectos culturales que lo tuvo como protagonista. Entre 1963 y 1969 fue Director de la revista oral *Pámpano* que se transmitió por Radio de Cuyo.

Su estrecha vinculación con el periodismo lo llevó a formar parte del Círculo de Periodistas y en algunas oportunidades fue su Presidente. En diciembre de 1938 este círculo creó un órgano: *Mendoza*, de ocho páginas en formato tabloide, que le dio un

[...] amplio despliegue a los servicios que ofrecía la entidad: una biblioteca pública, una pinacoteca pública, una caja de socorros, un panteón para periodistas, un cuerpo médico para los asociados, un sala popular de lectura, un

salón de conferencias, una escuela primaria, otra secundaria comercial, una de música, una de química, de dibujo y modelado y de artes femeninas (corte y confección, bordado, tejido y encajes), taquigrafía, encuadernación, un consultorio jurídico y un Archivo Histórico periodístico. Este órgano de difusión pasó a ser en 1940 un semanario y cesó su publicación en diciembre de 1943 (Oviedo, 2010, pp. 216-217).

Ya en el ocaso de su vida, se encontró a Petra Sierralta colaborando en la revista *Mendoza en el arte*, con frecuencia irregular, cuyo número 1 apareció en 1970 y tuvo por propósito llenar “un espacio en una provincia que ha llegado a su mayoría de edad y donde la actividad cultural y artística ya muestra cultores de renombre no sólo dentro de los confines de la provincia, sino en el orbe nacional e internacional” (Videla de Rivero, 2000: 142). La fácil disposición a escribir y, como observador y crítico de arte, lo llevó a participar de distintos emprendimientos literarios a lo largo de toda su vida en los que dejó vertidas sus opiniones.

### **Los ensayos históricos**

Algunas de las conferencias de Petra Sierralta fueron publicadas en separatas o en artículos en las revistas literarias de la época. Con motivo del cincuentenario de la muerte de Domingo Faustino Sarmiento se editó un ensayo histórico de su autoría: *Sarmiento y el espíritu de mayo* (1939), conferencia que había sido pronunciada en el Club El Progreso el 9 de septiembre de 1938.

La lectura de esta publicación refleja lo que Petra Sierralta consideraba sobre Sarmiento: el hacedor de la educación en Argentina. En breves páginas trató de señalar la importancia que tuvieron las ideas educativas sarmientinas para la renovación del país. Presentó a grandes pinceladas el esfuerzo que tuvo el sanjuanino por construir una república sin anarquía, sin caudillismo,

bajo el imperio de la Constitución con una organización moderna del Estado nacional.

A través de los recuerdos de la niñez de Sarmiento (plasmados en *Recuerdos de Provincia*) y sobre todo en el estudio que hizo este autor sobre las características del caudillismo en su libro *Facundo, civilización o barbarie* se percibe el pensamiento de la época. Petra Sierralta rescató las reflexiones de Sarmiento impregnadas de las nuevas ideas que llegaban de Europa y que ejercían sobre el educador argentino un gran entusiasmo por imitar el espíritu innovador de su época.

Resaltó Petra Sierralta las detalladas descripciones de las prácticas políticas, sociales y económicas del siglo XIX en los textos de Sarmiento que fueron lo que impulsaron al sanjuanino a asumir la Presidencia de la Nación en 1868. Deseaba transformar la realidad del país y por ello se abocó a combatir el atraso cultural.

En su reseña destacó la trayectoria ideológica de Sarmiento: las ideas las abrazó en su juventud junto con otros protagonistas de la Generación del 37 que fueron los que dieron las bases para la organización de esta joven nación.

Destacó miles de iniciativas que se gestaron en la mente de Sarmiento y cómo, después de su presidencia, siguió trabajando “por hacer una Argentina de robusto contenido ético y de imbatible dignidad ciudadana” (1939, p. 22) desde su banca parlamentaria, desde su cargo de consejero educacional, como periodista hizo oír su voz.

En breves y sustanciosas líneas, Petra Sierralta analizó el último libro del sanjuanino: *Conflicto y armonía de las razas en América* (libro que quedó incompleto). Observó cómo las herencias recibidas habían provocado los males americanos y, por ello, propuso Sarmiento dos remedios: “la educación pública y la inmigración europea (1939, p. 29). Ideas que tuvieron por objetivo

“mejorar las masas” y crear “un clima de bienestar y de elevación” de la población de aquel momento.

Sin duda, de este ensayo de Petra Sierralta se puede concluir la admiración que sentía por la obra de Sarmiento y según sus palabras: “Este es el hombre que luchó por hacer digno a su pueblo y por lograr y asegurar sus conquistas” (1939, p. 34) Por ello, sentía respeto por él y le dedicó sentidas palabras de agradecimiento por la extensa labor en pos de una Argentina Moderna que realizó.

No fue lo único que escribió sobre Sarmiento; se encontró otro artículo en la Revista *Égloga* donde retomó el tema de su labor educativa. Inició el texto Petra Sierralta indicando que luego de los cargos que ocupó en el país, el sanjuanino (Presidente, convencional, gobernador, ministro plenipotenciario y Senador) continuó activamente en la defensa de la educación pública, gratuita y laica.

Expuso Petra Sierralta cómo, desde sus inicios en San Juan y Chile, se preocupó Sarmiento por la enseñanza y fue desde maestro hasta Ministro de Educación impulsando la labor alfabetizadora. En este artículo: *Sarmiento y la escuela ultrapampeana* relató cómo el sanjuanino se había amoldado en sus inicios a la educación con supremacía católica que se impartía en Argentina hasta que al tomar contacto con las ideas modernistas produjo el cambio en su pensamiento y desde ese momento se transformó en propulsor del pensamiento renovador que necesitaba el país para estar a la altura de las naciones avanzadas de su época.

En el artículo, Petra Sierralta muestra cómo desde haber traducido dos libros (*La conciencia de un niño* y *Vida de nuestro Señor Jesucristo*) con gran sentimiento religioso y moral católica, “infatigable educador giró hacia el porvenir y se volvió un férreo difusor de la educación laica”.

En este mismo artículo trazó la trayectoria de hombres como Belgrano que creó la escuela de Náutica y Dibujo, proyectó la

fundación de escuelas de agricultura, de comercio y de química y hasta donó dinero (que recibió por sus servicios a la Patria) para la creación de escuelas en Jujuy, Salta y Tucumán. También destacó el impulso de San Martín en Mendoza para crear una escuela secundaria; de Pueyrredón para restablecer el Colegio de San Carlos bajo un programa innovador; y de Rivadavia por instalar el sistema Lancaster y de Bell en las escuelas públicas en su gobierno.

Siguiendo el relato histórico del derrotero de la educación en Argentina, Petra Sierralta señaló cómo estas acciones innovadoras se vieron interrumpidas por “las fuerzas despóticas y tradicionales” en el periodo de Rosas que clausuró el Colegio de Ciencias Morales, el Colegio de Huérfanos, exigió acreditación religiosa para impartir instrucción y propugnó una enseñanza dogmática “retrotrayendo al país a un régimen de sojuzgamiento”.

Mencionó cómo la Revolución de Mayo que había estado inspirada en la Declaración de los Derechos y el Ciudadano de la Revolución Francesa, quedó sofocada y recién a partir de 1853 – con la Constitución– se retomaron los impulsos renovadores. El proyecto de ley de Educación Común había tenido mucha resistencia hasta que logró imponerse en el Congreso. Sarmiento había respondido a través de la prensa las agresiones y sostenía que “la libertad de los pueblos” se conseguía con la “tolerancia y la libertad de conciencia”.

En su artículo, Petra Sierralta transcribió punto por punto la tesis de Sarmiento en defensa de la escuela laica y coincidió con sus razones para que se sancionara la Ley 1420: “el espíritu del pueblo puede posibilitar la concordia a través del hogar común, que es la escuela, y en esta, la educación, debe enfocarse con un sentido social, empezando por crear igualdad ante la enseñanza, como consecuencia primera de la igualdad ante la ley que consagra la Constitución”.

Al finalizar su artículo, expresó Petra Sierralta que el poder de la iglesia debía circunscribirse a lo espiritual y que la escuela libre (no de profesión religiosa) era una conquista de la “civilidad que debía perpetuarse para asegurar la amplitud de espíritu de la población argentina”.

Después de los artículos analizados sobre Sarmiento no cabe duda de la admiración que sentía Petra Sierralta por la labor educativa de Sarmiento y por la educación en sí, como un factor de elevación de la población. Tema que le preocupaba y que el mismo a través de su ejercicio docente y de funcionario (como lo fue de la Universidad Nacional de Cuyo) trató de propiciar y de ejercer con solvencia y rigurosidad.

En 1954, el Instituto Cultural Sarmiento de Mendoza, le publicó un extenso ensayo sobre: *Ricardo Rojas: cincuenta años al servicio de la argentinidad*. Esta institución le rindió homenaje a Rojas que había cumplido 50 años (31 de octubre de 1953) de la aparición de su primer libro: *Victoria del hombre*. La entidad le encargó a Petra Sierralta, su vicepresidente, la tarea de realizar un trabajo sobre el autor de: *El Santo de la Espada* y *El profeta de la pampa* con el fin de destacar los ideales y principios de “uno de los más altos valores del pensamiento universal” (Petra Sierralta, 1954, p. 3). Este trabajo se pronunció en un acto el 13 de noviembre de 1953, en donde la conferencia fue parte central de la recordación.

En el párrafo inicial, Petra Sierralta aclaró que “la extensa labor de publicista” de Ricardo Rojas y “su proficua acción” era inabarcable en breves palabras de una conferencia; por lo que se limitará a resaltar “facetas sustanciales” de su personalidad (1954, p. 5). Como bien señaló el autor del ensayo, “La victoria del hombre” fue un libro “pleno de ideas sobre el destino humano, sobre las fuerzas del mal y del bien, sobre las ansias de una humanidad distinta” (1954, p. 6).

Desde este primer libro, Ricardo Rojas recorrió un largo camino (40 volúmenes al momento de escribir el artículo Petra Sierralta) que reflejaban los “esfuerzos cotidianos, la preocupación permanente por la formación de las nuevas progenies, por la cultura y por la creación de un alto ideal argentino y americano” (1954, p. 6).

En subtítulos fue desglosando cada una de las facetas de Rojas. De su labor como ensayista, destacó su aptitud de crítico como “una actividad del pensamiento en relación a los objetos, a la experiencia, a los valores éticos”. En cuanto a la vertiente creadora de Rojas señaló que predominaba “el sentimiento, la imaginación y la intuición” (1954, p. 7).

Con pinceladas valorativas repasó algunas de las obras de Rojas en las que este autor analizaba la “fusión de lo europeo con lo autóctono” y exaltó la argentinidad como un alto valor a concretar (1954, p. 8).

Bajo el subtítulo “Historia y Arte” señaló cómo Rojas supo complementar al poeta y al historiador (1954, p. 9). Con respecto a la relación que este autor mantuvo con España, manifestó que si bien Rojas reconoció “el soplo de lo hispánico” en la cultura americana (como era el idioma) su lucha estuvo por asegurar un reconocimiento de lo argentino y lo americano.

Destacó a Rojas como un “paladín de las realizaciones que soñó e impulsó Sarmiento”. Aunque tuvieron distintas características al imponer sus ideas: “el sanjuanino era un huracán desatado contra todo aquello que no se avenía con sus postulados”. En cambio, Rojas era “disciplinado, atemperado y metódico”; pero ambos coincidieron en “su pasión por las ideas, por la modelación ética de las nuevas generaciones y por el bien público” (1954, pp. 13-14).

En el conjunto de obras de Rojas que integran “su serie de la filosofía de la nacionalidad”, Petra Sierralta señaló que este autor “jerarquizó lo humano”, definió con “hondura los ideales de-

mocráticos” del pueblo argentino, los “sentimientos de confraternidad y paz” de su gente y la “vocación por la libertad que tenía” (1954, p. 16). Manifestó que el “vocablo argentinidad” era “el deseo de lograr una personalidad propia en la República”. Todos los escritos de Rojas aspiraban a plantear el tema de la nacionalidad como un alto fin a lograr y, a ello, dedicó “sus desvelos, sin retacear su acción” (1954, p.17).

Especificó que, tanto en su función docente como en sus libros, Rojas siempre se mostró “adicto al credo democrático”; no obstante, quedó “enrolado en una militancia” que le valió el cautiverio (1954, pp. 20-21). A pesar de la adversidad, Rojas “contestó con un mensaje positivo, lleno de fe “en Argentina porque “siempre estuvo atento a los problemas del país y del hombre” (1954, p. 22).

Concluyó Petra Sierralta, que Ricardo Rojas “ha tenido siempre fe en sí mismo y en su misión rectora para las generaciones nuevas, que ha mantenido la unidad en su vida y en su obra, [...], que ha puesto al servicio del bien colectivo su contribución cultural” (1954: 24-25). Acompañó al ensayo escrito una cronología de las obras de Rojas hasta ese momento y una “nota biográfica” a fin de ilustrar la persona del autor.

### **Los cuentos**

La generación de 1925 en Mendoza agrupó a un nutrido ramillete de jóvenes preocupados por difundir lo mendocino. De la unión entre paisajes y personajes cuyanos habló en sus escritos Petra Sierralta. A través de sus cuentos manifestó su pensamiento sobre los personajes típicos de Mendoza que, no por ser figuras locales, dejaron de ser esos personajes universales que se presentan en la vida cotidiana: el borracho, el avaro, el ingenuo...; en fin, todas características de los seres humanos en general.

En su narrativa se encuentran todas las facetas humanas que en el discurrir de la vida de un pueblo se presentan y, ante el

ojo atento del escritor, no pasaron desapercibidos. Como señaló Navarrete: “cuentos, relatos, semblanzas, estampas y evocaciones en los que plasmó sus observaciones y vivencias propias con sensibilidad pictórica” (2007, p. 17).

Muchos de sus cuentos integraron publicaciones grupales. En diario *Los Andes* se encontró una reseña sobre un libro –recién salido de la imprenta en ese momento– titulado: *Historias de monstruos*, publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Flor. Este texto contenía una serie de escritos publicados en diario *Los Andes* entre 1966 y 1967, de variadas plumas, editado por Juan Jacobo Bajaría con una tapa realizada por Renata Shusshein.

El libro trataba de cuentos sobre seres monstruosos “causales o necesarios y meditados” que pertenecían al orden de lo mitológico. El comentarista (anónimo) señaló que pueden ser: “creación humana inventados por el hombre para manifestar una extensión posible de su propia naturaleza, en el bien y en el mal, o en una puesta en acto de su naturaleza” (*Los Andes*, 31 de mayo de 1970).

En la advertencia inicial del texto se señaló que “entre los inventores de estas especiales criaturas”, se encontró “Las vidas de Wip”, cuyo autor era Guillermo Petra Sierralta (escritor mendocino). La reseña de este relato dio cuenta de su contenido: primero es un hombre como todos que de pronto comienza a ver en los demás un halo que sólo lo puede detectar el personaje principal: Ladislao Wip. Ese halo es como un radar de ida y vuelta de su cerebro, hacia los confines.

Un día enfermó Wip y fue raptado del sanatorio por una potencia internacional maligna para estudiar sus ondas mentales. Analizaron sus ondas telepáticas como un arma de destrucción. Rescatado el protagonista por una organización secreta volvió a Mendoza donde anunció el día exacto de su muerte.

Donó su cerebro a un joven, el cual comenzó a crecer, en la nueva cabeza, de manera desmesurada hasta llegar a expandirse,

de tal forma, que rompió las paredes que lo protegían. Huyó al bosque con tamaña cabeza –signo de la monstruosidad– de Wip a través de la cual penetró en las dimensiones más absurdas. Al final es tratado de eliminar y, en ese escapar de los aviones que lo atacaban, va transmitiendo mensajes angélicos que se reproducen en una gran pantalla con el siguiente mensaje: “el hombre no debe morir en la guerra”.

Sin duda, como el resto del contenido del libro, el cuento de Petra Sierralta trató de criaturas engendradas en “claves esotéricas o símbolos metafísicos” de lectura fácil para el lector conocedor de “las leyes de este idioma” particular.

Dos textos publicados en las postrimerías de su vida, reflejan su constante preocupación por su terruño natal: Mendoza. El primero de ellos: *El pueblo de Belermino y otras historias*, fue publicado en 1972 por Ediciones Mendoza en el Arte. Este libro formó parte de una colección dirigida por Petra Sierralta con el objeto de difundir obras de distintos autores locales y es el volumen uno de su sello literario.

En la portada, breves palabras dan muestras de las intenciones del autor: “son temas de la hora actual y de las horas de siempre” que se ofrecen al ávido lector para que su imaginación transite “los territorios de la sugerencia” en un estilo claro y fluido. Es una recopilación, “a la que se ha tratado de imponer un criterio de unidad” en donde lo real y lo irreal aparecen como parte de la vida del pueblo. Son ocho cuentos que presentan, detalladamente, a distintos personajes de un pueblo cualquiera, en este caso es el de Belermino Guadalupe, que no dejan de ser los habitantes de todos los pueblos.

En el primer cuento: “Aparta la mano mala”, puso en valor el sentido de la comunidad. Allí aparecen valores como la cooperación, la construcción de la vida en común, la convivencia regulada por normas compartidas en la que el transgresor se convierte en un “cáncer que mina y perjudica los fundamentos” de la so-

ciudad (1972, p. 14). Los protagonistas: Segismundo y Aldonza, tienen una historia de amor juvenil en el que la inocencia y la virtud de ambos se mantuvo apartando la “mano mala” (o sea la tentación) por lo que gozan del respeto y el cariño de su comunidad “más allá de sus vidas en la tierra”.

En el cuento que le da el nombre al libro: “El pueblo de Belermino”, el protagonista –Belermino Guadalupe– es un vecino de un pueblo chico donde “apenas se acercaban los ecos del mundo” (1972, p. 22). Describió Petra Sierralta, con humor, la ubicación de los edificios principales: la plaza, la iglesia, las oficinas públicas, el almacén y las casas diseminadas a los lados del camino principal. Los rebaños de animales y los campos sembrados dan cuenta de la fertilidad de la tierra y el “manso discurrir de una economía sencilla y próspera” (1972, p. 23) que brindaba a sus pobladores la tranquilidad para desarrollar una apacible vida.

En ese contexto se dio la lucha antagónica de dos familias: los Ocampo y los Dávila (al igual que los Montescos y Capuletos de la literatura universal) sin tregua y sin pausa. Las riñas continuas alborotaron el pueblo hasta cambiar con las distintas innovaciones el modo de producir manual por una mecanizada lo que produjo, a su vez, el cambio del ritmo de la vida del lugar dejando a Belermino sin un sitio para vivir.

En “Su propio cuento” el autor relató la preocupación de Raimundo Senca, escritor de oficio, que busca que le publiquen una historia. El problema es que ese relato hablaba de la muerte y los fantasmas que se le presentaban y, debido al tema, nadie quiere editarla. Su hijo señaló en la introducción de su libro *post mortem: Mendoza y mi cristal. Estampas, evocaciones y semblanzas* que en realidad este expresa los “devaneos e inquietudes que signaron y movieron toda su existencia” (1990, p. 5).



**Ilustración N° 39: “Trasmuros” (serie)**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**

En “Un hombre basto” contó la vida de Celedonio Aguilar, hombre poseedor de una “gran heredad” por lo que recibía entre sus vecinos el tratamiento de “Don”. Manejaba el pueblo como si fuera el dueño y lo recorría en “buenas cabalgaduras” produciendo la envidia en más de un vecino. En esos paseos evaluaba el estado de las tierras del lugar y ante una oportunidad, ofrecía a sus dueños comprarla a bajo precio. De esta manera fue anexando nuevos terrenos a sus dominios.

En su ámbito familiar se comportaba como un “tirano”: sus hijos y esposa se sometían a sus “intemperancias” con temor. Con el paso de los años acumuló muchos bienes y al vincularse con la política fue “ungido diputado” por su gran influencia en el pueblo. Un golpe de Estado lo volvió a sus orígenes lo que endureció aún más su petulancia y agresividad. Al mismo tiempo su salud se deterioró y tuvo que someterse a largos y costosos tratamientos que consumieron sus bienes patrimoniales.

Luego de un “largo vía crucis” falleció y, por su velorio, desfiló mucha gente más que nada para “cerciorarse” que “el omnipotente señor de esos pagos había sucumbido”. Su herencia se terminó perdiendo en juicios y su familia pudo salvar escasos bienes luego de tan gran fortuna concebida. Petra Sierralta terminó el cuento con una moraleja: “por más que se ostente bienes a todos les cae el sambenito” (1990, p. 53).

En el cuento “Combustión espontánea” trató el tema del alcoholismo. Un nuevo doctor llegó al pueblo y advirtió el mal que aquejaba a los vecinos. Se propone combatir el mal y solicitó a algunos vecinos que lo ayuden en la cruzada. Enterado Zenón –el borracho más conocido– intentó amedrentar al doctor, pero este siguió en su propósito y por ello viajó a la capital a buscar ayuda. En el interín Zenón muere en su casa y la policía solicita refuerzo a la central de Policía para averiguar cuál fue la causa. Luego de un análisis emitió investigaciones el siguiente dictamen: por las calorías del alcohol, sus vísceras habían entrado en combustión y, por ello, su cuerpo estaba carbonizado no así su casa (1990, pp. 64-65). Este dictamen produjo perplejidad a los habitantes del pueblo y desde entonces los vecinos mejoraron sus costumbres. El nuevo médico encontró, a su regreso de la capital, un ambiente más moderado y amigable a sus propósitos; este pensó que su prédica era la causante del cambio de la conducta de los pobladores.

En “Bellas colinas de añil”, el personaje es un optimista de postura “angelical” ante la vida. Trabajaba con ahínco, servicial y dispuesto a “sacrificarse por sus semejantes”. Como señaló el autor, quizás hubiera permanecido soltero, pero conoció a una “Dulcinea” que lo atrapó, se puso de novio formal –cumpliendo las pautas establecidas– y finalmente contrajo matrimonio. Con la llegada del primer hijo la vida conyugal cambió: la “sencillez y mansedumbre” en la que se desenvolvía su vida pasó a transformarse en un ambiente crispado por las exigencias de su esposa. El marido, cada vez más ensimismado, llegó a la “parálisis espiri-

tual” que se reflejó en una “parálisis física” que lo llevó a la muerte. Petra Sierralta introdujo una reflexión final: dos personas que habían tenido un prospecto venturoso, por no estar preparados para la convivencia, coartaron sus vidas en común y sólo quedó en el rostro “la sonrisa de las colinas de añil” (1990, p. 76).

En “Cruz de cenizas” describió el suceso de una granizada en una viña cultivada con esplendor, pronta a ser cosechada. Describió paso a paso cómo se suceden los hechos ante un evento natural como este, típico de Mendoza en la época de vendimia. Ante el anuncio de la tormenta “destructora” se guardan los utensilios de labranza, los morteros lanzan los cohetes para romper el granizo, las mujeres colaboran con sus rezos y hasta con prácticas supersticiosas; pero, la tormenta destruye, sin piedad, la viña que queda “muerta” bajo el manto blanco del granizo. Las pérdidas son muchas y con optimismo el viñatero vuelve a empezar (1990, p. 88).

“Su majestad la bala” trata de un ser del espacio que decidió conocer la tierra y desciende en su nave espacial. Se va desplazando con cautela por los lugares observando todo a su alrededor. Hasta que, en un campo donde pasó, los “silbidos de los plomos” lo asustaron y buscó refugio. Las detonaciones igual lo alcanzaron y, con esfuerzo, logró huir del “infierno de las balas”, llamó a la nave que lo había traído a la tierra y huye “de tanto infierno” (1990, p. 104). Las reflexiones finales que escribió Petra Sierralta reflejan sus preocupaciones: “viven en el fragor de lo intrascendente”, “la guerra”, la “barbarie” que los seres del espacio habían dejado hacia “millones de años”.

En el colofón, Petra Sierralta escribió lo siguiente. “En estas historias se alude a la angustia del hombre, a los arrestos bélicos, a la política menuda, a las cosechas inciertas y a algunas fallas de la organización social”. Todas preocupaciones que hacen a la esencia del hombre y que se manifiestan en la vida cotidiana.

*Mendoza y mi cristal. Estampas, evocaciones y semblanzas* es un libro que su hijo, Guillermo M. Petra Recabarren publicó varios años después de su muerte. Señala que, en su caso, aparte del homenaje a su padre que la publicación supone, quiere entregar “el canto y el homenaje que uno de sus hijos rinde a la tierra madre” (1990, p. 6). Son “cantos poéticos en prosa a Mendoza y sus hombres, terruño que lo vio nacer, crecer y morir.

El libro está compuesto por 15 cuentos ilustrados por Víctor Delhez, Ricardo Scilipoti y Roberto Azzoni, sus amigos, con quienes compartió innumerables momentos creativos y de inspiración. Una rápida lectura a sus títulos da cuenta de la preocupación de Petra Sierralta por su “lugar en el mundo” – Mendoza– “a la que amó entrañablemente y dedicó todos sus afanes”, según las palabras de su hijo (1990, p. 5).

El primer cuento que su hijo incorporó al volumen es “Mi propio cuento”, que expresa “con entonación dramática y angustiosa”, las cavilaciones profundas del autor. En los manuscritos originales de Petra Sierralta no estaba incluido este texto; pero su hijo consideró necesario incorporarlo porque expone las vivencias e inquietudes que movieron a su padre a escribir.

En los primeros párrafos del cuento evocó a los escritores de la literatura universal: Calderón, Shakespeare, Cervantes, Dostoyevski, Víctor Hugo, Emerson; a quienes vio “afanados en un quehacer [...], en una constelación de estrellas de análoga magnitud”. Y junto a ellos, “otros perfiles” de “enormes dimensiones” se les acercaban a sus pensamientos: Dante, Petrarca, Bocaccio, Goethe “dando temperatura al genio” y le ayudaban a ensamblar “la inteligencia con el corazón” (1990, p.13) para poder manifestar sus ideas.

Todo este “cúmulo de vibraciones” que recibió, tanto de los literatos como de los pintores (Fidias, Leonardo, Miguel Angel, Botticelli, Rembrand, el Greco) y del filósofo Sócrates vivieron en

su pensamiento e insuflaron su espíritu de “mundo activos y dinámicos” que Petra Sierralta plasmó en sus obras.

En “Zanjón mendocino” (ilustrado por Delhez) se retrotrae a su infancia cuando, a sus orillas, “la pandilla bulliciosa” chapoteaba en sus aguas disfrutando de amenas charlas. Pero, el canal “con paredes lisas y hondas” (1990, p. 21) encauzó las aguas bulliciosas trocando “el verde blando de sus riberas por el gris agrio del cemento” y, con ello, toda la poesía de los “días lejanos se volvió recuerdo” (1990, p. 22).

El siguiente cuento: “Mendoza y el árbol” (ilustrado por Azoni) detalló cómo “las ondulaciones fluidas y aterciopeladas de la conjunción de las hojas, marcan los cuadros del damero” (1990, p. 28). En un lenguaje rico en expresiones poéticas, describió los forestales mendocinos exaltando la importancia que tienen tanto para la ciudad como para el hombre que “vive afanado por ser más fuerte, más grande, más poderoso” (1990, p.29). Reflexionó al final la importancia que el árbol tenía para Mendoza porque el oasis fue realizado por sus pobladores de la “mano del agua”.

En “Ruinas y flores” describió el área fundacional alrededor de la Plaza Pedro del Castillo donde pasó su niñez. Con nostalgia recordó las palabras del cuidador que los ilustraba sobre un pasado histórico y de cómo las ruinas de San Francisco eran el “símbolo del suceder de las cosas (1990, p. 34).

“El Challao”, cuento ilustrado por Scilipoti, trata de las “andanzas domingueras” que el autor hacía con sus amigos escapando del “grillete ciudadano”. Con “la pandilla” franqueaban las “sendas agrestes”, llenas de “cactus y espinillos” hasta llegar a “la paz cantarina del arroyo”. Allí deambulaban por “los cerros y hondonadas” descubriendo la naturaleza mendocina y, al mediodía, hacían el asado como “regalo para los paladares”.

Un día, “a manera de exploración”, la curiosidad los llevó hasta “las inmediaciones de un rancho aislado, morada de un vie-

jecito misterioso y misántropo”. Invitados a pasar descubrieron la “pericia de sus trenzados” e interrogado por el tiempo que vivía allí, el hombre les sorprendió con una contestación: “cuasi dende que nos preparamos pa la guerra” (1990, p. 42). Asombrados, intentaron averiguar donde se enteraron de un hecho que no llegó a mayores con Chile. Los “pormenores narrativos del largo coloquio” con el poblador los había llevado a “cavilaciones” y se despidieron. Como señaló Petra Sierralta, “el Challao acababa de alcanzar [...] una dimensión insospechada: guerra, muerte, maldad” (1990, p. 43).

En “Cerro de mi primer dolor” relató la inauguración del monumento del Cerro de la Gloria llevada a cabo un 12 de febrero. A pesar de sus ansias por presenciar el acto, su padre no se lo permitió. A pie de página, en una larga cita, detalló el evento que fue “un deslumbramiento vedado para su “entusiasmo infantil” (1990, p. 50).

En “Cacheuta” narró la historia del lugar recogida de la “tradición oral”. Hizo referencia a la vertiente de aguas curativas que “desde una de las barrancas, volcaba sus linfas cálidas y humeantes en la arteria fluvial” (1990, p. 53). Manifestó la leyenda del lugar referida a “ingentes tesoros auríferos” que tenía; pero concluyó que el “verdadero oro que impulsaba a Cacheuta” estaba constituido por “su clima, por su petróleo, por sus aguas termales, por su potencial hidroeléctrico y por afanes y la voluntad creadora de sus pobladores” (1990, p. 54).

En “Potrerillos”, volvió a recordar su infancia y juventud, en donde “lejanos recuerdos de alborotadas tardes vividas” lo llevan a describir la villa y el paisaje que “cautivó su mirada”. El ferrocarril era el sitio donde jugaba en la vagoneta de Obras Sanitarias que le permitió las “aventuras más transgresoras”. Las “excursiones ambiciosas por sendas sinuosas” exigían paciencia y atención en el cerro El Cocodrilo. “Montículos arenosos, lisos, áridos, casi pétreos” eran recorridos, por “intrépidos chiquillos”, que disfrutaban de la libertad en la naturaleza (1990, p. 61). El viejo hotel,

“el trazado ferroviario, los caminos, los puentes, las construcciones, el río y la montaña” siguieron “vivos en los ojos del recuerdo y en el regusto de las viejas andanzas y peripecias” que Petra Sierralta y su familia realizaron en el lugar (1990, p. 63).

“Uspallata” es otro de los cálidos recuerdos de sus primeros años. Su pluma fluyó en descripciones de la geografía cordillerana: el camino “para llegar donde abundan álamos, sauces, acacias y menta” (1990, p. 68). Explicó el origen del nombre y cómo “las pircas” que se encontraban “en algunos sectores en forma organizada” daban testimonio de la tambería prehispánica de Ranchillos que allí se encontraban (1990, p. 69).

Este sitio forma parte de “El camino del inca”, su cuento siguiente, porque unió física y anímicamente a los pueblos del inca-rio. Recorre en la zona de Cuyo “Barrial, Calingasta, Jáchal en San Juan y La Rioja” (1990, p. 73). Por allí, el “chasqui cubría en horas distancias increíbles [...] milagro de energía humana rendida al poderío de un semidios”, como era el Inca (1990, p. 74). Calculó, Petra Sierralta, que por este camino circuló la noticia de la llegada de los españoles a Perú que se desparramó por todo el imperio incaico. Por su importancia quedó como “el legado para todas las generaciones” (1990, p. 76).

En “Cacería en Yalguaraz” describió la geografía quebrada del camino para llegar al lugar. El valle, el agua y la ciénaga eran lugares de caza a caballo donde el autor iba con su familia. El alba los levantaba “con los primeros trajines del capataz y los peones”, quienes después del desayuno frugal empezaban la marcha en busca de las presas: avestruces, guanacos y ganado. Al final de la tarde la cacería tocaba su fin y con “sensación de alivio” volvía la calma a los campos (1990, pp. 84-85).

“Una villa y un poeta” se refiere a la zona sur de la provincia. “Después de la infértil franja que corta a Mendoza en dos oasis” el viajero se encuentra con San Rafael. Narró la creación del departamento que, según sus palabras, creció de a poco “al clamor de

sus poetas”: Alfredo Bufano y Mauleón Castillo. Ambos reposan en la “rusticidad del suelo” lugareño para no “turbar la paz” (1990, p. 89).

“El Cometa Halley” fue un fenómeno estelar que ocupó las noticias hacia la década del 70. Ese “inusitado fenómeno celeste” no era la primera vez que cruzaba el firmamento. Numerosos interrogantes y supuestos giraron en torno a su aparición hasta la predicción del fin del mundo. La noche de su aparición en el firmamento mendocino, fue observado por Petra Sierralta y su familia en el patio de su casa. El suspenso hasta que apareció en el horizonte enmudeció a sus observadores: “contemplábamos la misteriosa presencia como algo que enviaba la fatalidad” (1990, p. 99). Cuando “se perdió la estrella” todo volvió a la normalidad a pesar de los negativos presagios por lo que todo lo anunciado pareció “una pesadilla” ya que “no habría final para el mundo”.

En “Amparo”, Petra Sierralta, evocó a su madre, María Mercedes. Describió su carácter firme, pero suave con que condujo su vida y su familia. Era incondicional con los suyos al punto de “inmolarse por ellos”. Su único “refugio” fue el piano al que le arrancaba sonidos emotivos, tiernos, creadores, plenos de mensajes y llamadas (1990, p. 104). Cuando él tenía 11 años, su madre falleció, sin embargo, vivió en su recuerdo “por siempre”.

En el último relato, “El paisaje y el arte”, realizó un recorrido por cuatro “cultores del paisaje”: Fader, “un maestro de la pintura”; Antonio Bravo, “cultor del impresionismo; Fidel de Lucía, cuyas obras “poseen la tónica de la impresión vibrante”; y Azzoni que tenía “acento expresionista” (1990, p. 116). Todos ellos, artistas mendocinos, que plasmaron en la tela “los paisajes” de su tierra.

Los cuentos reunidos en este libro: *Mendoza y mi cristal* reflejan la “especial óptica” con que concibió a cada uno de ellos que “indudablemente [dan cuenta de] las distintas vivencias del

autor en diversas etapas de su ida, transcurrida totalmente en tierra mendocina” (1990, p. 5).

### **Acerca de su vocación por la pintura**

Otra de sus pasiones fue la pintura. Durante años siguió de cerca la obra de Fernando Fader marcando las pautas estéticas del pintor y lo puso en valor por su dimensión artística. Varias referencias a los artistas contemporáneos suyos dejó en las páginas del periódico y de las revistas culturales en las que colaboró y la agudeza de sus análisis dejó indicios certeros sobre muchos artistas plásticos.

El mismo se dedicó a la pintura. Expresó a través de sus paisajes cuyanos, al estilo naturalista, su terruño natal. Sus cuadros fueron expuestos en diversos salones y galerías provinciales entre las que se encuentran Galería Giménez (donde expuso 28 paisajes al óleo) y Galería D’Elia (hoy desaparecidas). También realizó exposiciones en San Rafael en la Biblioteca Mariano Moreno (1952). Todas exposiciones individuales.

A partir de 1957 su participación como artista plástico fue más asidua. Integró una muestra en la Biblioteca General San Martín con sus impresiones pictóricas; instituyó el Salón Bial de Artes Plásticas de la Provincia y participó del Salón Cuyo en una muestra colectiva (1958).

Acerca de su pintura se encontró en un artículo con el siguiente comentario:

Sin apartarse de lo figurativo, el organismo plástico a través de color, se traduce en una tónica subjetiva de definidos toques poéticos. El empaste preciso y espontáneo da valor al color local y los matices en un propósito de ir más lejos de lo que el objeto dice de sí mismo (*Los Andes*, 9/06/1958).

Sus obras integraron la muestra del Salón de Acuarelistas de Cuyo en 1966; realizó una muestra individual en el Plaza Hotel de Mendoza y trascendió las fronteras provinciales al exhibir sus obras en la Galería Rubinstein de Mar del Plata (1967). En 1969 presentó sus pinturas no figurativas en la Primera Muestra Retrospectiva de la Pintura en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo.

Muchos de sus escritos versaron sobre las artes plásticas y realizó profundos análisis sobre: *Las obras de Fidel de Lucía* (1961) y *Víctor Delhez apocalipsis y danza macaba, grabado en colores* (1970). Esta inclinación pictórica lo llevó a pronunciar conferencias como: *Procesa Sarmiento, primera pintora de Cuyo* (1953) y *El dibujo en la Historia del Arte* (1962).

En la Revista *Pámpano* se encontró un artículo de su autoría titulado: “El arte de Antonio Bravo”. Inició el mismo con una apreciación valorativa del pintor Bravo: “fue la suya una vida volcada en sentimiento, sin altisonancias y sin arrebatos concentrada, silenciosa y densa; vida de ensueños, de lirismo y de bondad”. Todos adjetivos que pintan el alma del artista plástico y que reflejó en sus obras.

El artículo registró cada momento que vivenció Antonio Bravo: sus inicios de gran espontaneidad donde la naturaleza fue su maestra y se reflejó en los paisajes que pintó; su paso por la academia que le permitió manejar la técnica; y su creatividad que le dio libertad para expresarse. La montaña fue el tema predilecto de este pintor que jugó con la luz y los colores otoñales. Con “la sobriedad de su paleta y las líneas que le brindaba el paisaje” dejó en sus cuadros su sello personal y reflejó la tendencia impresionista que circuló por Cuyo (Petra Sierralta, 1943).

En otro número de esta revista escribió sobre su amigo un artículo titulado: “Un pintor vigoroso: Roberto Azzoni”. Analizó la obra de este destacado pintor mendocino en sus distintas épocas: en la primera fue ayudado por su voluntad y su vocación al

trabajo que le sirvieron para perfilar su estilo propio. Alejado del estilo impresionista, luego descubrió que “un secreto acento le decía que hay en las cosas una verdad interna”. Allí fue cuando profundizó los problemas plásticos y estéticos; por ello, trató de conocer y “redobló su afán de búsquedas”. Así, las creaciones posteriores de Azzoni “tuvieron un acento expresionista y tendieron hacia lo abstracto y metafísico”.

A pesar de las incursiones en los contrastes, en lo decorativo y hasta en la pintura mural, “el paisaje” siguió siendo lo sobresaliente en Azzoni. La montaña de sus inicios persistió con menor o mayor presencia en sus obras, tejiendo un llamado telúrico, de reminiscencias ambientales, señaló Petra Sierralta. Por eso, el espíritu regional tenía aquí su sitio, donde se conjugaban la figura y el paisaje, sin detrimento mutuo (Petra Sierralta, 1943b).

A su muerte, se realizó en su homenaje una exposición (23 de abril de 1976) en el Museo Municipal de Arte Moderno en la que se presentaron 75 obras plásticas de su autoría. Complementaron esta muestra el retrato de Petra Sierralta realizado por Orlando Pardo, otro de Roberto Cascarini y un grabado de Víctor Delhez. La muestra fue presentada por Vicente Nacarato (Navarrete, 2007, pp. 13-14).

### **Algunas reflexiones finales**

Guillermo Petra Sierralta fue un cultor de las letras y de las artes. Porque cultivó, con perseverancia e inteligencia, el conocimiento en este campo del saber. Cada texto que escribió, las palabras que dedicó en sus conferencias, dan muestra de sus facultades intelectuales y, por ello, se destacó en cada tarea que emprendió. Prueba de esto son las siguientes palabras de la Junta Directiva del Instituto Cultural Sarmiento:

[...] se encomendó la tarea de un trabajo de enfoque y valoración de la obra de Rojas a uno de sus miembros más representativos; el Dr. Guillermo Petra Sierralta a quien, en su múltiple calidad de universitario distinguido, de destacado hombre de letras que integra la filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Escritores, de artista de refinada sensibilidad y de esforzado estudioso del pasado liberal y de la vida cultural del país se le debe importantes aportes” (1954, p.3).

Esta cita nos demuestra la relevancia que tuvo su figura en el quehacer mendocino y la consideración que gozaba en el medio local.

Reconocido por sus pares, fue convocado a participar de todo emprendimiento cultural que surgía en la provincia: publicaciones periódicas, ateneos, revistas, editoriales, asociaciones; en fin, hasta formó parte de la primera empresa cinematográfica de la provincia, Film Andes S.A.

A su vocación inicial de dramaturgo se le sumó tempranamente su labor como periodista. Y, poco a poco, le fue sumando otras facetas a su tarea inicial: la de escritor, la de conferencista y la de estudioso de las artes plásticas. Debido a sus vinculaciones y a las cualidades que lo distinguieron, ejerció funciones públicas, en reiteradas oportunidades, con destacada actuación.

De allí que, este multifacético autor, fue ganando mi curiosidad al adentrarme cada vez más en la investigación de su obra. Cada nuevo dato que encontraba me llevaba a otro aspecto más de su personalidad y, así sucesivamente, fui descubriendo a un hacedor incansable de lo mendocino. Cabe señalar que no tuve acceso a toda su obra por lo que lo analizado es sólo una parte de ella.

En líneas iniciales de su último libro, *Mendoza y mi cristal*, declaró cuál era el objetivo que lo motivaba:

La belleza de Mendoza, su paisaje, la impronta de su historia, las pautas de sus gentes, el esfuerzo que en cada alborada renueva la hazaña humana. Y, junto a ello, las riquezas; lo que vive en las entrañas del suelo como una ofrenda permanente a elaborar grandezas (1990, p.7).

Por ello sintió la necesidad de expresar “todo lo que está latente en el pedazo de nuestra tierra”.

Como señaló su hijo en el prólogo de su libro póstumo, “amó entrañablemente” a la tierra mendocina y, a ella, le dedicó “todos sus afanes, utilizando para ello cualquier campo del quehacer humano”: el periodismo, el derecho, el arte, la literatura y la política. Según sus palabras, “Fue, en suma, un hombre obsesionado por todo lo que significara aporte o manifestación de cultura, participando en ella y apoyándola siempre, aún con sacrificio o postergación de su entorno personal o privado” (1990, p. 5).

Su andar por este mundo quedó reflejado en “Mi propio cuento”, donde expresó que todo un “cúmulo de vibraciones” se le presentaba como “un área de conjunción de mundos, activos y dinámicos” que se le acercaban y se le alejaban dejándole su esencia. Ese “universo lleno de luces” se opacaba, a veces, por los “dardos traicioneros” que lo crispaban y lo desesperaban (1990, p.14).

Su yo desnudo reflexionó en el párrafo final:

Y pienso: cuando llegue el instante de la soledad absoluta, [...], bueno será que alguien se ocupe de saber si mi vida sólo fue un destello literario en la página perdida de algún libro; una pincelada de color en la armonía de algún cuadro, o sí, en verdad [tuvo] una vida efímera, inútil y sin gloria (1990, p.15).

Quizás su sencillez y humildad no le permitió ver la importancia que tuvo; porque su figura estuvo diluida en un momento,

de gran florecimiento cultural de la provincia, en dónde muchas figuras protagonizaron el espacio cultural al unísono. Su incansable preocupación por Mendoza está presente en su pluma y en su palabra. Este artículo se propone rescatarlo en su integralidad ya que, por todos los caminos en los que incursionó, dejó certeras huellas que dan prueba de la hondura de su ser. Vaya, pues, este homenaje a un hacedor laborioso de las cosas nuestras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castellino, M. E. (2024). “La vanguardia literaria: el grupo *Megáfono*. En *Los Andes* 14/04/2024, Estilo, p. 2.
- Égloga* N° 6. Mendoza, septiembre/octubre 1945.
- Hurtado, S. M. (2024). Entrevista personal a Emérita López, realizada el 19 de junio.
- Megáfono: un film de la literatura mendocina de hoy* (1929). Buenos Aires: Gleizer.
- Navarrete, J. F. (2007). “La Mendoza de su tiempo”. En: Petra Sierralta, G. *Teatro*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras. Colección Letras Mendocinas N° 9.
- Oviedo, J. E. (2010). *El periodismo en Mendoza*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- Pámpano Revista Mensual*, Mendoza, 1943.
- Petra Sierralta, G. (1939). *Sarmiento y el espíritu de mayo*. Mendoza: D'Accurzio.
- (1943). “El arte de Antonio Bravo”. En *Pámpano* N°1, octubre.
- (1943b). “Un pintor vigoroso: Roberto Azzoni”. En *Pámpano* N°3, diciembre.
- (1945). “Sarmiento y la escuela ultrapampeana”. En *Égloga Revista Bimestral* N° 6, septiembre/octubre.
- (1954). *Ricardo Rojas, cincuenta años al servicio de la argentinidad*. Mendoza: Instituto Cultural Sarmiento, Cuaderno N°2.
- (1972). *El pueblo de Belermينو*. Mendoza: Ediciones Mendoza en el Arte, volumen 1.

- (1990). *Mendoza y mi cristal. Estampas, evocaciones y semblanzas*, Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- (2007). *Teatro*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras. Colección Letras Mendocinas 9.
- Roig, A. (1996). *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Videla de Rivero, G. (1985). "Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza. el grupo *Megáfono*". En *Revista de Literaturas Modernas* N° 18. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras- Instituto de Literaturas Modernas, pp. 189-210.
- (2000). *Revistas Culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.



**Ilustración N° 40: "Pausa"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

# Capítulo 18

## LA CIUDAD EN LA POESÍA MENDOCINA CONTEMPORÁNEA

Marta Elena CASTELLINO

### Introducción

La poesía mendocina contemporánea teje una relación compleja con el entorno ciudadano que la contiene; en esta puesta en discurso hallamos tanto la reformulación de antiguos tópicos como la postulación de nuevas visiones, producidas por esa “episteme posmoderna concebida como el cada vez mayor protagonismo del espacio a nivel ontológico, epistemológico, estético y político” (Castro Nogueira, 1986, p. 27).

En cuanto al sujeto, del Acebo Ibáñez habla del “existente posmoderno, perdido en medio de sus seguras inseguridades y de la nostalgia por las inseguras seguridades” (2000, p. 28). Así, lleva adelante una “Existencia terriblemente mediada por tal cúmulo y exceso de información: reportajes, novelas, videos, películas, estudios sociológicos, etc., que nos convence de su radical alteridad y autonomía, al margen de nuestra conciencia” (del Acebo Ibáñez, p. 29).

El sentimiento de orfandad existencial que genera esta pérdida de contacto con la realidad lleva a del Acebo a Ibáñez a hablar de un “post sujeto” cuya mayor participación “se encarna en el *zapping* (p. 29). En esta relación particular con la realidad contemporánea, se verifica una actitud de crítica al mundo moderno (esta nuestra “aldea global” inevitable) y dentro de ella, la ciudad (reducida a sus aspectos más bajos y oscuros y reiterada en ciertos íconos o imágenes de marginalidad), como emblema de un mundo en que la condición humana se encuentra desvalorizada y amputada; en relación con ello, la aguda conciencia de vivir (o haber vivido) circunstancias críticas a nivel nacional, lo que genera una actitud contestataria y rebelde, sustentada en una visión nihilista y apocalíptica.

Vera Pimenta Gonçalves Ferreira, en relación con las teorizaciones de Néstor García Canclini, señala a propósito de este tema que

[...] la ciudad moderna latinoamericana se asemeja a una ciudad videoclip, o sea: De este modo, el individuo palpa no sólo la experiencia material de la propia ciudad (el sentir físicamente la ciudad que recorremos en el día a día), sino también al transitarla construye suposiciones sobre lo que ve, sobre las personas con que se cruza y los lugares que recorre y que en realidad le son desconocidos (Pimenta Gonçalves Ferreira, 2013, pp. 34-35).

Por su parte, Richard Lehan, también citado por Pimenta, afirma que “la ciudad posmoderna es al mismo tiempo una realidad física y un estado mental (abstracto e irreal)”, y en ella “la entropía, o sea, el desgaste del mundo físico y de los sistemas culturales, es la norma para analizar la ciudad y sus discursos, lo que hace que la ‘lectura’ de esta “sea cada vez más difícil y conflictiva para el ciudadano de la urbe posmoderna” (2013, p. 35).

El urbanista estadounidense Kevin Lynch menciona que una de las mayores causas de angustia del ciudadano contemporáneo

neo: “reside en la imposibilidad de comprender su [de la ciudad] lenguaje” (citado por Pimenta) lo que resulta en la imposibilidad de establecer cualquier tipo de diálogo, ya que: “la ambigüedad, la promiscuidad, la confusión y la discontinuidad son los rasgos distintivos de nuestras ciudades” (Pimenta, 2013, p. 27).

Igualmente es dable advertir, dentro de esta poesía mendocina contemporánea, la reformulación de antiguos tópicos literarios, como el de “menosprecio de corte y alabanza e aldea”, que otorgan a esta configuración de la ciudad como espacio poético una peculiar significación. Del mismo modo, se compone una imagen del espacio regional que, jugando con ciertos semas que han alcanzado el rango de elementos identitarios, son susceptibles, sin embargo, de una nueva mirada al incorporarse a este nuevo espacio de significación instaurado por la poesía. Este fenómeno puede ser advertido a través de tres voces femeninas: Adelina Lo Bue, Patricia Rodón y Bettina Ballarini, que nos ofrecen tres miradas distintas sobre el mismo entorno: la ciudad de Mendoza en las postrimerías del siglo XX.

### **Adelina Lo Bue, “poeta del universo”**

Adelina Lo Bue representa un interesante ejemplo de articulación entre lo que podríamos denominar la lógica y el discurso de la Modernidad y los de la Posmodernidad. En efecto, en su poesía aún persisten los intentos totalizadores, la intención de componer un “gran relato” a través de su ambicioso proyecto titulado “Poema del Universo”<sup>168</sup>, que tardó quince años en cuajar y que

---

<sup>168</sup> Como señala María Cristina Salatino de Zubiría (1998): “La imagen moderna -y aun posmoderna- del hombre de ciencia supone un espíritu entrenado para moverse en determinada área del conocimiento [...] Para el hombre antiguo, en cambio, la idea del sabio integra de manera insoluble tanto el dominio de las capacidades intelectivas como de las demás potencias espirituales [...] Quienes han estudiado el sistema de Aristóteles insisten en subrayar la profunda relación que hay entre los conceptos de la lógica, la metafísica, la ética e incluso la física” (p. 178).

Jorge Luis Borges escuchó, en su casa de la calle Maipú, a través de la lectura de la autora.

Esta poeta nació en Mendoza en 1959. Se graduó en medicina en 1986. Becada, viajó a Roma y recorrió varios países de Europa entre 1986 y 1987. Integró el grupo literario *Octacordio*; es cofundadora de la revista literaria *Aleph*. Ha realizado traducciones de poetas italianos, entre ellos Cesare Pavese. Entre 1991 y 1993 se desempeñó como secretaria de la Sociedad Argentina de Escritores, Filial Mendoza. Su poema "La sombra roja", de 1983, obtuvo el primer premio de poesía en el concurso literario de la revista *La lupa*. Participó en la *Antología oral de Literatura argentina: Escritores mendocinos I*, dirigida por la profesora Nela Río, del Depto. de Lenguas Romances de la Universidad St. Thomas, de Canadá, en 1989. Ha publicado poemas en diarios de nuestra provincia, en *Clarín* de Buenos Aires y *La Capital* de Mar del Plata. Composiciones suyas se recogen en los anuarios *Poesía y Prosa* 1984 y 1985-86 del Taller Literario Américo Calí, de SADE y en la revista salteña *Anacreonte*, en 1985. En 1986, el *Libro de Oro de la Vendimia*, antología de poetas, acoge su poema "Canción del país". Su formación clásica y su interés por el estudio de la lengua y la literatura clásica se trasluce tanto en sus preferencias temáticas como en la estructura de algunos de sus textos (por ejemplo, "Icaro", referido al mito homónimo, donde se suceden las metáforas cosmogónicas y un ritmo de poema clásico).

Su obra publicada en forma individual, y que se recorta con perfil propio en el panorama de la poesía mendocina de las últimas décadas, comprende un primer poemario: *Línea de fuego* (1985); otro, *Mapas* (1995); dos "Cuadernos del Cuyum" de Ediciones del Canto Rodado: *Poema del universo* y *Elegías* (1999), que rescatan composiciones publicadas en los libros anteriores, pero que -al independizarse y agruparse- realzan sus valores propios y su significación dentro del mundo poético de la autora<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Para un análisis de estos poemas cf. Marta Castellino (1999).

Su obra publicada se completa con *Señales rupestres* (2009) y *El color del terciopelo* (2021). Ha sido traducida al francés por Chantal Enright y Elina Cohen y publicada en *Voix d'Argentine-Cahier Bleus-París* (été 2006). Su poesía fue objeto de estudio en *Dos poetas mendocinas en los días de la postmodernidad: claves y abordajes para la lectura de sus textos* (Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, de Diana Starkman, Mendoza, 2004/2005).

En su conjunto, su obra nos ofrece un punto de partida interesante para ahondar en ciertas notas características de nuestra poesía de fin de siglo. Como cualidades salientes de su creación puede mencionarse en primer lugar su concepción del discurso literario como auténtica vía de conocimiento: entendamos por esto, no un saber racional, sino una privilegiada intuición del mundo, capaz de revelarnos las cosas con luz de asombro, rescatadas de su cotidianeidad, en su faz oculta y resplandeciente. Así, la preciosa alquimia del lenguaje que ejercen libros como los suyos se configura no como un mero adorno o ejercicio lúdico, sino como una auténtica posibilidad de acceder a una comprensión más rica del mundo que nos rodea. Se trata, entonces de una genuina creación poética, develadora del universo, generadora de sentido.

A propósito de la peculiar indagación de la realidad que nuestra poeta emprende en estas obras, ha dicho Víctor Gustavo Zonana que “se trata de un acto que implica fundar nuevamente el sentido de la experiencia poética como experiencia simbólica” (Zonana, 1996). Agrega asimismo que responde así a las múltiples sollicitaciones de la realidad: una mirada “abarcadora” que tanto se vuelve sobre los pliegues de su interioridad como atiende al mundo fenoménico, exterior.

Es, además, un pensamiento esencialmente dialógico, que discurre entre opuestos, que entreteje dualidades, que reorganiza imágenes procedentes de la experiencia por medio de la imagen poética, que une lo dispar, lo concreto y lo abstracto, lo presente

y lo ausente. Esta es una de las constantes estilísticas de sus poemas.

Otra nota saliente está dada por la recurrencia a lo geográfico, que nos interesa particularmente en este caso, sobre todo en el segundo de sus poemarios, como medio de articulación del volumen (ya desde el título), o como referencia interna al poema. Se logra así una visión de conjunto, abarcadora y simultánea de lugares y seres. Precisamente, esas técnicas simultaneístas, es decir, la representación contigua de situaciones que ocurren en lugares distintos, o la referencia simultánea a sucesos o estados de ánimo separados en el tiempo, constituye otra de las constantes expresivas del libro y remite a las denominadas “vanguardias historias” de comienzos del siglo XX.

Es evidente también el impacto del mundo moderno, y el recurso a la enumeración caótica, otra constante expresiva, que intenta dar cuenta de ese entorno que se ha tornado confuso para el hombre; paradójicamente, en ese mundo que es todo casa para el artista viajero, ese presente mediatizado por la máquina se ha vuelto hostil y extranjero; entonces, el poeta masmediático y “condenado al fax” necesita hundir sus raíces en la tierra. Así la poesía de Adelina se desenvuelve en una polaridad regional / universal que garantizan su vigencia.

Finalmente, es visible también un tono elegíaco, sobre todo en la poesía de su primera etapa, de la que es ejemplo –aunque tardío– el cuaderno titulado *Elegías*, que incluye dos “lamentos” titulados respectivamente “Elegía del mar” y “Elegía del amante”. A través de esta cuerda, su poesía se conecta con la poesía de décadas anteriores, en particular la vertiente neorromántica del 40, que Adelina articula con su propia versión de la “posmodernidad”.

## *Concepto y función de la poesía*

Para Adelina la poesía es, ante todo, un puente, un puente que se tiende, primero al otro: no en vano en casi todo el poemario *Mapas* (1995), fundamentalmente en la sección titulada “Postales”, hay un interlocutor supuesto, reiteradamente presente, textualmente aludido en un juego convocante de vocativos y pronombres y el objeto último de esa comunicación es el encuentro afectivo. Así, el amor es tema que se modula en una dualidad de presencia / ausencia, de felicidad y melancolía:

Querido amor  
mi debilidad es mi fuerza  
La luna entre los árboles  
dibuja la medianera de tu perfil  
[...]  
Quiero destruirme y construirme  
Volar por las calles  
y moverme con mucho voltaire  
Beso tu donaire (1995, p.13).

Y en esta alusión / elusión del objeto amado, la distancia potencia y embellece el recuerdo; el espacio, en relación con la sugerencia del título de esa sección del poemario *Mapas* que ya he mencionado (“Postales”) se erige por sí mismo en motivo del canto. La distancia, la geografía aludida por los títulos: “Tivoli”; “Montreale”; “Roma”; “New York”; Mulberry St. Maniatan”; “South Beach Ocenan Drive”; “Washington D.C.”; “Nassau”; “Egipto Abril”; “Costa Esmeralda” ... dibuja un escenario textual en cierto modo caótico, con pretensiones de totalidad: del Norte al Sur, al Este y al Oeste, entrecruzando o retorciendo itinerarios reales o posibles, al modo de los poetas vanguardistas como Güiraldes, como Huidobro...

Se logra así esa visión de conjunto, simultaneísta, a que ya se ha hecho alusión en referencia a las denominadas “vanguardias históricas”, vale decir, los movimientos artísticos que surgie-

ron en la primera mitad del siglo XX y se caracterizaron por ser rupturistas y por buscar expresar los nuevos tiempos a través de la innovación:

...Reordeno mi ruleta de azares

El misterio me rodea de presentes  
calles de Río y Buenos Aires

*Ieri sera sono stata a Trastevere  
noiantri  
a Tevere  
isola Tiberina...* (1995, p.20).

Como acota Soledad Bianchi en un estudio sobre la poesía chilena reciente, “Se incorpora la ciudad contemporánea por la mostración de ciertos rasgos ambientales. Mediante imágenes, tonos, gestos y objetos se sugiere cualquier urbe sin necesidad de nombrarla ni explicitar sus ubicaciones geográficas” (2016, p. 176).

También el hablante lírico dibuja sus cartografías textuales en relación con la experiencia amoroso:

Menciono pueblos y ciudades  
donde me buscabas  
[...]  
desesperando en Jamaica  
El Cairo  
Bizancio  
[...]  
y una ciudad que recuerdo  
Luxor- llena de faraones [...] (1995, p.32).

Estas técnicas sirven al poeta, a ese poeta que adquiere dimensiones cósmicas (“Mis hombros descansan en ciudades que eran tiendas de campaña...”), para la configuración textual

del viaje cosmopolita, para la construcción de una poética-vida cuya síntesis podría ser la que nos ofrece uno de los poemas:

Yo  
tú  
él  
ella

Amar, temer y partir (1995, p. 34).

Así, la poesía, como la vida, es un viaje: “Mi vida es un viaje / busco algo que no sé...” (1995, p.28); o bien “Voy hacia una orilla diluida / ... / Vuelvo después sobre rutas crucificadas / ejes de obstinada geografía...” (1995, p.50).

Se pone de manifiesto el riquísimo bagaje de experiencias que Adelina ha reunido en sus viajes reales, la comodidad con que se desplaza tanto por calles de Estados Unidos, como de Europa, por Roma o por Buenos Aires. Pero hay algo más: el intento de lograr, por medio de la palabra, el viaje totalizador o trascendente: “Viajo en la repetición del tiempo exterminador / Invento mi yo / El mundo se transforma y me transforma...” (1995, p.46). Como señala Gloria Videla de Rivero al referirse al motivo del viaje en la poesía de vanguardia:

El poeta demiurgo que intenta crear mundos autónomos, a menudo introduce en los espacios poéticos creados analogías de sus vivencias cosmopolitas...Por otra parte, el viaje poético vanguardista adquiere muchas veces ímpetus cosmogónicos ([1990] 2011, p. 33).

Recordemos, en el caso de Adelina, su "Poema del Universo", sus aficiones científicas y astronómicas- “que trascienden un itinerario internacional y simbolizan el viaje mítico y el afán totalizador” ([1990] 2011, p. 33).

Así, la poesía se configura como un medio de apropiarse de la realidad toda. Es, retomando la idea de puente, un vínculo que tiende sus palabras al mundo:

Todo está hecho para un mundo posible [...]

Muchachos urbanos planean computadoras de vidrios  
y estampillas de mujeres en máquinas tragamonedas

La cruz en la nieve de Bosnia  
Teresa de Calcuta al más pobre entre los pobres

*Pret-a-porter* en ferias revistas  
cámaras  
cachorros que se arquean de hambre y soledad

Un monje se inclina en la lectura  
El aire trae crisantemos  
Trenes espaciales  
fecundación in vitro... (1995, p. 73).

El poeta es Proteo, capaz de asumir en sí toda esa realidad múltiple: “Soy un misil / un flamenco que tiembla / soy computadora / los rascacielos de New York / Polifemo de muchedumbres ojos...” (1995, p. 68).

### *El poeta y sus cartografías: la ciudad*

Es evidente el impacto del mundo moderno, y el recurso a la enumeración caótica, otra constante expresiva, por la que se intenta dar cuenta de ese entorno que se ha tornado confuso para el hombre, como ya se anticipó:

Veo un cometa detenido  
y la neblina como siempre inútil

Latas  
máquinas

Eternidad  
ya estás vieja de sueños

El presente se ha hecho misterio (1995, p.93).

Entonces, el poeta masmediático y “condenado al fax” necesita hundir sus raíces en la tierra, fiel a su origen de “Poeta del desierto”: “Ojos cavernas / ríos evaporados / mirada que no tiene límites [...] Como un huracán / llevas un cuaderno / notas espartapájaros / jugos de cactus” (1995, pp. 53-54).

Es que entre la naturaleza que conmueve e inspira a la poeta, hay un motivo: Mendoza, apenas apuntada y siempre presentida, esa “Ciudad de las palmeras” que se levanta en torno del Área Fundacional; Mendoza ciudad bar centro, pero también *Cuyum*, “Corazón del país de las arenas”, con cactus que son “los bordes de la desolación”, con el Zonda que “estalla en larvas de púas”, con “guanacos melancólicos” que “exprimen hierbas y tunas”, con “cactus líricos” que “cantan en el desierto”. Esa Mendoza estremecida por los temblores, como ese “Enero 26, 85...”, cuando “Una llave abrió el instinto de la tierra” y “todo fue un sonido / un viento / aires intrépidos / pavor en veredas y carriles” (1995, p. 63).

Imágenes, pues, de Mendoza, entrañables para el hablante lírico, desde su primer despertar al mundo y a la poesía (es asimismo un tema recurrente: esa nostalgia de la edad infantil, “la pérdida del reino que estaba para mí”, país que aún puede ser visitado por la magia del verbo poético). Es que, como señala Soledad Bianchi (2016), “La urbe atrae y se asume o se rechaza

cuando se añora una mítica naturaleza del espacio de la infancia (180):

Como una fuerza en sombra  
dibujo mi luz: cuatro monedas  
Acequias que miran canas de asfalto  
paso lento del agua  
remolinos de corchos  
Olor a mosquitos  
naranjas abiertas Manzanas partidas  
Barros que zumban  
suceso sin medida  
El fuego se derrama en mi vaso:  
la infancia es una vida probable

El juego de la mancha ya preparaba la suerte final  
que nos ronda aún desde patios y baldosas (1995, p. 46-47).

En ese intento de revelar el mundo, los símbolos ocupan un papel preponderante, destacando sobre todo su carácter vehicular, ya que a través de su materialidad (el símbolo presente) nos ofrece una vivencia plurisignificativa de una realidad aludida. Es que el discurso poético auténtico se constituye en un doble plano, en el que el lenguaje, lo verbal, convoca otro nivel en que aparecen elementos translingüísticos, imágenes y símbolos. Así, podemos espigar en este poemario varios símbolos, algunos de larga tradición literaria, y que nos hablan del amor de la autora por la mitología clásica, como es de Ícaro<sup>170</sup>; pero también encontramos una simbología propia, como por ejemplo la reiterada presencia de felinos: jaguares, tigres, leopardos, pumas... que

---

<sup>170</sup> Respecto de esta presencia del mundo clásico, cf. Hortencia Larrañaga de Bullones (1999), “Una centaura”, artículo en el que señala la reiteración de figuras míticas como Eros, Ícaro, el rey Midas, Odiseo, las Moiras, los centauros, la tragedia griega...” (p. 41), además de otras alusiones geográficas que remiten al mundo griego.

aluden quizás a la potencia sensual de la vida: “Vendrá la primavera y el sinfín de los ríos / En otra parte / la luna leopardo / atraviesa mi cuerpo / demora mis pasos” (1995, p .61). Aquí aparece en relación con otro símbolo, como es el de la luna, que tiene una serie de connotaciones canonizadas por la tradición, pero que Adelina en su poesía enriquece con significaciones nuevas.

Poesía de fin de siglo en su voluntad de síntesis de elementos dispares, en su reescritura libérrima de géneros canónicos, en su afán totalizador de saberes y en la percepción de la angustiada condición humana en un mundo que se agita al borde del caos, que descrea de la palabra en su valor comunicativo, pero se aferra a la vez al poema como única certeza fundante de la realidad, la voz de Adelina Lo Bue testimonia un esfuerzo de búsqueda estética que cuaja en valiosísimos frutos. Y quizás sea este tratamiento de la temática amorosa, que hemos comentado brevemente, lo que mayor distancia establece respecto de otras estéticas vigentes en el sistema poético mendocino de fines de los 90.

### **Patricia Rodón: *Tango rock* y la realidad contemporánea**

“Superhéroes del carpe diem”

**Patricia Rodón.** "Estado de percepción acrecentada/antiutopía"

El epígrafe que Patricia Rodón –mendocina, nacida en 1961 y varias veces premiada a nivel provincial y nacional- coloca a uno de los poemas de su *Tango Rock* (1998)<sup>171</sup> permite caracterizar de un modo bastante acabado la fisonomía del grupo del que formó parte y que señaló un punto de inflexión en nuestras letras mendocinas y, consecuentemente intentar un diseño de las particulares relaciones que el poeta contemporáneo entabla con la realidad extratextual. La misma existencia del Grupo “Las malas

---

<sup>171</sup> Roberto Juarroz: “Lo hemos buscado todo / Lo hemos hallado todo / Lo hemos dejado todo”.

lenguas”<sup>172</sup> (y su denominación) , refleja una interesante marca epocal, con un sentido casi ritual y un propósito de incidencia en lo social, con características particulares en función de lo que señala García Canclini, en el sentido de que “hay un momento en que los gestos de ruptura de los artistas, que no logran convertirse en actos (intervenciones eficaces en procesos sociales) se vuelven ritos” (1990, p. 44); ritos dotados de un cierto hermetismo que permite intensificar el sentido de pertenencia (los que son

---

<sup>172</sup> Como caracterización el grupo, valen las palabras de una de sus integrantes, Patricia Rodón: “Las malas lenguas se formó y se organizó por el ‘88 u ‘89, según creo. Inicialmente lo integramos Teny Alós, Carlos Vallejo, Luis Abrego, Rubén Valle y yo [...]. Aparte de divertirnos muchísimo y de delirar, armamos una especie de programa sistemático para mostrar a los demás lo que se estaba escribiendo acá en Mendoza y agitar el ambiente de la poesía. En esa época éramos todos más jóvenes (estoy hablando de hace diez años atrás). La actividad del grupo consistía básicamente en hacer recitales cada quince o veinte días, en distintos lugares que íbamos consiguiendo. Invitábamos a participar del ciclo a otros poetas, que podían tener o no nuestra edad [...] gente totalmente disímil como Fernando Lorenzo, Carlos Levy, Adelina Lo Bue, Ariel Búmbalo, Juan de la Maza, los chicos del grupo ‘Artaud’, Andrés Gabrielli, Pedro Straniero y un montón de poetas que no estaban en nuestra franja generacional: Julio González, José Luis Menéndez, María Inés Cichitti. En los recitales participaron todos los poetas en actividad. Eso lo hicimos durante cuatro años. Distribuimos también una especie de boletín, una hoja suelta de poesía. Han quedado en ellas los testimonios de la producción, más o menos delirante, de cada uno. Cada poeta le hacía la gráfica que quería. Después nosotros le sacábamos fotocopia y la repartíamos. Contenían dos o tres textos del poeta que había leído ese día. El grupo actuaba como convocante, pero también, de vez en cuando, alguien se sumaba en la lectura. El que tenía ganas de subir al escenario, leía el poema que había escrito la noche anterior o ponía a consideración del público sus dudas sobre un texto determinado. Y, por supuesto, nunca faltaba el vino en las reuniones. Así agitamos el ambiente. En ese momento no me di cuenta de lo que estábamos haciendo. Pero después sí, a partir de trabajos en la facultad, o de comentarios de gente que viene y te dice: ‘yo empecé a escribir, porque cuando fui a tal y cual encuentro de Las malas lenguas, vi que escribir poesía en Mendoza era posible’. Era una manera de acercar la poesía a la gente, de mostrarle que no estaba muerta, que no estaba sólo en los libros, sino también en la calle. Sólo había que ponerse, pararse delante de un par de personas y decir un poema”. Entrevista realizada por Víctor Gustavo Zonana (inérita

capaces de entender la ceremonia y los que no pueden llegar a actuar significativamente)<sup>173</sup>.

Patricia Rodón nació en Mendoza, el 23 de enero de 1961, como se dijo. Estudió Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde 1985 se ha desempeñado en diversos medios de comunicación (televisión, radio, diarios y revistas) cumpliendo tareas periodísticas y de producción. Desde 1990 integró el staff de la revista *Primera Fila* como redactora. Igualmente, desde la aparición del diario *Uno*, en 1993, fue asidua colaboradora de los suplementos *Zapping* y *El Altillo*, del que fue editora. Como integrante del grupo parapoético *Las malas lenguas* (1989-1992) realizó junto a Luis Abrego, Rubén Valle, Carlos Vallejo y Teny Alós numerosos recitales y actos poéticos en Mendoza.

Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo. Su poesía fue objeto de estudio para la tesis de maestría de Diana Starkman, ya mencionada, en la Universidad Nacional de Cuyo. Algunos de sus trabajos integran el listado de lecturas en la cátedra “Introducción a la literatura” de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNCuyo.

Ha participado como expositora invitada en congresos nacionales de literatura y encuentros nacionales de poesía; entre ellos el X Encuentro Nacional de Poesía de Rosario celebrado en

---

<sup>173</sup> Respecto del sentido de estos rituales, también afirma García Canclini: “reducen lo que consideran comunicación racional [...] y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencontro mágico con energías perdidas”. Ahora bien, esta ritualidad (rito sin mito) difiere totalmente de la de cualquier comunicación antigua o moderna: no hay un relato totalizador “que integre a una colectividad ni la narración autónoma de la historia del arte. No representa nada, salvo el 'narcisismo orgánico' de cada participante” (1990, pp. 46-47).

septiembre de 2002, y el Tercer Encuentro Nacional de Poesía, celebrado en San Luis en marzo de 2004.

Ha publicado el ya mencionado *Tango rock*; además, *Estudio Voyeur* (2002); *Pruebas de contacto* (2015); *Colores primarios* (2021, e-book) y *Segunda luna; Antología personal 1990-2022* (2023). Tiene varios libros inéditos: *La última romántica*, *Karaoke*, *Stickers* y *Caver.Net* (poesía) y *Corsocircuitos* y *Cuentatarios* (cuentos), posiblemente entre varios más.

Su libro de poemas *Tango Rock* mereció la atención de la crítica y fue traducido al inglés por la Universidad de California e integra el programa de la cátedra de Literatura Argentina en la carrera de Letras de dicha universidad. Su cuento “La mujer enançada” figura en el libro *Mitos y leyendas cuyanos*, publicado por editorial Alfaguara en 1999.

Por sus poemas ha obtenido numerosos premios provinciales y nacionales. Ha publicado, entre otras, en las siguientes revistas de circulación provincial, nacional o internacional: *Tres agujas*, *Hojas de poesía*, *Revista Aleph*, *Revista Letras*, *Diógenes* (Mendoza); *Diario Página/12*, *Clarín*, *El Cronista Comercial*, *Diario de Poesía*, *Revista La Maga* (Buenos Aires) y *Diario El Mercurio* (Santiago de Chile). Sus poemas han sido incluidos en diversas antologías de la provincia de Mendoza, de la Capital Federal y de Santiago de Chile.

En cuanto a *Tango rock*, si bien se divide en tres secciones cuyos epígrafes sintetizan las preferencias literarias de la autora (Roberto Juárez, Patricio Rey, Luis Alberto Spinetta...), se trata de un libro unitario en cuanto a su temática, si bien se dan algunos acentos particulares. Así, en el primer apartado –“Tango rock”, que consta de dieciséis poemas- despunta lo generacional, la alusión al mundo contemporáneo: “La realidad actual, compleja, globalizadora, caótica” (cf. Cáceres, 1999), a través de poemas predominantemente extensos –“verdaderas sumatorias de un microcosmos” (tal como los caracteriza Andrés Cáceres), a favor de

un procedimiento constructivo que yuxtapone paralelismos, interrogaciones, enumeraciones caóticas y “analogías y metáforas de oscura y rara belleza”, como apunta el mismo Cáceres.

Con la fusión casi paradójica del tango y del rock se instaura el tono característico del libro que, ácido y crítico, tiene no obstante una “belleza ríspida, de música sincopada, con cortes abruptos [...] al modo disonante del siglo XX” (Cáceres, 1999). Se trata a veces de una visión casi apocalíptica, de una “voz a veces profética”, que entreteje alusiones al mundo de la magia con agudas observaciones sobre la realidad contemporánea. La segunda sección, “Pornocaut”, contiene cuatro poemas de temática erótica, con un lenguaje que a veces podría calificarse de procaz, en cuanto “recurre sin temor a las palabras que más convengan al contenido, por duras que parezcan” (Cáceres, 1999). Finalmente, la tercera sección, “Villanos y paladines”, agrega a la temática enunciada algunas reflexiones sobre la poesía, en tanto la autora “añora un paraíso que no existe ni existió, es cierto, pero que cree vagamente que se puede construir”. Y aquí, concluye Cáceres, “está el sentido moral de la poesía de Rodón”.

### *Modulación particular de la temática amorosa*

"El amor come carne cruda"

**Patricia Rodón** "Monitor sentimental"

Si el amor se define por imposibilidad y por ausencia, la figura de mujer que subyace a estos poemas es más bien desgarrada: “El final del vino me arranca los ojos la niña se me ahorca / y la puta cose sábanas en el balcón que mira a la autopista / sin más recuerdos que un poema / a veces / y una fiesta” (“Con las medias rotas”, 1998, p. 17<sup>174</sup>). En relación con esto, advertimos la presencia de una suerte de “culto del monstruo” que se relaciona con el fenómeno

---

<sup>174</sup> Además de la página, cito los títulos de los poemas, por considerarlos muy significativos.

*punk*<sup>175</sup>: así, Patricia entona su “Blues de los vampiros”, “que comienza con un beso en el crepúsculo / entre calles llenas de fantasmas” (1998, p. 78).

En asociación con este aspecto de la figura femenina, apuntan referencias epocales a la moda de los 80 y 90: “mi vestido de nailon y los labios rojos” (“Novecento clown”, 1998, p. 18) y “la mini cada vez más corta” (“Con las medias rotas”, 1990, p. 17) dibujan la silueta de esa “Mujernícola”:

Cada vez irás más rápido  
y sentirás un moño de sangre en el estómago.  
El amor manejará los comandos de tu mente  
y serás como un packman en un Flipper  
Te pondrás sutilmente más frágil y más mala  
y te irás alejando de la gente  
Irás haciendo círculos todavía más pequeños  
Como nunca leerás con fruición  
y cultivarás el humor negro  
[...]  
Tu vida será una de esas películas que nunca pudiste ver  
No escaparás y no te importará salvarte  
Un día sentirás la presencia del ángel  
Irás hasta las puertas del cielo y tocarás el timbre  
Serás la más aplaudida del burdel (1998, p. 22)

---

<sup>175</sup> “Surgido entre marginales (la juventud y sectores discriminados en las sociedades industriales de la década del setenta) "el *punk* es filosofía de desesperados [...] Como movimiento de negación extrema que no ofrece alternativas vitales, [...] emparenta con los cínicos y nihilistas. Como movimiento estético que regurgita en combinaciones simbólicas la imaginería simbólica de la cultura a la cual se opone, entronca con el *dadaísmo*. Pero el *punk* tiene raíces emotivas y psicológicas en lo que podríamos llamar el culto del monstruo [...] La asunción de la monstruosidad externa es la aceptación como parte de la identidad personal de un rechazo impuesto por el entorno [...] Su insistencia en la estética de la fealdad es necrófila y desesperada" (Britto García, 1990, pp.173-175).

Así, la salvación se alcanzará por el cuerpo: “Nos salvará el deseo”, nos dice Patricia Rodón, en “Estado de percepción anticipada/antiutopía”. Acerca de esta dimensión de la poesía de los 90 comenta Marcos Zangrandi:

El erotismo está presente de un modo concreto, la sexualidad y la seducción se cotidianizan y se acercan al hombre de hoy. Las lecturas de Charles Bukowski son evidentes [...] En Rodón y Straniero, la poesía erótica se acerca a André Breton” (1998).

Como ejemplo se puede citar la sección titulada “Pornocaut”, con poemas como “La caída”:

Dejarnos mecer por la noche y por los ojos  
dejarnos caer en el ritmo urgente de los besos  
en el río de bocas que traen las bocas  
caer en los ojos salir del tiempo

solo buscarse las lenguas y las sombras  
solo manos misteriosas y ríos de flujo  
y semen corriendo hacia la noche  
y la piel que brilla (1998, p. 58).

También resultan muy interesantes las definiciones del amor que propone el poema “Monitor sentimental”, a favor de una serie de construcciones paralelísticas: “El amor es el cuerpo que habla / El amor es un alma de acero / El amor no tiene palabras para el amor”, para arribar a la siguiente conclusión: “El amor come carne cruda / El amor es un banco de sangre” (1998, p. 90).

### *Poesía y metapoesía*

Dentro de un universo donde todo valor es relativo y el mismo código de la comunicación se encuentra cuestionado, el problema del hecho poético en sí ofrece un interesante campo de reflexión, que podríamos articular en torno a ciertos núcleos: la reflexión so-

bre el silencio, la imagen textual del poeta y el cuestionamiento de la función de la poesía. A la vez, es interesante observar el modo en que esta reflexión metapoética se convierte en praxis textual.

Respecto del primer aspecto, según Piña, citada por Fabiana Varela [s. f.], a partir de una línea de la poesía metafísica del 60 se da una trascendentalización del hecho poético y se atribuye un singular valor al silencio, pero no solo a nivel temático, por lo que Delina Muschietti llega a hablar de "una página donde dicen tanto la escritura como el silencio, donde el espacio en blanco carga de sentido cada intervención de la letra escrita" (1982, p. 133).

Fabiana Varela analiza las posibles modulaciones de este tema; el silencio como anonadamiento frente a la realidad; la figura del poeta como profeta del silencio y la idea de la "palabra luz"..., y plantea la paradoja de un mundo moderno que a la vez "entroniza la comunicación" y "nos satura de mensajes, susurra mil palabras a nuestros oídos, nos bombardea con escritos dispares", (Varela) con lo que además anticipa procedimiento constructivo de esta poesía posmoderna, como son la intertextualidad, la cita y el cruce de registros:

En los bares en los estadios en los hoteles en los micros  
los chicos se balancean sobre la tela de una araña ña ña  
y tienen mucho miedo pero no lo confiesan  
hasta que se cuelgan con una corbata del balconcito del  
depto  
mientras la tela pasa una de porno duro  
y en todas partes se venden estampitas de Freddy Mercury  
¿No te das cuenta de que todo es un montaje  
incluidos el cielo tu casa tu pc?  
Los que viven en la suposición de que todo es normal  
se ríen de vos a tus espaldas y creen que estás crazy  
[...] ("Los parauniversos", 1998, pp. 46-47)

En relación con esta suerte de imagen textual del poeta “camarógrafo” y su cercanía con el yo autoral se da un abanico de posibilidades, desde un yo lírico contaminado con elementos biográficos evidentes, explícitos, o referencias más bien generacionales, que aspiran a dibujar un *nosotros* que incluye también otras voces (esa pluralidad de que habla Patricia Rodón) o que suma al lector. Al respecto, comenta Rodón

[...] nada más autorreferencial que la poesía, aunque no sea lírica en el sentido tradicional del término. A mí me pasaban cosas, viviendo en un pueblo con afán de dejar de ser pueblo y empezar a ser ciudad, y con mucho rock and roll, mucha televisión, mucha información, mucha literatura, video y cine. Era imposible que toda esa hiperinformación, que recibías al mismo tiempo que estabas viviendo tu vida, te dejara de pegar (Entrevista).

En cuanto a la forma de erigirse en dominador del mundo poético, vemos reiterarse aquí las referencias a la mirada del poeta que contempla un mundo en vísperas de apocalipsis: “A través de las ventanas veremos el mundo / Caerán plumas quemadas en el cantero del patio / y la luna dará vueltas en una órbita / que no comprenderá nadie” (“Telenovela”, 1998, p. 48).

Voy como saliendo de un lago pintado en un vidrio  
arrancando flores negras a la noche  
con la boca seca con mujeres bailando un tango  
en el final de una vaga película de amor del siglo XX.  
El pasaje siempre está en clave  
Y me distraen las noticias del más allá.  
Corro entre la luz y la no luz  
Mientras la tierra es un mundo azul  
visto desde un telescopio  
[...] (“Novas en los sueños”, 1998, p. 20).

Dentro de esta actitud contemplativa, pasiva, las ventanas adquieren casi el valor de símbolo; son, al menos, presencia reiterada: “las ventanas crecen como un telescopio” (“La jaula de las luces”, 1998, p. 85); dentro de ellas, las pantallas de la TV o de los ordenadores desempeñan un papel privilegiado que permiten asistir “a una selección del mundo / desde el sillón del living” (“Psicohistoria”. 1998, p. 31).

En relación con el tema del silencio, Fabiana Varela destaca asimismo el valor que los poetas asignan a su propia labor creativa: "aún en medio de una aguda desazón, los poetas continúan escribiendo. Su malestar frente al mundo encuentra cauce idóneo en la palabra, palabra puesta a prueba, pero al final palabra" [sin datos].

Vale la pena citar también las palabras de Rodón en la entrevista ya reiteradamente citada, a modo de paratexto ilustrativo:

[...] yo creo que la poesía no sirve para nada. Nada más que para ser un vínculo, un medio de expresión para el poeta y un medio de identificación para un oyente posible, que en algún momento se va a encontrar con un poema dicho por alguien en una radio, que le va a producir cierto placer efímero; o un lector posible que a lo mejor, al volver sobre el texto, se puede acordar de un par de versos de memoria y esos versos le van a proporcionar algún tipo de regocijo intelectual o estético. Pero, básicamente, creo que la poesía al único que le sirve es al poeta en tanto que el modo en que puede canalizar sus deseos, sus obsesiones, es a través de las palabras.

No se niega totalmente la posibilidad de comunicación, aunque sea “solo un soplo / una canción silbada detrás de una cortina” (1998, p. 87). La creación se asimila a un “Mini big-bang”:

La poesía había tomado mi poder  
Lo reinos eran muchos  
eran muchos los sótanos los teléfonos  
las canciones se acababan de repente y pasaban cosas

Iba y venía mi meditación sobresaltada  
[...]  
y escribía cartas en la pared del viento  
[...]  
Tengo que decirlo fui puntual esa vez  
encontré el fósforo y la bomba  
y estallé ("Mini big-bang", 1998, pp. 83-84).

### *Praxis textual*

Edgardo Dobry, en sus notas sobre la poesía argentina actual, define al poema de los 90 como un objeto "transemiótico: transcribe un orden visual, sin melancolía, sin repugnancia moral ni estética" (1999, p. 48). Apunta así una serie de rasgos que interesa particularizar: en referencia a la transemiotividad del poema, además de la referencia a otros códigos, en particular a la pintura contemporánea (Picasso, Paul Klee, Joan Miró...), prevalece un procedimiento constructivo del poema a partir de yuxtaposiciones y enumeraciones que eluden la comas, que acumulan imágenes, a menudo caóticas. Con todo ello, se formaliza esa ya aludida idea del poema como rompecabezas, con ritmo de *zapping* frenético, a favor de una celebración del movimiento.

A la vez, esa trasposición literaria del caos urbano privilegia "más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora" (Dobry, 1999, p. 49), y en esa búsqueda recurre a un vocabulario con ligeras concesiones al lunfardo, con un leve aire de tango. Esa mezcla de registros remite a otras características analizadas por Marcos Zangrandi en el trabajo citado: la hibridación y la transtextualidad. Respecto de la primera, remite a las conceptualizaciones de García Canclini a propósito de la mezcla posmoderna de "lo culto, lo popular y lo masivo" <sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Es que, como señala García Canclini, "La relativización posmoderna de todo fundamento o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo [...] elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles géneros y formas de la sensibilidad

Por su parte Muschietti (1996) apunta que, para los poetas del 90, "no hay división entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo el poema [...] puede aparecer, *naturalmente*, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop". La poesía se apropia de otros discursos sociales y trabaja con la contaminación, y el texto -como señala Ana María Porrúa (1989)- se plantea como una instancia de encuentro de otros textos. Se da así una mimesis del discurso coloquial, de los elementos de la cultura popular, como la historieta y el comic, tanto como del intertexto científico, lógico, informático, pero ciertamente con una actitud que difiere del cientificismo decimonónico o del culto futurista de los progresos técnicos de las primeras décadas del siglo, para enfrentarnos más bien con el misterio de un universo que sigue erigiéndose como desafío tanto para el científico como para el poeta, tanto para el conocimiento racional como para el intuitivo, hermanados en una común voluntad de desciframiento.

También en la compleja red de transtextualidades que tejen los textos de nuestros poetas, cobra relevancia la valoración de "los maestros": Neruda, Vicente Huidobro, y, como declara Rodón

[...] obviamente, Enrique Molina, porque me gusta la poesía de imágenes. Admiro la poesía de ideas y me encanta. Me encanta Juarroz, me gusta más o menos Girri. Y me encanta Borges. Pero está bien como joya literaria, para ponerlo ahí. Es algo que no se puede tocar, ni pisar, ni nada. No se te puede caer la brasa del cigarrillo arriba de un poema de Borges, de ese objeto tan perfecto. Me gusta más la poesía desbordada del barroco. Y me apasionan las imágenes [s. p.].

Las predilecciones literarias surgen claras tanto a partir de los paratextos (epígrafes, dedicatorias de los poemas) como en los textos mismos. Esta autorreferencialidad del mundo de la literatura ha

---

colectiva" (1990, p.23).

sido analizada por Muschietti: la poesía "ocupa todos los espacios [...]. Pura signicidad, el referente textual intenta erigirse en único" y el único vínculo con el exterior del texto es "la cita, velada o explícita, la alusión y apropiación de la *palabra de los otros*, los interlocutores del sistema literario" (1986, p. 133).

### *Imágenes de la ciudad en Tango rock*

También en este caso el epígrafe de Roberto Juarroz: "Lo hemos buscado todo / Lo hemos hallado todo / Lo hemos dejado todo", además de señalar una de las preferencias literarias de la autora, es significativo del tono general del libro, esa visión particular a la que ya nos hemos referido como rasgo generacional y que la escritura de Rodón emblematiza de un modo cabal.

Ante todo, debe señalarse que la poesía de Patricia –como de la gran mayoría de los poetas que integran el mismo núcleo generacional, es eminentemente urbana. En la producción mendocina y argentina de los 90 se da en forma evidente esa presencia de lo urbano, señalado por los teóricos de las ciencias sociales como un lugar privilegiado del intercambio material y simbólico del hombre contemporáneo, en particular latinoamericano (Cf. García Canclini, 1990, p. 11).

En el caso de Patricia Rodón, el yo lírico es un sujeto formado íntegramente en la ciudad y su vida transcurre en ella. La ciudad no es un mero escenario de su vida y desplazamiento, sino un medio que lo traspasa y conforma. No obstante, casi nunca es objeto temático excluyente de sus poemas. En otras palabras, es poesía urbana no tanto por ser la ciudad su tema sino porque es escrita en la ciudad. En cuanto motivo, el poema incorpora la urbe de distintas maneras; mediante escuetas descripciones, a través de la mención directa de ciertos ámbitos. Pero la ciudad es tanto espacio representado, como espacio de la escritura como espacio de la aventura, es decir, el que está relacionado con un nuevo tipo de "héroe".

## *Una ciudad que es todas*

Debemos comenzar por advertir que en la poesía de Rodón no hay ninguna concesión al “color local”, ninguna mención de acequias, árboles o plazas (que había prodigado la poesía mendocina anterior). No se plantea la pertenencia a un lugar concreto, la poeta es “ciudadana del mundo”, más aún, del universo, a favor de la reiteración del campo semántico de lo cósmico:

Somos como colón pero en el siglo XX.  
Tratamos de cruzar el horizonte en jet  
y siempre estamos organizando una misión  
a las lunas interiores  
[...]  
A veces nos sentimos asteroides cautivos  
y quemamos hojas de rosas marcianas  
para asustar a la muerte  
y soñamos con viajar a las provincias del sistema solar  
 (“Los del futuro del presente”, 1998, p. 16).

El yo lírico es así una *mirada* que domina no ya el planeta Tierra sino el universo todo y en el que se plantea la paradoja de estar cercana de los astros, pero lejana de la naturaleza, inconsciente de su entorno natural y consciente del “claro vacío”.

Advierte García Canclini que las nuevas dimensiones que adquieren las ciudades modernas las transforman en una suerte de “contradictorio y caótico videoclip” (1990, p. 88) en las que conviven diversos imaginarios urbanos. “Este patrimonio, constituido por leyendas, historias, mitos, imágenes, pinturas, películas..., además del urbanístico constituye una ciudad” (García Canclini, 1990, p. 93).

Percepción fragmentaria de la realidad, dramáticamente fragmentaria, el poeta la trasunta en visiones cuya desarticulación a menudo recuerda la de una instantánea fotográfica; visiones que se traducen a nivel formal en enumeraciones muchas veces en apariencia caóticas, con imágenes sorprendentes pero

que más que el asombro buscan la profundidad de la reflexión: “Nosotros / ... / los que aman la poesía de la tarde / y lloran detrás de un quiosco o en un baño público / ... / los que se sientan en la primera fila de los microcines / Los que van ardiendo como un fósforo / por la ciudad en que no se conoce a nadie” (“Código de barras / ISBN”, p. 35).

Se incorpora así la ciudad contemporánea por la mostración de ciertos rasgos de validez global. Mediante imágenes, tonos, gestos y objetos, se sugiere cualquier urbe sin necesidad de nominarla ni explicitar sus peculiaridades geográficas, lo que reenvía a una nueva lectura de la pareja de conceptos regionalización/globalización (García Canclini, 1990, p. 11). Esta homogeneización es visible sobre todo en los jóvenes que “[...] son capaces de leer las citas de un espacio multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos del cine [...] y de la música *pop*, los logotipos de *jeans* y de tarjetas de crédito, los héroes deportivos y los políticos de varios países componen un repertorio de signos en constante disponibilidad (García Canclini, 1990, p. 44).

Es notable en la poesía de Rodón el uso particular que realiza de todos estos íconos del mundo contemporáneo; encontramos poemas que son casi toda una gran enumeración y que reflejan irónicamente el bombardeo de impresiones a que está sometido el sujeto en el interior de ese mundo. Visión discontinua, no imagen totalizadora. así en el poema “Novecento clown”, que comienza: “Con goya y marilyn y jagger / sentada en el disco de oro que fue con el voyager”, y concluye “batman llena los cines maradona los estadios / johnn lennon llora en su caja de vidrio / disney espera el futuro para descongelarse / y el papa le reza al hidrógeno frío” (1998, pp.18-19).

La ciudad, así, es casi un espacio virtual, que el poeta rearticula a partir de ciertas imágenes: “¿No te das cuenta de que todo es un montaje / incluidos moebius el cielo tu casa tu pc?” (“Los parauniversos”, 1998, p. 47), imágenes que tanto pueden

ser las de la realidad como las que brotan de un ordenador o pantalla de televisión; así, “asisten a una selección del mundo / desde el sillón del living” (“Psicohistoria”, 1998, p. 31). Corresponde entonces al lector el erigirse en *centro* de ese nuevo “conocimiento” que suministra el poema, en productor de sentido, en descifrador de ese palimpsesto que es tanto el poema como la realidad que refleja: “los poemas serán tu vídeo de la realidad” (“Mujernícola”, 21).

### *La ciudad como texto*

Es que esta ciudad que reflejan los textos de Patricia Rodón puede ser también decodificada como un texto, más aún, un texto narrativo, en el que pueden reconocerse los diversos elementos estructurantes de una narración: espacio, tiempo, personajes, narrador...

En cuanto a la categoría espacial, advertimos que -como el poema- la ciudad es un texto con sus lugares de circulación y de concentración de sentido. Sujetos o puntos de vista itinerantes circulan por ese espacio citadino definido por metáforas, metonimias que aluden a la totalidad probable por medio de sus partes “que son aprehendidas como tales o como fragmentos o restos” (Bianchi, 1987, p. 180): “el cementerio / donde románticos vampiros de soirée / nos esperarían para mostrarnos el último muerto” (“Tango Rock”, 1998, p. 24), sinécdoques: “La ciudad cardíaca avanza entre dos paramédicos” (“Control remoto”, 1998, p. 27) y personificaciones: “La ciudad entra y sale indiferente de las sombras” (“De cacería”, 1998, p. 67).

La profusión de imágenes que aluden a lo urbano pueden ordenarse alrededor de ciertos núcleos temáticos recurrentes, que traducen distintas visiones de la ciudad: como selva, laberinto, cementerio.... Estas imágenes evidencian que la urbe adquiere rasgos negativos, que se corresponderían con las limitaciones del hombre que la ha construido y que la habita, pues ella ha desarro-

llado atributos monstruosos. La ciudad ha adquirido los rasgos negativos del hombre “los transeúntes cargan bolsas de shopping y penas / y las esquinas amadrinan misteriosos vientos / ... /Los electrodomésticos son los primeros robots / los travestis los primeros mutantes / / el universo es cada vez más grande / y aumenta la demanda de amuletos siliconas / productos light y bebidas alcohólicas” (“Control remoto”, 1998, p. 28).

Es una visión negativa indicada a través de la mención de elementos que fueron creados por el progreso y que sin embargo han esclavizado y deshumanizado al hombre, y que dan cuenta de la alineación ante la técnica. Se da asimismo la personificación de objetos que se independizan y se vuelven símbolo, ya sea del paso del tiempo, ya de las dificultades para comunicarse: “la efeme araña la pared como un insecto / y los vasos se quiebran tres veces en nombre del amor” (“Con las medias rotas”, 1998, 17)). Se trata, en todo caso, de una actitud opuesta al deslumbramiento futurista de las primeras vanguardias.

En el recorrido del yo lírico por la ciudad llegamos a ciertos ámbitos, que son los característicos de la urbe moderna: “Van por la calle como por la selva / Van a la cerveza a los pubs a los recitales” (“Psicohistoria”, 1998, p. 31). Escenarios de la “bohemia artística”, de esa creación de la Modernidad que adquiere en los 90 una nueva fisonomía: bares: “un ritmo de sueño de epopeya de buen poema / leído alrededor de una mesa en el fondo de un bar” (“Tango Rock”, 1998, p. 24); siempre con un rock de fondo: “escuchábamos a spinetta para salvarnos del mal / y comprarnos un pase a la eternidad” (“Tango rock”, 1998, p. 25); los recitales: “Los que crecieron con sui generis pescado frito / los redondos soda y van a los recitales / a honrar a sus héroes y consultar al oráculo” (“Código de bandas / ISBN”, 1998, p. 37).

En este deambular por distintos escenarios comienza a fundirse lo público y lo privado. La óptica de la poeta se va cerrando hasta los límites del “cuarto propio”. En realidad, los confines de la ciudad parecieran restringirse a las fronteras personales del

sujeto: “Los inocentes que ven tevé sentados en su miedo / que ven matar por satélite en directo / y sueñan con ahorcarse para morir con los ojos abiertos” (Código de bandas / ISBN”, 1998, p. 38).

Su interioridad está invadida por la exterioridad social: el espacio privado está no sólo colmado por los mensajes de los medios de comunicación: “mientras la boca de los locutores / escupía ciudades quemadas premios nobel / mierda civilizada y flores muertas sobre el almuerzo” (“Tango Rock”, 1998, p. 25), sino que la interioridad misma de los individuos está fabricada por ellos. Un símbolo de la ocupación de la interioridad de cada individuo y del espacio privado es el aparato de TV o, en menor medida, la radio: “creerás que la que canta por radio sos vos” (Mujernícola”, 1998, p. 21). El interior se ha hecho también exterior: “Les cuesta resistirse a la tevé / que ejerce el viejo negocio de la fascinación / y asisten a una selección del mundo desde el sillón del living” (“Psicohistoria”, p. 31). Esto está en relación también con la desorbitada importancia de los medios de comunicación en el mundo actual, con esa “tendencia internacional de declinación de los espectáculos públicos y auge de la cultura a domicilio (radio, televisión y video)”, a que se refiere García Canclini (1990, p. 36).

En esta ciudad moderna que los poemas de Rodón dibujan, la preocupación no es tanto el espacio, sino el tiempo, vivido como una amenaza, un retorno cíclico al caos inicial, un *big bang* que amenaza a la vuelta de la esquina, expresión de experiencias vividas y diagnóstico certero del porvenir inmediato. ¿Cómo se experimenta el tiempo en la ciudad? Ajena a los cambios estacionales cuya percepción suministran los elementos de la naturaleza, es más bien un momento del día; o, mejor dicho, la noche perpetuada en imágenes de cierta connotación ominosa, símil de la muerte:

Pronto leeremos el último poema  
Ya se siente algo amargo debajo de la lengua  
Mis labios rojos serán un lacre intacto  
en una cara que envejece lentamente  
A través de las ventanas veremos el mundo  
Caerán plumas quemadas en el cantero del patio  
y la luna dará vueltas en una órbita  
que no comprenderá nadie. (“Telenovela”, 1998, p. 48).

El presente se percibe como dilatado, “vacío” (cf. Schopf, 1985, p. 40): “hemos comprobado que nada existe / salvo los átomos y el claro vacío” (“Los del futuro del presente”, 1998, p. 15). Así, el poeta siente su vida como una repetición, a menudo inútil, sin proyecto de futuro y sin arraigo en un pasado como no sea el de los libros. Es un nuevo sujeto “desgarrado de la naturaleza”, separado del prójimo y de sí mismo, en una mediatización de las relaciones que parece ser característica también de la vida en la ciudad moderna<sup>177</sup>.

La ciudad, en tanto “espacio de la aventura” es también la gente que la habita, la que se desplaza por sus calles: la muchedumbre, la masa –“una aparición tan característicamente urbana” (Schopf, 1983, p. 30)- apenas está mencionada y aparece más bien lejana, intangible, desprovista de dimensión física o bien estereotipada y descripta a modo de comparsa, en una versión posmoderna del antiguo motivo de la “nave de los locos”:

---

<sup>177</sup> Como destaca Federico Schopf, a propósito de Neruda: “El poeta se siente separado violentamente en la ciudad: separado –desgarrado- de la naturaleza (que resurge principalmente en su recuerdo), separado del prójimo –que es hostil y cerrado- y, por último, separado de sí mismo. Su percepción de la realidad y de sí mismo se hace dramáticamente fragmentaria” (1985, p. 40).

El viejo mundo se retira con su ridículo paso  
de actor de music hall  
[...]  
Todas y cada una de las personas  
que caminan duermen eructa o escuchan radio  
se dan cuenta de que recién comienza la función  
Ahora vienen los evangelistas y su ópera kitsch  
Después el show de los policías gays  
y las putas de la autopista  
[...]  
Enseguida pasan los duros con brando y terminator  
y a continuación madonna y los jueces  
desfilan en ropa interior  
[...]  
seguidos por un carrusel de borrachos y de escépticos  
que creen que los sueños  
son un souvenir del viaje a la realidad  
Después viene la comparsa aséptica de los biólogos  
exhibiendo fetos con sutiles alteraciones genéticas  
y un desfile militar con su zoo electrónico  
Seguido por el enternecedor acompañamiento de las  
ong  
Atrás se tambalea una súper maqueta de la tierra  
con un cartel flúo que dice aldea metaindustrial  
un ballet mutante ejecuta una danza country  
  
y el sol vibra como un gong golpeado por un buda me-  
cánico  
Entonces venís vos mismo  
con la mueca de los que no se acostumbran  
avanzando hacia algo que no sabés.  
  
("El día del big crunch", 1998, pp. 44-45).

¿Qué tipo de relación establece el sujeto poético en la ciudad, ante esas formas de vida en la ciudad que aísla, enajena, incomunica o amenaza: "¿no escuchás la multitud aullando como

en un disco en vivo?” (“Los parauniversos”, 1998, p. 47). Ante todo, exhibe una actitud de defensa ante la omnipresencia de las máscaras, que impone un moroso desmontaje o reformulación de las apariencias. El sujeto lírico experimenta también un sentimiento de desamparo, búsqueda del amor. La suya es una ciudad de individuos solitarios: “cada hombre es una épica y está solo” (“Los del futuro del presente”, 1998, p. 15), lo que nos hace pensar en el Leopold Bloom –Ulises moderno- de Joyce, un nuevo tipo de héroe (o antihéroe) para esa épica ciudadana que los poemas de Rodón construyen:

No necesitamos héroes  
ni para la poesía ni para el rocanroll  
Tenemos demasiados clics en el cerebro  
De todas maneras sabemos que es lo mismo  
y que no tendremos ni tuvimos otra salida  
Sólo tenemos diálogos modernos  
La luna se nos ha escapado  
se nos ha hecho de noche para siempre  
No sabemos hacia dónde vamos  
Buscamos algo tan especial  
que apostaríamos hasta la última moneda  
No necesitamos otra luz  
Los paladines no mueren  
Los villanos tampoco. (“Clics modernos”, 1998, p. 49).

### **Bettina Ballarini y la reformulación de viejos tópicos literarios**

En el extremo opuesto de la poesía de Rodón, eminentemente ciudadana, y con algunos puntos de contacto con la de Lo Bue, en su evocación de ciertos rasgos emblemáticos del espacio mendocino urbano (acequias, árboles...) se encuentra la poesía e Bettina Ballarini, el tercer vértice del triángulo de voces femeninas destacadas dentro de la actual poesía de Mendoza.

Ballarini nació en Mendoza en 1960 y falleció en 2025. Egresó de la Facultad de Filosofía y Letras como Profesora y Licenciada en Letras. Se especializó en Buenos Aires y luego en Valencia en Guion y Producción Audiovisual. En 1990 fue una de las fundadoras de la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video, donde se desempeñó como Profesora de Guion y, entre 1992 y 1997, como Directora. Es docente universitaria, en las cátedras de Diseño y Comunicación Visual, de Semiología y de Introducción a la Literatura. Como investigadora desarrolló los proyectos “Identidad social de Literatura, Arte y Cultura en Mendoza. Lo institucional, lo popular y lo alternativo. Años '80 y '90”; “Promoción Personal y Comunitaria de los puesteros de la reserva Bosques del Telteca (Desierto de Lavalle-Mendoza)” y “Elaboración de estrategias para la alfabetización de puesteros adultos en zonas aisladas de Mendoza”.

Todos estos datos son significativos en orden a comprender mejor la tarea creadora de Bettina, que gira alrededor de tres ejes fundamentales: la concepción del libro como un objeto de arte integral, con una perfecta complementación entre lo visual, el aspecto gráfico, y –si pensamos que la poesía es palabra proferida, que en su origen estuvo el canto- lo auditivo, el texto poético; en segundo lugar, su conocimiento de la literatura universal, su dominio de tópicos y motivos, así como de la técnica literaria y, finalmente, su profundo amor por el desierto lavallino.

Ha publicado los siguientes poemarios: *Espacios que los pájaros pierden* (2000); *La cantina de alba* (2007); *Bananaspleen* (2012); *El libro de Juana* (2020) y el libro de relatos *Los ojos del desierto* (2016). En este caso nos ocuparemos de *Sin fundación mítica*, de 2003.

El título del libro es ya en sí significativo por varias razones: en un primer nivel de reflexión –el más evidente- establece una clara intertextualidad (ya se ha señalado el valor que adquiere la intertextualidad en la poesía contemporánea) con el poema de Jorge Luis Borges, incluido en uno de sus poemarios de la década

del 20: *Cuaderno San Martín* (1929). Este texto en la primera edición aparece con el título de “Fundación mitológica de Buenos Aires”, pero luego fue corregido por el propio autor, en versiones posteriores, debido a que –según manifestó– el adjetivo “mitológico” evocaba más bien “macizas divinidades de mármol” y no lo que él pretendía sugerir: la creación de un tiempo mítico, la abolición de la temporalidad a favor de una suerte de presente eterno.

Así, el término “mítica” resulta especialmente significativo porque plantea la apertura del texto a una dimensión supra temporal, aludiendo a un acto situado más allá del tiempo: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire”, y por lo tanto, susceptible de ser revivido ritualmente, reactualizado a través de la palabra poética. La dimensión temporal resultará así meridiano semántico de todo el libro de Ballarini, en relación con ese valor sagrado del mito en tanto relato de los orígenes: acontecimiento primordial perpetuado en palabras, porque, como dice el primer poema: “No puedo negar que te nombraron” (Ballarini, 2003, p. 5)

Retornando al poemario de Ballarini, en un segundo nivel de interpretación, el título puede aludir a las controversias históricas acerca de la fundación efectiva de la ciudad de Mendoza, que al parecer existió antes en el papel o en el imaginario que en la realidad, si bien su existencia es indiscutible para el yo lírico: “Y no puedo negar que te fundaron / vientre y valle , repartido tu cuerpo / en arena y piedra / que los varios dedos pulsaron / hasta componerte agua, / esa íntima quimera / sembrada en la voz / de los viajeros” (“Y no puedo negar que te nombraron”, 2003, p. 7).

Pero en un tercer nivel de significado, y a favor de la formulación negativa, el título denota la actitud fundamental del sujeto poético en orden a señalar como ilusoria la existencia de la urbe, aludida frecuentemente como “espejismo”: “Tal vez no haya / en esta pausa del desierto / sino misterio de luz / más un espejismo numeroso” (“Dicen que el misterio”, 2003, p. 9). Por contraposición al entorno campesino: el desierto –“ese tamaño inocente de

metáfora” (“Clara, victoriosa”, 2003, p. 45), que se erige como la única realidad verdaderamente tangible y eterna: “Los ojos del desierto / son eternos de par en par” (“Al fondo del día, el desierto”, 2003, p. 41):

El gallo anunció  
por tres veces  
que se retiraba la laguna.  
Pero ellos no conocían  
la tradición de ese canto  
ni el propietario del agua.

Tuvieron que aprender  
y ya no hubo laguna  
tampoco abundantes peces  
tampoco pájaros.  
Se hicieron  
a la parquedad  
de los socavones cuarteados  
y los ojos bajos.

(“El gallo anunció”, 2003, p. 49).

El centro significativo del poemario se desplaza así de la ciudad presentada en los primeros poemas, a las lagunas de Huanacache, hoy desecadas, en pleno corazón del *Cuyum* (tierra sedienta) indígena, erigido en una imagen arcádica por la magia de la palabra poética que da cuenta de su pasado esplendor: “Eso fue hace tanto tiempo / tanto tiempo / tanto tiempo / como cuentan los mitos” (“Parece que la patria fuera cuestión”, 2003, p. 58).

Como señala Bettina,

Me gusta la propuesta de escribir la historia de uno de mis poemas. Al menos en mi caso, todo poema ha nacido de una experiencia vital y, más allá de cualquier retruque teórico sobre la distancia estética y el “yo” lírico, no sé escribir lo que no he vivido. Desconozco si eso me hace mejor

o peor escribiendo poesía o si, en fin, me hace poeta. Solo algunas experiencias de los sentidos –sobre todas las de los ojos y los oídos- me provocan el desafío que se concreta palabra.

Así, en una entrevista publicada en la revista *El Desaguadero*, se refiere la historia de un poema del libro que comentamos, y que puede resultar ilustrativa, en primer lugar, de las resonancias autobiográficas que el texto adquiere:

Antes que nada, quiero aclarar que desde niña amé el desierto y que no puedo dar un por qué razonable si a alguien se le ocurriera pedírmelo. Pero sí puedo reconstruir el origen de este amor. Tenía cerca de ocho años y los Reyes Magos me habían traído una de esas cámaras fotográficas que obtenían fotos absolutamente cuadradas. Una amiga de la familia nos llevó entonces a mi camarita y a mí por primera vez a la Fiesta de las Lagunas del Rosario en Lavalle.

La descripción del viaje por un camino “tan largo y polvoriento como si hubiéramos viajado propiamente por el Sinaí para cruzar a Egipto” y que fue prolijamente documentado por la futura escritora, va dando cuenta del descubrimiento de los que, andando el tiempo, se convertirán en cardinales de su emoción, como las picadas abiertas en la arena, en cada una de las cuales “el colectivo corcoveaba y oscilaba a uno y otro lado”. También el hecho de que

algunas personas aparecían de la nada de entre los médanos de los costados y se subían al vehículo cargados con bolsos y niños en brazos. Yo preguntaba dónde estaban las casas, porque no podía ver ninguna construcción donde vieran.

Se van configurando, repito, los semas constitutivos de la noción de “desierto”, en la plena acepción del término, que sedu-

ce a la autora y que serán luego los elementos insustituibles en la composición del poema:

Solo arena, guadal, arbustos y algunos algarrobos que salpicaban el paisaje y de los que colgaban unos extraños y abigarrados nidos que luego supe que eran de catas. Hasta que me señalaron una casa típica del desierto y casi se me fue un rollo de fotos. Paredes y techo tramados con ramas de arbustos y “chicoteados” con barro hasta formar una estructura compacta y flexible. Y la ramada, un techo de cañas como una galería, que da la necesaria sombra a la entrada de la casa y que es el espacio de reunión. También recuerdo que, desde aquella primera vez, siempre vi muy azul el cielo del desierto.

En ese ámbito destaca la verdadera “Catedral del Desierto” que es la Capilla de la Virgen del Rosario de las Lagunas, erigida en verdadero cronotopo festivo en los pocos días de su alegría anual: la celebración de la fiesta de la Patrona, auténtica “fiesta criolla” en la que se aúnan lo religioso y lo pagano:

[...] una capilla colonial encalada y con puertas de algarrobo talladas a cuchillo, se celebraba la popular fiesta a la Virgen del Rosario. Cerca, bajo toldos de carpa, los famosos bodegones, sostenidos por palos irregulares y nudosos, los lugareños y los turistas comían asado de chivo, empanadas y bebían o bailaban folklore, o escuchaban a los tonaderos que floreaban a lo mendocino las cuerdas de sus guitarras o apostaban a una riña de gallos o a un partido de truco.

Otro ícono de ese paisaje lagunero es “el cementerio con cruces de hierro forjado en arabescos y también talladas en algarrobo y adornadas con claveles de papel crepé”.



**Ilustración N° 41: “Frutos del terruño”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

Ballarini destaca el sentido profundo de este su “descubrimiento” con el desierto y sus “presencias”: “Todo el bullicio secular vibraba a la par de los sacros rezos y letanías a la Virgen. Fue mi primer encuentro con el desierto y con sus pobladores, muchos descendientes de huarpes según indicaban sus apellidos”, que comienza a gestarse ya como imagen poética: “El socavón de lo que había sido la gran laguna del humedal de Guanacache brillaba cubierto no de agua sino de gramilla”.

Sobre ese fondo se recortaba una silueta que, es definitiva, la que suministra materia al poema “Esa mujer”:

[...] muy anciana, inclinado sobre un telar su rostro cuarteado de arrugas y sus dedos sarmentosos, tejía colores “chillones”: fucsia, amarillo maíz y verde. En la trama, iban apareciendo flores. Pregunté que por qué tejía flores si allí no había flores. Me dijeron que las sacaba de su alma. Algo que no he comprendido sino mucha vida después. La ansiedad fotográfica ya había agotado hasta mi rollo de reserva; sin embargo, esa imagen me ha seguido todo el tiempo. Lo mismo que la seducción del desierto.

A esa imagen siguieron otras, ya en el decurso de su vida profesional como resultado de los sucesivos proyectos, ya mencionados, que la condujeron de regreso a la zona de las Lagunas, en cuyo transcurso tuvo oportunidad de conocer “muchas expertas tejedoras. Una, la del poema, Josefa, bordaba flores sobre su tejido ayudándose como molde con una cáscara de naranja que dividía en cuatro pétalos”. Y, concluye la autora, “Ni las coloridas flores ni las jugosas naranjas se dan en el secano de Lavalle. Pero los telares siguen tejiendo la esperanza”:

ESTA MUJER

no comerá en la mesa de los dioses  
ni lucirá el collar de algún rito.  
Bajo su diaria ramada de chañar  
decidirá  
luces, sombras, tatuajes  
para la lana áspera  
que da el desierto.

Sus dedos van a repetir  
la danza sigilosa  
de siglos de colores  
saltando al sol.

Urdimbre. Vertiente.

El telar crece por los ojos.

Hace lo necesario  
su esperanza. (2003, p. 43).

El seco se contrapone al ambiente ciudadano: “En los semáforos / hay malabares y lanzallamas / y patrones de la esquina / que lavan por centavos / los vidrios de una ciudad / sin pudor en los ojos. // Ellos pernoctan / con el Minotauro / que acecha bajo los puentes / en los zanjones de Dédalo” (“En los semáforos”, 2003, p. 29).

A través del vocabulario, la enumeración y de las referencias mitológicas, que continúan en los versos siguientes (“ovillo de Ariadna”, “talón de Aquiles”) la ciudad, nocturna, va cargándose de connotaciones negativas, ominosas, mientras que –por contraposición– aun la muerte en el desierto se convierte en una simple y natural prolongación de la vida, con sugerencias de reposo y de perduración: “No se trata de morir / ni de quedarse solo / sino de detenerse / un poco más / en la arena” (“Entre medio del calor”, 2003, p. 47).

De este modo asistimos a una reelaboración del viejo tópico de “Menosprecio de corte y alabanza de aldea” creado por Antonio de Guevara en el siglo XVI<sup>178</sup>. García Canclini reseña las aproximaciones al tema de la ciudad que se han realizado desde distintos ámbitos de las ciencias sociales y destaca que una de las respuestas –no satisfactoria- al cuestionamiento (a primera vista obvio) de qué es una ciudad es la que define lo urbano a través de su oposición a lo rural. Esta tensión entre campo y ciudad, vivida con intensidad por poetas mendocinos anteriores como Alfredo Bufano (que decide conscientemente cambiar la “ciudad

---

<sup>178</sup> Fray Antonio de Guevara, franciscano, nació en Treceño (Santander) en 1481, y murió en Mondoñedo (Lugo) el 3 de abril de 1545. Obispo, historiador y moralista. Hijo de D. Beltrán de Guevara y Doña Elvira de Noreña y Calderón. En 1493 lo envía su padre a la Corte, pero decepcionado de aquella vida mundana, determinó tornar el hábito franciscano a la edad de veinticuatro años, en la provincia de la Concepción. Fue guardián de Arévalo, de Soria en 1518, y definidor de su provincia el 11 de noviembre de 1520. Durante los primeros años de vida religiosa también vivió con intensidad la política y los negocios públicos. El Emperador Carlos V lo nombró predicador real el 4 de octubre de 1521 y, a comienzos de 1527, su cronista oficial. Lo acompañó en diversas oportunidades en los viajes que el Emperador realizó dentro y fuera de España. Obras: *Libro áureo de Marco Aurelio*, Sevilla 1528; *Reloj de príncipes*, Valladolid 1529; *Una década de Césares*, Valladolid 1539; *Aviso de privados*, Valladolid 1539; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Valladolid 1539; *Arte de marear*, Valladolid 1539; *Epístolas familiares*, Valladolid 1539; *Oratorio de religiosos*, Valladolid 1542; *Monte Calvario*, Salamanca 1542. Los trabajos literarios de Guevara corrían manuscritos entre los cortesanos y eran admirados por su estilo pulido y retórico, por la variedad y ciencia que encerraban; hasta tal punto se aficionaron a ellos que el escritor no tuvo más remedio que imprimirlos, con objeto de fijar el texto, bastante alterado en las copias. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) es un libro lleno de tópicos y lugares comunes, y de contrastes intelectuales entre la vida cortesana, tan amada por Guevara, y la vida natural que hubiera, si es posible crearle, deseado llevar. La obra se desarrolla en un tono discreto, monótono a ratos, pero reflejo fiel de su estilo: “[f]acilidad y dominio del léxico, amplio conocimiento de la retórica clásica, aguda observación de la realidad circundante, contraste entre lo culto y lo popular, asonancias y consonancias verbales, acumulación de sinónimos, paralelismos sin cuento, juegos conceptuales [...] pensamientos opuestos, desmesurada fantasía y humor socarrón”. Cf. Correa Rodríguez, 1972, Tomo XI, pp. 454-455).

deicida” por un retiro montaños) desaparece por completo en la poesía de la gran mayoría de los poetas jóvenes. Sin embargo, la poesía de Ballarini lo revive y reactualiza, dándole una connotación mística al relacionarlo con el mito.

### **Conclusiones**

Cada una de las poetas estudiadas ejemplifica un modo particular y diferente de relacionarse con el entorno ciudadano. En el caso de Adelina Lo Bue y su libro *Mapas* (1995) la polaridad entre lo global y lo local se resuelve a través del trazado de una serie de itinerarios que recuerdan el “viaje vanguardista”, pero que tienen como centro dador de sentido ese paisaje infantil y ciudadano del la 4° Sección mendocina, plena de recuerdos tanto individuales como comunitarios, por ser una de las zonas más plenas de historia de nuestra capital.

Poesía de fin de siglo en su voluntad de síntesis de elementos dispares, en su reescritura libérrima de géneros canónicos, en su afán totalizador de saberes y en la percepción de la angustiada condición humana en un mundo que se agita al borde del caos, que descrea de la palabra en su valor comunicativo, pero se aferra a la vez al poema como única certeza fundante de la realidad, la voz de Adelina Lo Bue testimonia un esfuerzo de búsqueda estética que cuaja en valiosísimos frutos. Y quizás sea este tratamiento de la temática amorosa, que hemos visto a propósito de la última elegía comentada, lo que mayor distancia establece respecto de la otra estética vigente en el sistema poético mendocino de fines de los 90.

En la poesía de Patricia Rodón, en este caso ejemplificada a través de su *Tango rock* (1998) asistimos a la configuración de un universo totalmente posmoderno, en su visión fragmentaria y pesimista de la vida en una ciudad moderna en que han fracasado todas las utopías, desde el “sueño americano” hasta la “Era de Acuario”.

Con la fusión paradójica de tango y rock como emblema, la voz de Rodón asume un tono casi profético, que entreteje alusiones al mundo de la magia con agudas observaciones sobre la realidad contemporánea, a través de una sensibilidad profundamente femenina, como se advierte en el poema “Mujernícola”:  
“Un roquero bailará sobre vos el día de las encarnaciones / y tu alma ya nunca volverá a su lugar original / Cada vez irás más rápido / y sentirás un moño de sangre en el estómago. / El amor manejará los comandos de tu mente” (1998, p.21).

Se da así una modulación particular de la temática amorosa, que -sobre todo en la segunda sección del libro- se tiñe de un erotismo muy posmoderno. En este diagnóstico “generacional”, la poesía de Rodón alcanza su más cabal comprensión de la realidad “posmoderna”, la vida en la ciudad:

Nosotros  
Las chicas con grandes aros  
ajustadas remeras de encaje y zapatos con taco  
Los chicos de anteojos negros  
y raros peinados nuevos que van por la vereda  
como por una cinta transportadora  
[...]  
Los que van ardiendo como un fósforo  
por la ciudad en la que no se conoce a nadie  
[...]  
Los que crecieron con estados alterados hair Excalibur  
dos mil uno efeme cidis videos y memoria ram  
[...]  
Los hijos del tecnocrimen del clip- (“Código de bandas / ISBN”, 1998, pp. 38-39).

En cuanto a la poesía de Ballarini, la constitución casi excluyente del desierto como espacio poético pone de manifiesto - paradójicamente. Una apreciación particular del fenómeno urbano, su contrapartida. Asistimos así a una reformulación del tópico literario que habla de la preferencia del ámbito rural como

emblema de pureza. Del mismo modo, la identificación de este entorno prístino con el secano lavallino constituye un meridiano semántico característico de la literatura mendocina, que se da, por ejemplo, en la novela de Juan Draghi Lucero: *La cabra de plata* (1978), fruto de largos años de frecuentar el espacio lavallino.

En sintonía, esta poesía de Bettina nace de una profunda experiencia vital ya detallada, y habla de esa complementariedad reiteradamente aludida que constituye, en última instancia, la constitución del hábitat mendocino desde el origen:

Dicen que el misterio  
vino del agua  
[...]  
Que escondido en la nostalgia  
Vino por el Tajamar  
un mar mago de la sed  
[...]  
Tal vez no haya  
en esta pausa del desierto  
sino misterio de luz  
[...]. (“Dicen que el misterio”, 2003, p. 9).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balcells, J. M. (2003). ["Ciudad y literatura"]. En López Trigo (Moderador). *La ciudad: nuevos procesos, nuevas respuestas*. Edición digital a partir del *Coloquio de Geografía Urbana*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, pp.448-453.
- Ballarini, B. (2003). *Sin fundación mítica*. Mendoza: Libros de piedra infinita.
- Bianchi, S. (2016). "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente". En *Revista Chilena De Literatura* N° 30, pp. 171-187. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40872>.
- Britto García, L. ([1991] 1994). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Cáceres, A. (1999). "Poesía vital y punzante". En *Los Andes*, Mendoza, 14 de febrero. Reseña.
- Castellino, M. (1999). "Elegías y Poema del Universo de Adelina Lo Bue: poesía de fin de siglo". En *Diario Los Andes*, 10 de octubre.
- Castro Nogueira, L. (1986). *Ensayo general para un ballet anarquista*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Correa Rodríguez, P. (1972). "Fray Antonio de Guevara". En *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp, Tomo XI, pp. 454-455.
- Del Acebo Ibáñez, E. (2000). "Introducción". En del Acebo Ibáñez, E. (Dir.) *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 23-32.
- Dobry, E. (1999). "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, jun., pp. 46-47.
- Fabrizi, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Horia, V. (1989). *Introducción a la literatura del siglo XX*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Jodelet, D. (1986). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Buenos Aires: Paidós, pp. 469-474.
- Larrañaga de Bullones, H. (1999). "Una centaura". En *Revista de Estudios Clásicos* N° 28, pp. 41-51.
- Lo Bue, A. (1995). *Mapas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Margulis, M. (2002). "La ciudad y sus signos". En *Estudios Sociológicos* XX: 60, pp. 515-536.
- Muschietti, D. (1982). "Las poéticas de los 60". En *Cuadernos de Literatura* 1. Resistencia, Chaco: Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, Instituto de Letras, pp. 129-142.
- (1996). "La joven poesía argentina". En *El Cronista Comercial*, 27 de septiembre.
- Pillet Capdepon, F. (2015). "La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual". En *Estudios Geográficos* Vol. LXXV, I 278, enero-junio, pp. 285-307.
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. S. (2012). *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa*. Tesis Doctoral Erasmus Mundus Joint Doctorate: Cultural Studies in Literary Interzones.
- Porrúa, A. M. (1989). "Notas sobre la poética del '60". En *La periodización de la literatura argentina. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Mendoza. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. Tomo III, pp. 105-117
- Rodón, P. (1998). *Tango rock*. Mendoza: Diógenes. Colección "La mesita de luz".
- Salatino de Zubiría, M. C. (1998). "Saberes y saber en los líricos medievales". En *Literatura y conocimiento; Estudios teórico-críticos sobre narrativa, lírica y teatro*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras.

- (2007). "Prólogo". En Ballarini, Bettina. *La cantina del alba*. Mendoza: Jagüel Libros de Mendoza
- Schopf, F. (1985). "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". En *Revista Chilena de Literatura* N° 26. Recuperado a partir de <https://revistaterapiaocupacional.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/4095>
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Starkman, D. (2004/2005). *Dos poetas mendocinas en los días de la postmodernidad: claves y abordajes para la lectura de sus textos*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, UNCuyo (Inédita).
- Varela, F. [s. f.]. "Notas sobre las nuevas líneas emergentes dentro de la poesía argentina: la poetización en torno al silencio" (Inédito).
- Videla de Rivero, G. (1990). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 2 tomos.
- Zangrandi, M. (1998). "Pronunciando el silencio". En *Molinos de viento; Una embestida a los límites del silencio* N° 4, noviembre.
- Zonana, V. G. (1996). "La poesía de Adelina Lo Bue" (Inédito).
- (2000). "Entrevista a Patricia Rodón". En *La guacha*, N° 11, agosto.

# Capítulo 19

## CUERPOS VIOLENTADOS Y LA REPRESENTACIÓN NOCTURNA DE LA CIUDAD

Marta Elena CASTELLINO

### Introducción

En la actualidad han cobrado relevancia dos ejes conceptuales: las representaciones literarias de la ciudad y los estudios sobre la corporalidad. En la intersección de ambas posibilidades de enfoque del objeto literario se trama esta aproximación a la poesía del sanrafaelino Miguel Pérez Mateos, en este caso su poemario *Manchas sobre el asfalto* (2017).

Durante los últimos años, como es fácil advertir, la palabra “ciudad” ha comenzado a definir un campo de estudios propio. Arquitectos, antropólogos, geógrafos, sociólogos, economistas y filósofos entrecruzan sus análisis para reflexionar sobre la cultura generada a través del vínculo entre lo material construido y lo humano. A la vez, “La ciudad se ha convertido en el espacio literario preferido de los escritores; en ella se funden ‘el mito, la invención y la realidad’” (Pillet Capdepon, 2015, p. 286).

La existencia y configuración de las ciudades, objeto de estudio de los historiadores, geógrafos, arquitectos y antropólogos, nos permite construir nuestras propias ciudades (a veces “invisibles”), las cuales percibimos positiva o negativamente y procuramos describirlas desde o como nuestro “lugar antropológico”. La ciudad puede ser considerada a la vez como construcción y como discurso: “La ciudad, como construcción humana, también da cuenta de la cultura, como construcción social e histórica, va expresando los múltiples aspectos de la vida social y transmitiendo sus significaciones” (Margulis, 2002, p. 515).

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente su lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes. La lectura la realiza el individuo que día a día descifra su propio mapa interpretando todas las señales, todos los signos y símbolos en función de sí mismo, de su propia enciclopedia. Esto nos brinda la posibilidad de leer la ciudad como un texto, que da cuenta de las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes y la posibilidad de descifrar en ella los vestigios de los procesos históricos que han dado lugar a su construcción, incluyendo las estrategias urbanísticas, las elecciones estéticas y las decisiones políticas. El espacio, las calles, los edificios y el paisaje urbano son significantes. Caminar por la ciudad lleva consigo la posibilidad de recibir e interpretar múltiples mensajes.

La representación literaria de la ciudad se constituye así en un interesante objeto de estudio, en tanto, como señala Ítalo Calvino, se nos presenta como escenario de toda clase de intercambios, como un mapa en el que se inscriben los más diversos itinerarios tanto vitales como geográficos. Toda ciudad tiene una cara diurna, visible, pero también una faz nocturna, invisible o invisibilizada, recorrida por cuerpos que sufren distinto tipo de violencia, lo que nos habilita a intentar una hermenéutica de estos “cuerpos dolientes” que la recorren.

Igualmente, los estudios sobre el cuerpo se han convertido en la actualidad en uno de los ejes conceptuales predilectos de

diversos campos (principal pero no excluyentemente enmarcados en el contexto de los abordajes de género). A partir de los años 80 se inicia una propuesta semiótica en la que se toma en cuenta la mediación somática y sensible con una base fenomenológica de la existencia, basada principalmente en la obra de Maurice Merleau-Ponty. A partir de sus escritos, y también de los de Jean Paul Sartre, de Hanna Arendt y otros, se destaca el lugar central que tiene el cuerpo como *modo de ser en el mundo*; a través de él pueden visualizarse “los complejos modos en que las tramas de los cuerpos, las palabras y los textos se entrecruzan, tejiendo el mundo de las vidas de las existencias carnales y sociales” (Muñoz Terrón, 2010, p. 367).

El cuerpo, plantea David Le Breton, es una “materia simbólica”, una “construcción social y cultural”, es un “inagotable reservorio del imaginario” (Le Breton, 2002, p. 65). A la vez, “El cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza al cuerpo”. El cuerpo aparece así “en cada sociedad, en cada cultura, como el territorio fundamental de configuración de la identidad, fusión de emociones y pensamientos, escenario cultural por excelencia para la expresión de las nociones de individuo, sujeto, persona y sociedad” (Castañeda Hernández, [s.p.]).

Además, en el proceso de escritura hay una frontera que delimita dos ámbitos: el cuerpo del escritor que comprende sus vivencias y su actitud ante el quehacer literario, y el cuerpo representado en la obra, en donde el autor plasma su sensibilidad y su imaginación; es decir, un cuerpo que percibe y escribe otros cuerpos. Para la semiótica contemporánea, el tema de la percepción no puede dejar de articularse con el motivo de la corporeidad. Esto es así porque el cuerpo se convierte en espacio textual en donde se inscriben pautas de identidad, representaciones genéricas, discursos étnicos, disertaciones sexuales.

El acto de escribir involucra corporeidad. Al referirnos a la corporeidad, aludimos a un emisor, que produce lo necesario para provocar una emoción a partir de una percepción de la realidad

que involucra personajes que se desplazan por el espacio y el tiempo con su propia carga de sentido. En todo caso, lo que hemos mencionado son categorías narratológicas.

En la intersección de ambas posibilidades de enfoque del objeto literario se trama esta aproximación a la poesía del sanrafaelino Miguel Pérez Mateos, en este caso su poemario *Manchas sobre el asfalto* (2017). Se pretende mostrar así su significación y originalidad en el contexto de la poesía mendocina actual. Para el análisis recurriré a algunas categorías propuestas por la narratología, cuya pertinencia trataré de demostrar.

### **Semblanza del autor**

Miguel Pérez Mateos nació en Almería -España- el 4 de junio de 1947. Reside en el país, al que adoptó como suyo, desde 1954. Actualmente vive en el departamento de San Rafael, Mendoza. Es Maestro Normal Nacional y Profesor de Psicología. Desde muy joven incursionó en el teatro, la plástica (a través del collage) y la literatura. Participó y participa de la actividad cultural del departamento sureño, integrando algunas entidades del medio, como I.L.E.A. (Integración Literaria de Escritores Argentinos), Teatro del Centro Argentino, Biblioteca Mariano Moreno, Grupo Expresión, Grupo Claraboya, y otras. En teatro, actuó, escribió y dirigió obras: “Panorama desde el puente”, “Los de la mesa 10”, “Matar la noche”, “Bodas de sangre”, “Alegato” y otras. También escribió libretos y dirigió algunas fiestas departamentales de la vendimia. Ha publicado libros de poemas, algunas plaquetas literarias y ha participado en antologías y ediciones colectivas, obteniendo premios locales, provinciales y nacionales.

Es el suyo un mundo poético pleno de resonancias afectivas a la vez que artísticamente muy logrado, compuesto por los siguientes poemarios: *Poemas de agua y viento* (1984); *Instantes* (1990); *Imágenes dispersas* (1994); *Candados y llaves* (2011); *Poemas de junio* (2013); *Manchas sobre el asfalto* (2017); *Obsti-*

*nada fatalidad* (antología, 2020); *Vértigos y artificios* (2021) y *Cartografía itinerante* (2022). Ha sido incluido en varias antologías y ediciones colectivas. Tiene libros inéditos de cuento, de poesía, y teatro. Además, ha participado en encuentros y congresos literarios. Es además artista plástico. Continúa exponiendo sus collages y ha integrado numerosas muestras colectivas.

Su obra constituye un interesante proyecto estético, pleno de matices. Así, en el primer libro publicado por Miguel Pérez Mateos –*Poemas de agua y viento*– la temática queda de algún modo resumida en el epígrafe, en su referencia a la familia, a los que se relacionan con la poesía y al entorno luminoso de un setiembre sanrafaelino, entendido tanto en un sentido literal como simbólico: “todos los que están en el camino de la poesía, que es luz en esta primavera” (1984). Se trata, entonces, de una auténtica “Biografía sentimental” en sus diversos avatares: amor, perdón, nacimiento del hijo. La casa familiar se presenta como refugio, se establece así una dialéctica adentro / afuera, y en esta presunción de lectura cobran sentido las isotopías marítimas que hablan de viaje y de retorno, tanto como de la fugacidad del tiempo: “Porque el tiempo sería un camino de agua / y los días tendrían colores diferentes”.

La isotopía del viaje se articula paralelamente como un recorrido perenne en busca del sentido. Ese viaje es tanto la travesía marítima sugerida, como el peregrinaje sentimental del corazón humano por los distintos estadios de la sensibilidad a flor de piel, como el transcurrir de las estaciones, y aquí la espacialidad sugerida se anuda con la temporalidad, en ese dinamismo que parte, para retornar, del dorado otoño sanrafaelino, a la conquista del espacio poético total, de la significatividad del mundo hecho experiencia humana y estética. Ese viaje es también, y por sobre todo, la aventura de las palabras: un tema medular en la poesía de Miguel Pérez Mateos, presente ya en su poemario inicial.

En este primer volumen están también representadas, como se dijo, otras líneas temáticas; por ejemplo, encontramos poemas que podríamos denominar “civiles”, en los que la inquietud del yo lírico se hace cósmica y abarca la historia y la geografía completa de un mundo que se debate en sus propias miserias. Y como contrapunto, la mirada al entorno comarcano, como el de ese “Otoño en San Rafael”, en el que abril es “Una invasión agres- te de ramas doloridas, / tamizando los montes / como en un ofer- torio de ámbar y rubíes” (2019, p. 54)<sup>179</sup>. En estos poemas, el sentido emerge prístino a través de imágenes bellas, compara- ciones y metáforas sugerentes, pero en general fácilmente deco- dificables.

El quehacer poético es otra temática recurrente en la obra poética de Pérez Mateos, y en este primer libro aparece en todas sus cambiantes alternativas de dolor y gozo, dualidad que acom- paña la “Gestación” del poema: “Después de claudicar, / de mo- rirse una vez y renacer / y volver a morir y revivir / llega el goce final, la calma, la quietud” (2019, p. 53).

El segundo poemario, *Instantes*, parece aludir en su título a la fragmentación de la experiencia y eso explica también la prefe- rencia por los poemas muy breves, sencillos, directos; algunos, con algo de aforismo, no exentos de humor como el que define al “Despertador” como un “Pequeño semidiós / despótico y malva- do, / ególatra y redondo” (2019, p. 67).

Otra particularidad de los textos de este libro parecería re- lacionarse con el intento de fijar el momento fugaz, detenerlo en palabras, y es la exacta notación que acompaña cada poema, la indicación de fecha de composición, como si se tratara de un dia- rio de vida. Del mismo modo, la referencia al entorno geográfico es otro rasgo que reaparece, en relación con el libro anterior, aunque podríamos decir que ahora asistimos a una trasmutación

---

<sup>179</sup> Cito para la antología de 2019.

el paisaje exterior en imagen interior, la esencialización de algunos elementos naturales, como el álamo (devenido símbolo de verticalidad, de ascenso espiritual), o el Zonda: “Viento desheredado, / Zonda oblicuo, / caliente. / Viento desheredado. / Zonda-muerte” (2019, p. 74). Y aquí una relación inevitable: ¿cómo no aproximarlo a ese “chasque” de los secadales”, que otro eximio creador mendocino como Juan Draghi Lucero considera el emblema de la entraña ancestral de nuestra tierra, con la etnia aborigen evocada en el poema “Indio” como “hijos del sol / y dueños de la arcilla” (2019, p. 69).

En medio de la sugerencia de la naturaleza, en esa preferencia por la melancólica dulzura de los ocasos, el yo lírico se examina a sí mismo en busca de respuestas huidizas, inasibles, de alguna manera simbolizadas en ese “azul perseguido”. Podríamos hablar así de poemas “existenciales”, con una cierta desesperanza, en los que la reflexión se define en polaridades simbólicas: la vida y la muerte, la luz y la sombra, la claridad y la penumbra...

Es el destierro del alma en el mundo, esa vivencia de exilio, lo que el poeta expone en textos, en muchos de los cuales prevalece la modalización predominantemente lírica, la que asemeja el poema a la canción, sea la efusión de sentimientos felices, sea el lamento de amor, hasta la elegía. Pero también es patente en algunos de ellos la actitud dialógica, de apóstrofe o palabra dirigida a un tú que puede estar elidido en sus morfemas de género gramatical o bien claramente nombrado: un tú implícito que es promesa de refugio o remanso de paz en medio del existir cotidiano con sus símbolos de opresión y hastío (la reja, la oficina...).

La autoafirmación vital se logra, en este como en otros libros, a través de la poesía, a pesar de su naturaleza ambigua, dual, aludida desde los epígrafes de Thomas Mann y de Juan José Saer: “Estoy aquí / y escribo este poema”, nos dice nuestro poeta. De allí la referencia a presencias tutelares como la de Pablo Neruda y Alfonsina Storni, hermanos en el verso: “Poeta: / sembra-

dor de palabras, / navegante de sueños, / hermano de la vida, / la muerte, la locura” (2019, p. 81); pero también la mención de otros amigos concretos, evocados con sentimiento. Aunque la palabra sea imposibilidad ontológica, con todas las limitaciones inherentes al ser humano: “Desgarradora / tribulación de la palabra. / Querer ser cauce eterno / y ser sólo un estanque, / en el remanso / oscuro / del poema”.

El tercer libro es *Imágenes dispersas*, y en él es visible esa voluntad constructiva que organiza la materia poética en tres secciones, a favor de la sugerencia de los elementos aludidos en los títulos y de los epígrafes que en cierto modo las “bautizan”: “Imágenes de fuego”, con un epígrafe de Rafael Alberti. “Mas las palabras, ¿dónde? / Las palabras no llegan”; “Imágenes de sal”, con un epígrafe de Antonio Di Benedetto: “Y yo, ¿tiendo a no ser?... No, tiendo a ser. No me dejan. Estoy interferido, bloqueado. Sólo podré ser en ciertas condiciones. Cuáles, no sé. Apenas las presiento. Como la condición de estar conmigo. ¿Eso es la soledad? Quizá podría llamarse la soledad profunda” (*El silencio*).

Si tuviera que elegir una imagen prevalente en este conjunto de poemas, esta sería sin duda la de Sísifo, el condenado a llevar perennemente su carga de dolores sin esperanza de redención. Esta figura mítica atraviesa transversalmente un gran número de poemas, aun sin estar expresamente nombrada en ninguno; del mismo modo que otras, como la de Prometeo o la de Ícaro, todas emblema del vano intento por superar las limitaciones inherentes al propio ser:

En el talante espiritual dominante en este libro se mantienen algunos núcleos temáticos de los libros anteriores, pero con una entonación nueva; además, el lenguaje comienza a hacerse más críptico, con una sintaxis particular, con objetos directos inesperados o sustantivos usados como verbos, con verbos nominalizados: “y un trepanar descenso a los infiernos”.

Del mismo modo, la forma, aun la tipografía, se hace más audaz y expresiva, en un intento por significar desde la misma materialidad del poema, todo ese cúmulo de sensaciones y vivencias que agitan al yo lírico

En esta poesía que se torna más “oscura” está cada vez más presente la muerte, como correlato de una existencia que es –según los dos símiles tradicionales consagrados por Homero– tanto combate como viaje. Pero en este sentido agónico de la existencia se delatan solo combates interiores, con escasa referencia al entorno y no con una intención paisajística sino simbolizante, como es –por ejemplo– la referencia a los túneles, barricadas y muros con significado de límite ontológico, como en el poema que abre el libro: “He levantado / un muro de silencios / para que no se enturbie / la esperanza” (2019, p.91).

Otro rasgo significativo de este poemario son los títulos constituidos por sintagmas que dan idea de una conversación ya comenzada: “Pero engañan las sombras...”; “Ni siquiera la muerte”; “Ni siquiera el consuelo”, como si lo indecible de la experiencia –“palabras que dicen o callan / imposibles” 2019, p. 93)– necesitara desplegar todo el potencial alusivo acudiendo al bagaje de experiencias del interlocutor como para que complete el significado.

Esa preocupación por la naturaleza del lenguaje –“El eco de una voz / quebrando tiempos” (2019, p. 96)–, en estrecha relación con el tema de la palabra poética constituye otro meridiano significativo del libro, y se vincula con el campo semántico de la “siembra”, analogada con el deseo de dejar algo, testimonio, herencia poesía. Y en esta búsqueda, el poema adquiere una levedad, alcanza una altura lírica que deja el espíritu transido, en unción religiosa, como a la espera de una revelación: “La tarde / comenzaba / a ovillar / sus racimos / de escarlatas renuentes / [...] / Mi corazón cristal / sumaba tempestades / a la hora / del ángelus” (2019, p. 115).

El título del poemario siguiente *-Llaves y candados-* enuncia claramente la bipartición del contenido, a la vez que sugiere la idea de complementariedad, de pregunta y respuesta, y parece insinuar así una posibilidad de apertura del universo poético que en el poemario anterior adquiriría características casi agobiantes. De allí también la preferencia, como recurso estilístico, por las parejas de conceptos opuestos que redundan en esta misma idea, y siempre en relación con la palabra poética, erigida en meridiano semántico privilegiado en este volumen: “Me funda / y me desfunda, / espada silenciosa [...]” (2019, p. 135).

El sentimiento de pérdida irreparable que atañe a todas las cosas que nos son queridas exige este intento supremo -“Último intento”-, casi desesperado por conservar intacta la esencia del recuerdo en un acto que “consuela del vértigo / e instaura / en los poemas / escritos o soñados, / una fugacidad / intensa, / extrema, / exacerbada” (2019, p. 153), aun a riesgo de caer en la trampa de engañosos cantos de sirenas, “funestos / cantos de madrugada “. Porque precisamente ese tenor dual que atañe a todo lo humano, al que ya hemos aludido: “mixtura / de amor y desamor, / de llanto y gozo, / de irritación y tedio” (2019, p. 148), veda cualquier certeza definitiva: “Delirante y errátil / el pensamiento todo / dirime esas cuestiones / del destino / y la especie; enarbola sentencias / que duran / solo instantes / y presagian contiendas / de sentencias escabrosas” (2019, pp. 162-163).

En todo caso, los “Candados” aludidos en el título de la segunda sección, compuesta por un solo y extenso poema, se equiparan a esas limitaciones ontológicas de las que la poesía de Miguel Pérez mateos es testimonio en carne viva, lúcido y bello testimonio. Sometido a la condena temporal –río de Heráclito “que no vuelve a su origen”, prisionero de sus propios errores, el hombre atraviesa el escenario enarbolando su palabra como única posibilidad –siquiera precaria- de redención.

En tren de examinar los títulos, y en relación con el quinto poemario de Miguel Pérez Mateos: *Poemas de junio*, cabría pre-

guntarse qué resonancias afectivas despierta la palabra “junio”, para responder que en una primera asociación significativa nos sugiere una constelación de semas asociados con la idea general de invierno: frío, privación o al menos suspensión de vida, tristeza... Idea que de algún modo podría relacionarse con el “desierto” aludido en el epígrafe de Juan Gelman: “sus ojos se llenaban a veces de desierto”. Igualmente prevalece aquí la noción de carencia o vacío: “Desnuda la verdad / se lanza al viento” (2019, p. 181).

Se acentúa igualmente el tono elegíaco ante la fugacidad inevitable, ante la imposibilidad de regresar al tiempo edénico de la felicidad perdida. Es la pesadumbre del tiempo que corre, la vida que cada vez más es la pregunta y no la respuesta; melancolía que tensa todo el discurso en una imposible regresión al pasado dichoso... Prevalencia de la memoria “alambique retorcido” en el que “toneladas de arena / sepultan el deseo / en recovecos / arduos” (2019, p. 194). Si bien no excluyente, este es el tono predominante, y la reiteración de la isotopía temporal con connotaciones negativas parece confirmar esta idea de inapelable clausura del universo poético:

En estos poemas, el metro libre, con predominio de versos cortos (cierta tendencia al heptasílabo o al octosílabo, al empleo del pie quebrado), blancos, es decir, sin rima, en su andadura rítmica traducen perfectamente la prelación del sentimiento que es la razón última de ser de esta poesía.

Otro raso estilístico saliente, como respuesta a eso que se percibe como una limitación del lenguaje cotidiano, es la tendencia a la creación de palabras, por yuxtaposición generalmente: “destroza-entroniza”; “casipreguntas”; “nocheprisión”. Así, la poesía intenta erigirse en la respuesta, en la palabra precisa capaz de traducir, siquiera oscuramente, el interior humano. Porque en medio de un mundo que se va cargando más y más de notas negativas, en el que “vivir o morir hoy, es sólo el eco / del no-deseo que inaugura y derriba / sentimientos quebrados / después de tanto empeño / sin sentido” (2019, p. 181), la poesía brinda la

esperanza de perduración: “Presentes, / las instancias / de una muerte contigo, / hostigan el recuerdo / hasta hacerlo poema” (2019, p. 187).

El lenguaje, asimismo, se hace densamente simbólico: “Un conjuro sagrado / dimensiona el espacio, / inaugura palomas / que traspasan el hueco azul / de la ventana, / y parten azoradas” (2019, p. 185).

He prolongado el comentario de los poemarios que anteceden al que será objeto de este estudio, para que se advierta la originalidad de un conjunto poético que desde su mismo título nos ofrece material de reflexión y una aproximación a su contenido. En efecto, la primera asociación significativa de “asfalto” es “calle”, y, en relación con este libro, nos sugiere la posición desde la que se encara el tema: la de un observador, pasajero en movimiento de la cotidianidad urbana. Y, por ende, prefigura el ángulo de observación: desde lo visual.

### **Marco metodológico**

Tradicionalmente se ha considerado el estudio de la narración como el estudio de los relatos, orales o escritos. Sin embargo, de acuerdo a la propuesta de Fabbri, la narratividad ya no es únicamente un relato: “Llamaremos narratividad a todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”. (Fabbri, 2004, p. 58).

Por lo tanto, la narratividad se transforma en un acto de configuración de sentido de acciones y pasiones que pueden estar organizadas desde el punto de vista de su contenido –su semántica– y pueden expresarse de diversas maneras: verbal, gestual, musical, y producen efectos de sentido en el sujeto que la recibe. Esto valida la posibilidad de encarar un poemario como objeto de estudio a partir de categorías narratológicas.

Un ámbito, entonces: la ciudad, delineada por la cita de Ítalo Calvino que preside el volumen como sitio de toda clase de intercambios, como mapa en el que se inscriben los más diversos itinerarios tanto vitales como geográficos. Por eso, también las distintas secciones en que se organiza el libro y que de algún modo se condicen con categorías narrativas, como narrador (o mejor dicho, perceptor), espacio, tiempo, personajes...

## **Análisis**

### *Narrado perceptor*

Esta categoría supone primeramente un sujeto empírico, porque estos poemas brotan de una experiencia vital (en este caso, la de un profesor que transita las calles sanrafaelinas de regreso a su casa luego de sus clases). Pero esta figura aparece configurada textualmente solo como un observador, pasajero en movimiento de la cotidianidad urbana, nueva versión del *flâneur* baudeleriano. Esa idea de viaje o desplazamiento de un nocturno viajero se advierte fácilmente en el poema titulado “Viaje”, de la primera sección titulada “Escenarios y atmósferas”:

Concluye la jornada.  
Afuera la ciudad se enfervoriza.

En la piel se matizan los cansancios  
y la rutina suma ferocidad y ausencia.

Por las calles del sur  
se fagocita un vértigo de cuerpos que retornan  
en procura de abrigo (2017, p. 13).

Como decíamos, es un *perceptor*, lo que sugiere el punto de observación desde lo visual. Siempre siguiendo con la lógica del ángulo de visión de la cámara advertimos la plasmación de una visión carnavalizada del mundo que incluye la antropomorfi-

zación de los objetos (Schwartz, 2002): “Carteras y zapatos / entretejen discursos de protocolo ambiguo / cuando alguna peluca siembra el aire / de efluvios de sol mortificado” (2017, p. 17). Así, la primera visión que tenemos de los protagonistas del drama que en última instancia desarrollan estas páginas es objetual, despersonalizada: máscaras, carteras, pelucas que van componiendo ese “aquejarre” ciudadano de que habla el poeta, que anota lo que ve.

Pero también pretende escudriñar el sentido debajo de lo que observa, imaginando o reconstruyendo sus historias; se convierte así en un confidente. A lo visual se suma ahora una mayor referencia a lo auditivo, diálogos implícitos, voces que susurran... todo en sordina, como en el instante previo al silencio definitivo, como corresponde a un mundo que se oculta: “Le pregunta: ¿Por qué? / Y dice: ¿Por qué no? // Entonces se revela el pesar y la afrenta / y no quiere saber. / Ya todo ha sido dicho” (2017, p. 66).

Se van eslabonando historias mínimas, jirones de vida, visiones fragmentarias de existencias que avanzan sin esperanza, con la certeza de que “nada vuelve a ser / lo que era entonces, cuando los jazmineros / olían a tibieza en la noche insondable” (2017, pp. 67-68). El poeta se com-padece. A partir de su propia corporalidad que se desplaza, ve, oye y siente, se convierte en voz de otros cuerpos silenciados. El cuerpo se convierte en discurso y la literatura, en un medio para descifrar, significar y articular los eventos humanos. Este replegarse al interior de estas criaturas dolidas se advierte en la reiteración de verbos de percepción interna, como “olvidar” (“Olvida marejadas / para no complacerse / con su presente impío. // Desmemoria los sitios que causaron ultrajes”); “entender” (“No entiende qué misterios guardan esas palabras”); “soñar” (“Ya no puede soñar / porque la muerte acecha en cada primavera / o en el otoño abierto al color de la ira”; o “amar”.

Como señala Muñoz Terrón (2010), “Las verdaderas historias cuentan a unos cuerpos las acciones de otros cuerpos

para que viven de manera permanente en su memoria; son la necesaria confirmación discursiva de que con nuestros actos en el espacio de la interacción nos hacemos alguien, porque nos introducimos en el entramado del mundo” (p. 372).

### *Personajes: “Magdalenas”*

Lo que da singularidad al volumen son los personajes que presenta: es esa evocación de distintos cuerpos violentados, esas siluetas, al comienzo “flagrantes e imprecisas” y que luego, en la segunda sección, titulada “Magdalenas”, adquieren plena corporeidad y hasta nombre propio, emergiendo desde el colectivo que signa su destino de pecadoras: “Venus impúdicas”, tal como las denomina María Luisa Múgica en su estudio sobre *Rosario, historia y prostitución, 1874-1932* (2014); “ángeles peregrinos / eslabones-aldabas de la noche ceguera”, como las llama el autor en la dedicatoria.

El título de la segunda parte, “Magdalenas”, alude en clave bíblica a la pecadora arrepentida, redimida por la infinita Piedad, pero también por su capacidad de amor, y este es otro índice del modo en que el autor encara esta temática, de por sí escabrosa: “Meretriz, / Afrodita casi inadvertida para el andante diario, / prodiga sus favores a la mejor oferta / de la moneda ansiada (2017, p. 41). Abundan las referencias al ámbito de lo religioso: ángeles, purgatorio, infierno, son extremos de un devenir que espera vanamente el milagro.

Princesas de un “feudo de miseria”, emergen de ese colectivo en cierto modo descalificador y se personalizan y adquieren corporeidad en sus dramas personales, como “Juli” que “se habla a sí misma / como si se tratara de otra Juli imprecisa” 2017, (p. 50); “Rita” que “apacienta / olvidos de infancia cancelada, / escalona distancias / y fabrica aparejos para elevar su estima” (2017, p. 48); Sandra “niñamujer / se mira en el espejo / y ve cómo a su cuerpo / lo arrastra la corriente” (2017, p. 49); “Luli” que “sueña

despierta / con la humedad del sexo” (2017, p. 50); Denise que “Llora con una risa que traduce estertores”, y se suicida por el “flagelo de los años que sumaron ausencias / y el estremecimiento / de las cosas caídas en desuso y sospecha” (2017, p. 52); “Carina” que “no fornicar” porque “Asegura / que un ángel de barro y alas magras / le susurra al oído que no es malo venderse / si de eso depende la ración cotidiana”, que “lava penas / y su llanto de viento no le alcanza / para espantar rumores, tropiezos, / acechanzas de la pobreza extrema, / nudos en la garganta” 2017, (p. 54); o esa Penélope que “desteje su ansiedad y recelo. / Escucha insurrecciones que rechinan morbosas / e intenta resistir” (2017, p. 47).

También la última parte –“Soledades y palomas”- oficia de algún modo como recapitulación, en tanto presenta todo un colectivo: “Personajes vencidos, / trotacalles sin alma, / rufianes que sembraron laberintos / cargados de ansiedad perentoria” (2017, p. 88). Un verdadero “catálogo impuro” cuya dureza se mitiga con hermosas imágenes que logran hacer aún más patente el dolor y la miseria, despertando en el lector, el otro polo de la comunicación literaria, una creciente conmiseración, una auténtica simpatía en el sentido de “sentir con”, ante esas “ánforas de adolescencia trágica”, que este libro con tanta fuerza y a la vez delicadeza, sensibilidad social y respeto hace patentes.

Y dentro de la unidad temática y estilística del volumen, lo que aporta como nota original la cuarta y última sección es lo que podríamos considerar un cambio de focalización: la mirada predominantemente exterior de la primera parte deja paso ahora a un conato de introspección en esos personajes que comenzaron siendo presentados a partir de sensaciones casi exclusivamente visuales, que luego fueron ganando voz y ahora, revelan su propia interioridad desgarrada:

Armaba  
y desmontaba castillos en el aire.  
Jugó a fundarse vidas  
y a romperlas después.

Era ella y no era.  
Era una y fue todas,  
la única, la misma (2017, p. 81).

Modulaciones distintas de una misma y dolorosa melodía que entona la ciudad misma como si quisiera expulsar de sí misma sus lacras, sus miserias, corporizadas en víctimas casi inocentes en su desamparo. Entonces, sobre la materialidad de escenario y personajes se impone una atmósfera particular hecha de “Bocanadas y escarnios” (tal el título de la tercera sección), que ahonda en la temática agregando –si cabe- una mayor hondura sentimental.

#### *Contenidos temáticos: el tema de la prostitución*

Con sugerentes imágenes se ancla el tema de la prostitución, duro de por sí, en lo que será su cuerda emotiva: la belleza de lo oscuro, de lo rechazado por la sociedad, y que instala, junto con sus habitantes, ese “imaginario de la mala vida” que tiene diversos antecedentes en nuestra literatura, desde el tango, o el teatro, pero que en general se desarrolla en ámbitos interiores, mientras que aquí el poeta lo descubre a la intemperie, que es también metáfora de su condición vital.

Esta aproximación del poeta a un tema que podría considerarse marginal, como es este de la marginalidad de los cuerpos, reconoce varios precedentes literarios ilustres, ya que -como destaca José María Balcells (2003)- “A comienzos del siglo XX, en las sociedades occidentales fue arraigando la creencia de que la ciudad constituía el epicentro de la vida moderna, y por ende los poetas se valieron a menudo del pretexto urbano, aunque desde perspectivas en ocasiones muy contrapuestas. En los modernis-

tas podemos advertir la decantación hacia el ángulo marginal de la ciudad, más exactamente en sus zonas arrabaleras” (2003, p. 448).

Tema duro, espinoso, pleno de connotaciones... En todo caso, la “denuncia” opera por la negativa. Observamos que en esa ciudad y sus “Callejones de engaño” que “derrocan armonías y ahuecan unas voces” (2017, p. 22), se demora la plena presencia del protagonista humano, apenas anunciado por esas voces que “que suenan impacientes / para no detenerse en orillas indómitas”. También se va creando la expectativa respecto de su aparición a través de expresiones que en un primer momento pueden aparecer como crípticas, misteriosas o elusivas: “sin barcos pudorosos”, “almanaque cruel”, “corredores ásperos”... y que van delineando esa cruda realidad de la que el poeta obtiene su materia poética. La presentación de estos contenidos temáticos exige de suyo la representación de un cronotopo: la ciudad nocturna.

### *El espacio representado: la ciudad nocturna*

En este afán constructivo de la totalidad, la primera sección se denomina “Escenarios y atmósfera” y su finalidad es precisamente lo anticipada por el título. Igualmente, aquí el paratexto, un epígrafe de Fernández Moreno, opera como indicador poemático que ancla la expresión a un modo despojado, sencillista, sin estridencias, pero que no renuncia –ni mucho menos- al valor estético. “Tal es la poesía / que es inmortal y pobre”, diría Jorge Luis Borges. También en ese caso, el mérito mayor de la palabra poética es la capacidad de sugerencia, la transmutación de realidades crueles en bellas metáforas.

Mundo desfalleciente, que languidece “En vapores y estrías”, mientras “el poniente saquea refulgencias de un sol / que se niega a partir” (2017, p. 16), esa ciudad anochecida en la que –

luego del trajín cotidiano- comienza a despuntar otra vida, oscura y distinta.

La lente del paseante observador focaliza luego en “La esquina”, epicentro de ese universo particular en el que ya han claudicado todas las esperanzas, “edén sin ángeles apacibles” (2017, p. 17), punto de llegada de un declive vital que no tiene retorno posible.

Y por relación metonímica o de contigüidad entre el paisaje desgarrado del ocaso, comienzan a vislumbrarse las presencias humanas, que son ausencia aún, simple presentimiento de un deseo que se desborda con la noche: “presencias y máscaras que emplazan aquelarres / donde la luna danza su pasión de orfandas” (2017, p. 18).

Del mismo modo, “Los árboles flamean su negrura / en la ochava que inicia la faena” (2017, p. 18). El imperio de lo nocturno se acentúa por la ausencia de pájaros “confinados al fracaso del día”, porque si bien hay una sugerencia de abrigo en la palabra “nido” –“Hace tiempo / sus nidos quedaron confinados / al fracaso del día” (2017, p. 18), esta queda invalidada por esta forma de relaciones humanas signadas por la transitoriedad y la falta de autenticidad o lazo afectivo alguno: “encuentro de urgencias”, en los que “Todo orilla a la muerte y la convoca. / Nadie se inclina y deja una caricia / a ese ángel sin alas, caído a los pies del sarcófago” (2017, p. 24).

Es un mundo signado por la falsedad de las apariencias: “Destellos,oros falsos, carteras / y tacones / a un tiempo se suceden: / tenaz concupiscencia de este purgatorio” (2017, p. 29) y sus habitantes, estos personajes, comparados reiteradamente con estatuas, ejército derrotado de la noche “con llagas y sin ansias”, “antihéroes desnudos de mañanas”, “siluetas de espanto enmohecido” (2017, p. 20), que “Esperan impasibles / para ganar su pan. // Apremia la miseria y el deseo se quiebra, / o

viceversa: da lo mismo” (2017, p. 27), se hacen plenamente presentes en la segunda sección, como ya se dijo.

Aun el vocabulario y las imágenes –a despecho de su altura lírica- se vuelven de algún modo agresivos u ominosos en su significado: pesar, afrenta, felonía, derrota, llanto, presencia de la sangre, vacío, desesperación... componen el campo semántico casi obsesivamente reiterado. Creo que los versos que de algún modo resumen toda esta percepción son los siguientes: “Su vida ha sido apenas / una extraña metáfora de la desesperanza” (2017, p. 75).

## **Conclusiones**

Este es el escenario y estos son los personajes de *Manchas sobre el asfalto*, de Miguel Pérez Mateos, un libro poético que puede ser leído, paradójicamente, como una *narración*, en tanto las distintas secciones en que se organiza de algún modo se conciben con categorías narrativas, como narrador (o, mejor dicho, perceptor), espacio, tiempo, personajes...

Todo el discurso poético se carga de connotaciones negativas, pero no desde una actitud de condena moral, que no es de ningún modo la intención del autor, sino desde algo que es una suerte de pobreza ontológica, de disminución en el ser, tanto del ser humano como de las cosas que asisten al espectáculo, como esa “luna que danza su pasión de orfandades”, o esos “efluvios de sol mortificado”.

El abordaje estético del cuerpo tiende, generalmente, hacia el erotismo y el hedonismo: “el placer de los cuerpos”. Pocas veces se refiere al dolor o a la enfermedad como elementos inherentes a la corporalidad: placer y deseo, pero también enfermedad, muerte o violencia.

La temática es, sin duda, dura, escabrosa y es un verdadero alarde de magia poética haber trasmutado el dolor, ese dolor que

es una llaga de todas las ciudades, en auténtica belleza: este poemario alcanza una perfección formal que no desdice el acento desgarrado de los poemas pero que lograr cautivar a la vez que emocionar, en una suerte de angustia cósmica, como la que expresa el poema que cierra el volumen:

Ausentes  
las culebras del sueño  
forjaron laberintos evitando los charcos.

La vida,  
de un rojizo sangriento  
abruma de manera insolente las raíces del miedo.

Y entonces, todo queda,  
todo muere  
y se apaga  
hasta el último fuego (2017, p. 97).

El cuerpo como significado y significante instaura un orden simbólico. Porque la temática es, sin duda, dura, escabrosa y es un verdadero alarde de magia poética haber trasmutado el dolor, ese dolor que es una llaga de todas las ciudades, en auténtica belleza, en poesía de la buena, de la que está llamada a perdurar. Y no otra cosa podríamos aguardar de Miguel Pérez Mateos. Toda su trayectoria, como dije es un continuo aquilatar méritos literarios, pero con este poemario alcanza una perfección formal que no desdice el acento desgarrado de los poemas pero que lograr cautivar a la vez que emocionar, en una suerte de angustia cósmica, como la que expresa el poema que cierra el volumen: que da sentido y que incluye y manifiesta un proyecto ético a la vez que estético.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balcells, J. M. (2003). [“Ciudad y literatura”]. En López Trigo (Moderador). *La ciudad: nuevos procesos, nuevas respuestas*. Edición digital a partir del *Coloquio de Geografía Urbana*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, pp.448-453.
- Castañeda Hernández, M. C. [s. f.]. “El cuerpo textualizado, el texto corporizado”. En línea <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/19593-copias>
- Fabrizi, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Buenos Aires: Paidós, pp. 469-474.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López Sáenz, M. C. (2010). “Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir”. En *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, pp. 89-123.
- Margulis, M. (2002). “La ciudad y sus signos”. En *Estudios Sociológicos XX: 60*, pp. 515-536.
- Múgica, M. L. (2014). *Rosario, historia y prostitución, 1874-1932*. Rosario: Laborde Libros.
- Muñoz Terrón, J. M. (2010). “Los cuerpos y los textos. Notas sobre corporalidad y literatura”. En *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, pp. 367-376.
- Pérez Mateos, M. (2017). *Manchas sobre el asfalto*. San Rafael, Mendoza: Aldabón Ediciones.

- Pillet Capdepon, F. (2015). “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual”. En *Estudios Geográficos* Vol. LXXV, I 278, enero-junio, pp. 285-307.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vivero Marín, C. E. (2008). “El cuerpo como paradigma teórico en literatura”. *La ventana. Revista de estudios de género* 28 (vol. 3). México, Guadalajara. En línea: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362008000200005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200005)
- Wenger Calvo, R. (2015). “Corporalidad y literatura en J. P. Sartre y M. Merleau-Ponty”. En *Revista Amauta*. Barranquilla (Colombia): Universidad del Atlántico, pp. 219-231.





**Ilustración N° 42: "Noctámbulos"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta a plumín sobre papel**



# **IDENTIDADES CIUDADANAS**





**Ilustración N°43: "Torre de los Ingleses- Ciudad Autónoma de Buenos Aires"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Capítulo 20

### ***SIGNIFICACIÓN DE JUAN ÁLVAREZ EN LA CULTURA DE ROSARIO, DE ALCIDES GRECA: ARCHIVO, ARTEFACTO URBANO E IMÁGENES PROYECTUALES***

María Florencia ANTEQUERA

#### **La pasión dominante del archivo**

*“El porvenir, me dices, tendría entonces una historia”*

**Derrida** (1998)

En su paradigmático *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Jacques Derrida (1997) vislumbró esa doble potencialidad del archivo al sopesar que, a la vez que conservador en tanto instituye y selecciona, también puede ser revolucionario en la medida en que, a través de la búsqueda del acopio –su *pasión dominante*–, conlleva los elementos que lo desestabilizarán y abrirán en él, en el *corpus* que finalmente siempre establece, una cesura. La potencialidad del archivo que queremos desplegar en este ejercicio crítico incluye la puesta en consideración y el análisis de un texto inédito del intelectual santafesino Alcides Greca (San Javier, 1889-

Rosario, 1956), en el marco de una tarea de largo aliento que venimos desarrollando y que brega por construir el *archivo de Alcides Greca*. En este sentido, corroboramos que el principio arcóntico del archivo (Derridá, 1997, p. 4) es también un principio de consignación, es decir, de reunión, toda una pulsión de búsqueda de nuevos documentos, materiales desconocidos, textos que se encontraban hasta ese momento fuera de órbita de la lectura o lisa y llanamente *olvidados*.

Con este horizonte de expectativa, hemos procedido a la digitalización, revisión, doble lectura y compilación de los más de mil folios manuscritos y mecanuscritos que conforman el Fondo Documental Alcides Greca (en adelante, FDAG), para su preservación. Este fondo comprende el arco temporal 1901-1956 y contiene carpetas con recortes de periódicos, folletos políticos, periódicos encuadernados, fotografías, cartas, textos literarios inéditos, etc. que han sido preservados digitalmente en su totalidad<sup>180</sup>. Otra de las tareas que emprendimos fue la descripción y catalogación del FDAG, restituyéndose la procedencia, la integridad y el orden de la documentación que le fuera otorgado por su productor. A través de la elaboración de un documento con la descripción del fondo, su historia archivística, alcance y contenido (entre otros), hemos sistematizado esta información archivística y reconstituido los contextos de producción de la documentación<sup>181</sup>. El aporte, a partir de estas labores, implica que los documentos componen un conjunto estructurado y ordenado, esto es, el Archivo personal Alcides Greca.

Sin embargo, estas labores en la larga duración – comenzamos a analizar y estudiar los textos de este intelectual en 2007– materializaron que trabajar un archivo -más que abordar un

---

<sup>180</sup> En algunos casos, además, hemos realizado las transcripciones de las piezas documentales.

<sup>181</sup> Se ajustó a la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD (G).

cúmulo de documentos a exhumar o recuperar una totalidad pre-existente- implica, mejor, generar articulaciones; todo un paso más allá del acopio, que juega con los restos del archivo y con sus modulaciones. ¿Qué se cierne en acciones tales como escarbar, excavar, resguardar el archivo? El archivo es, de este modo, construcción (Didi-Huberman, 2007/2021); en efecto, el archivo es sintaxis. Por eso, al poner sobre la mesa de montaje de la crítica aquellas piezas documentales que contribuyen a la organización material y simbólica de la memoria, en clave regional o local, bregamos por redefinir modos de lectura, esto es, por generar un espacio de intervención que amplíe los márgenes de aquello que se entiende por obra intelectual (Antequera, 2018; 2023).

Como sabemos, en los últimos años el archivo se constituyó en una predilección teórica, en una predilección material y de sensibilidad (Rufer, 2020). Nuestro fin perseguido es, en última instancia, *producir los documentos*: por el hecho de recopilar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición (De Certeau en Didi-Huberman, 2007/2021). Como expone Valeria Añón (Rufer, et al., 2020, p. 4):

Si la temporalidad de la historia es diversa de la temporalidad de la literatura, podemos pensar el archivo con las herramientas de esta última: el archivo como una suerte de maquinaria narrativa que se pone en marcha con formas específicas (las figuras, los tropos, los topoi) y que funciona más allá del locus de enunciación. En esa temporalidad dislocada, extendida, difusa del archivo radica la persistencia del efecto y la afectación que puede producir en el investigador.

En esta oportunidad, nos interesa auscultar una singular pieza del fondo citado, escrita como homenaje al historiador Juan Álvarez (Guaqueguaychú, 3 de septiembre de 1878-Rosario, 8 de abril de 1954). Alcides Greca la mecanografió y la preparó como una conferencia titulada *Significación de Juan Álvarez en la cultu-*

*ra de Rosario*, pero no pudo proferirla porque falleció el mismo día que estaba planificado el acto, que incluía agregarle el nombre de Juan Álvarez a la Biblioteca municipal, el 13 de abril de 1956.

Digitalizada y transcrita, entonces, la ponemos en consideración de los lectores al final de este capítulo. Hemos hallado y cotejado también una copia en la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez (Rosario), institución fundada por Álvarez y sitio en donde se leyó el texto de Greca.

A nuestro criterio, el documento reviste de interés por varias razones. Una de ellas es que urdió diversas imágenes proyectuales sobre Rosario<sup>182</sup> (Antequera, 2017), ciudad en donde discurrieron buena parte de las labores profesionales tanto de Álvarez – objeto del homenaje– como del escritor, político, jurisconsulto y pionero cineasta sanjavierino. Ambos fueron *rosarinos por adopción*. Justamente, los avatares de la vida familiar hicieron que el primero se trasladara a Buenos Aires, luego a Santa Fe y finalmente recalara en Rosario, la ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida y en la que falleció en 1954 (Glück, 2014, p. 7; Videla, 2012; Dalla Corte y Sonzogni, 2000). Greca, por su parte, vivió su infancia en San Javier, pequeña localidad al norte de la provincia en donde trabó vínculo con los mocovíes que suscitarían tanto su película *El último malón* (1917), el periódico *El mocoví* (1907-1908) (Antequera, 2023) como la novela *Viento norte* (1927), entre otras intervenciones. En su paso por la Universidad Nacional de La Plata, en donde cursó Derecho, se acercó a las ideas socialistas. Con posterioridad, como docente comprometido, transitó los pasillos de la Universidad Nacional del Litoral en las ciudades de Santa Fe y Rosario, donde ejerció varios cargos. Sin embargo, buena parte de su vida profesional, académica y literaria se desarrolló en esta última.

---

<sup>182</sup> Algunas de las ideas expuestas aquí fueron abordadas en Antequera (2017).

Las coordenadas de su itinerario intelectual estuvieron jalonadas por tres inquietudes que se entrelazaron a lo largo de su vida –la universidad, el urbanismo y la literatura–, aunque también sobresalió por la representación parlamentaria, dentro de las filas del radicalismo: fue diputado provincial (1912-1916) y senador provincial (1920-1923) así como convencional constituyente entre 1920 y 1921 y diputado nacional entre 1926 y 1930, hasta el golpe de Uriburu. De este modo, la riqueza de su mirada se sustenta –entre otros aspectos– en su pertenencia a la clase política santafesina, pero su inclusión en el registro literario, la legitimación de su acceso y sus usos de la lengua –o su reconocimiento literario– son también temas complejos para resolver. En efecto, para un intelectual como Greca que vivió la mayor parte de su tiempo en una ciudad del interior, Rosario, y no en la gran capital, el circuito de reconocimiento debe legitimarse en otros carriles: “mi manera de producir en literatura no es común entre los hombres de letras, entre los cuales aspiro a figurar alguna vez” (Greca, 1929, p. 5). Esta aspiración se fue consumando paulatinamente: son sus libros, en primer lugar, los que dan cuenta de este anhelo (Antequera, 2020b, pp. 3-4).

Un salto cualitativo en la producción escrituraria de Greca se produjo en la década del veinte, si tenemos en cuenta que publicó dos de sus obras más importantes: el volumen ya citado *La torre de los ingleses* (1929) –su libro más interesante y el *más cinematográfico* en el sentido de la utilización de la técnica del montaje logrado a partir de claves plásticas del recuerdo (Antequera, 2020)– y su novela *Viento norte* (1927) que versa en torno a una folletinesca historia de amor y a ciertas tramas regionales de poder, pero en donde los mocovíes son los verdaderos protagonistas.

*Significación de Juan Álvarez...* no es su única pieza sobre la ciudad. Tiene en su haber otros escritos, por ejemplo, aquellos que versan específicamente sobre urbanismo y municipalismo que, en mayor o menor medida, abordan estos intereses por pen-

sar la *ciudad ordenada*. Por cierto, su concepción de urbanismo, *de avanzada* para su contexto de enunciación, podría asimilarse a una ciencia que concentra en sí una multiplicidad de disciplinas: “en el estudio de los problemas urbanos intervienen el arquitecto, el ingeniero, el sociólogo, el jurista, el historiador, el economista, el geógrafo, el artista, el psicólogo y vienen a ser urbanistas todos”, apunta Greca (Cit. en Boasso, 2011, p. 99-101). Esta mirada multidisciplinaria, amplia e innovadora no ejercía la primacía en los estudios urbanísticos que, en las primeras décadas del siglo veinte, seguían muy atados a las órbitas de la ingeniería y la arquitectura<sup>183</sup>.

Asimismo, con respecto al tópico de la ciudad que tantos desvelos le produjo, Greca dictó conferencias como “Rosario, páramo estético”<sup>184</sup>, publicó relatos de viaje como *La torre de los ingleses* (1929) y *Bahianos y bandeirantes* (1950), además de diversos escritos autobiográficos, que la tuvieron, de alguna u otra forma, como objeto. Todas estas intervenciones consolidaron po-

---

<sup>183</sup> En la UNL, las cuestiones relativas a esta área comenzaron a tomar fuerza ligadas a tres figuras de fuste: el jurista más destacado de Rosario y fundador del Derecho administrativo en la Argentina y en buena parte de América, el ya citado Rafael Bielsa; el futuro intendente de Rosario y fundador del Colegio de abogados de Rosario José Lo Valvo (Rosario, 1895- Rosario, 1971) y Greca. Estos tres jurisconsultos coincidían en la importancia de impartir, desde la cátedra universitaria, conocimientos relativos a esta disciplina para la formación del abogado. Bielsa, el intelectual faro, era el centro de la Escuela del Litoral conformada por Greca, Dana Montaña y otros, en torno al estudio del derecho administrativo. Esta apuesta multidisciplinaria esgrimida resulta ciertamente novedosa. Más aun teniendo en cuenta que Greca desarrollaba estas inquietudes articulándolas dentro del espacio curricular Derecho Municipal, conjugando diversos planos de la función social de la universidad: sus prácticas transversalizan actores, funciones y saberes –en el sentido que aportábamos en Antequera et al (2015)–, relacionando la docencia, la investigación, la gestión y la divulgación del conocimiento en clave de extensión universitaria (Antequera, 2020b).

<sup>184</sup> Otras conferencias (sobre diversas temáticas) son: “Un mensaje a la juventud universitaria” (1938) y “La tragedia espiritual de los argentinos que hoy tienen veinte años” (1941).

tentes imágenes urbanas. En lo relativo a la construcción de la espacialidad de Rosario, como veremos en esta pieza escrituraria, Greca ha contribuido a desplegar la imagen de *ciudad puerto*; *ciudad fenicia* –al relacionarla con el comercio–; y también, *ciudad del porvenir*, al hacer lo propio con el progreso, las actividades culturales, sus artistas, etc. Por estas razones, y porque contribuye a delinear el mapa de redes y sociabilidades de la ciudad a comienzos del siglo XX, también reviste de importancia *Significación de Juan Álvarez...*

El presente capítulo se articula en dos bloques de análisis que tratan de ofrecer una visión amplia de un texto interesante e inédito que involucra ciertas representaciones de la ciudad de Rosario en las primeras décadas del siglo veinte. Intentamos, en el primero, reflexionar en torno a la figura de un intelectual destacado, Juan Álvarez y a la escritura por parte de Greca de una tipología textual híbrida, entre el relato de viajes y la necrológica, entre la descripción de las personalidades relevantes de la ciudad y las pinceladas autobiográficas. En el segundo bloque, nos adentramos en la construcción de representaciones de Rosario que permearon hondamente el imaginario y que resisten hasta la actualidad.

### **Una curiosa pieza inédita de su fondo documental**

¿En qué anaquel ubicar una pieza documental inédita que es al mismo tiempo una sentida necrológica, una sucinta biografía, un homenaje al intelectual Juan Álvarez, un relato de viajes urbano y un fragmento de autobiografía? A raíz de conmemorarse el segundo aniversario del fallecimiento del historiador, docente y juez<sup>185</sup> Juan Álvarez, autor de *Historia de Rosario* (1943), la Junta de Homenaje le solicitó a Greca su participación con una sem-

---

<sup>185</sup> Llegó a ser camarista federal

blanza de este *prócer intelectual*<sup>186</sup> (Glück, 2009, p. 118), más precisamente Greca habla de la “personalidad prócer de Juan Álvarez” (1956, p. 1):

No estoy seguro si he oído bien o he interpretado mal las pocas palabras que en mi confesada sordera cogí al vuelo, cuando en la Junta de Homenaje se me confió la misión de deslucir este acto con una conferencia. Debe referirse –me parece que se dijo– a la ‘significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario’. Damos entonces establecido que no es una biobibliografía lo que debo hacer. La tarea es, por tanto, mucho más ardua y no creo salir de ella bien librado (Greca, 1956, p. 1).

Greca y Álvarez era viejos conocidos: ambos habían trabajado en diferentes cátedras en la Facultad de Ciencias Económicas, Comerciales y Políticas de la Universidad Nacional del Litoral, vinculada inicialmente a la Bolsa de comercio de Rosario (De Marco (h), 2006). Recordemos que Greca ejerció la docencia junto a Rafael Bielsa en los espacios curriculares de Derecho administrativo y con anterioridad, en la Facultad de Derecho, en Derecho administrativo, y se distinguía por su labor en la cátedra de Derecho Municipal y por sus publicaciones en esta materia. Álvarez, por su parte, ejercía como profesor titular de la cátedra de Economía Política. Greca lo admiraba profundamente: lo definió como magnánimo, amplio y generoso (Cf. Greca, 1956, p. 5).

Ahora bien, ¿cuál fue el propósito de Greca con el homenaje? ¿Qué se cifra en ese acto? “No me place abusar de mis ocasionales auditorios con peroratas adocenadas o lucubraciones soporíferas, plagadas de elogios no sentidos y de citas rebuscadas. No sirvo platos fríos, adquiridos en la ‘rotiserie’ de la esquina. Bueno o malo, guiso con salsas de mi invención”, para más

---

<sup>186</sup> Greca en *Significación...* habla de la “personalidad prócer de Juan Álvarez” (1956, p. 1).

adelante agregar: “Debo entonces, [enfocar] a Juan Álvarez actuando en su ambiente cotidiano y ciudadano, en ese Rosario del primer tercio del siglo, de ese Rosario pujante, explosivo y generoso, lleno de inmigrantes, de provincianos y hasta de rosarinos” (Greca, 1956, p. 1). Si no hubiera mediado la pancreatitis que le propinó la muerte, el escenario de su intervención hubiera sido, como decíamos, la Biblioteca que Álvarez fundó.

De alguna manera, Greca aprovechó la ocasión para diseñar una pieza escrituraria que reconstruye un Rosario de las primeras décadas del siglo veinte. El texto compila tanto los nombres propios de diversos personajes rosarinos, incluyendo una gran enumeración de artistas, docentes, pedagogos, teatristas<sup>187</sup>, filósofos<sup>188</sup>, intelectuales, así como también una extensa nomenclatura y concisa caracterización de mercaderes, jurisconsultos, médicos y figuras de la política local. De igual modo, este homenaje dedicado al intelectual liberal a quien se debe el más reconocido de los textos clásicos del positivismo histórico en el país –nos referimos a *Las guerras civiles argentinas* (1914)– contiene varias de las potentes representaciones que se forjaron a lo largo de los años sobre Rosario. Esto es, Greca hilvanó, recortó y yuxtapuso, al modo del cinematografista que también fue –como había ensayado en su película *El último malón* de 1917– un catálogo de imágenes que remiten a construcciones significativas, sitios connotados, personalidades de la cultura, el comercio y la política de Rosario y rememoran espacios de sociabilidad, como

---

<sup>187</sup> Dramaturgos extranjeros como el español Vicente Medina (Archena, 1866-Rosario, 1937) y locales como la pionera Alcira Olivé (Rosario, 1899-Buenos Aires, 1975).

<sup>188</sup> Por ejemplo, Manuel Núñez Regueiro, quien nació en Montevideo en 1880 y falleció en Rosario en 1952. Su obra más representativa fue el *Tratado de Filosofía General* (1945). Contribuyó en diarios, revistas, e instituciones culturales. Sus ideas estéticas derivan del neoplatonismo, que hace conciliar con su religiosidad protestante.

el Club Social, el restaurante “El Gianduia” y la confitería “Cifré”, ubicada en el emblemático Palacio Fuentes<sup>189</sup>.

Entre los papeles de Greca, encontramos un documento mecanografiado, en hojas tamaño oficio, sin título ni fecha y sin anotaciones de puño y letra, como sí es pueden observar en otros documentos del escritor. Al cotejar esta pieza con otra que se halla en la Biblioteca Argentina pudimos constatar que el encabezado dice lo siguiente: “Encontrándose enfermo de gravedad, el Dr. Alcides Greca el día 13 de abril de 1956, fecha fijada para el acto de la imposición del nombre del Dr. Juan Álvarez como aditamento al de Biblioteca Argentina, dispuesto por Decreto N° 18.268, dictado por la Intendencia Municipal el 2 de abril de 1956, leyó esta conferencia la señora Bernardina Dabat de López Elitchery”.

*Significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario* es el nombre que hemos podido reponer a posteriori. Si, como dice Derrida (1998, p. 331), el arte del título es un gran arte, es porque es doble: a la vez un arte conceptual y un arte plástico, el arte de dar una sola forma, y la más económica, para captarlo, de darla para tomarla y recibirla a la vez, para sostener en ella la inmensidad de las preguntas (Cf. Derrida, 1998, p. 331). En efecto, el nombre del documento intenta captar lo inasible, la significación de un intelectual en la cultura de una ciudad.

Sin embargo, debemos realizar una puntualización con respecto a la conferencia: a pesar de que el manuscrito de Greca carece de datación, fue escrito en 1956. Entonces, el presente de la enunciación es 1956, a dos años de la muerte de Álvarez; pero el presente del enunciado o el momento descripto remite a las primeras décadas del siglo veinte.

---

<sup>189</sup> La confitería “Cifré” se destacaba tanto por su mobiliario, su vajilla y la barra de madera tallada artesanalmente Funcionó hasta 1959 ubicada en un edificio emblemático de la ciudad, en la intersección de las calles Sarmiento y Santa Fe.

Álvarez era, en primer lugar, una personalidad de bajo perfil que formaba parte de la elite rosarina, entendida como ese “universo formado por políticos, intelectuales, profesionales y empresarios en tanto grupo que poseía un estatus superior dentro de la sociedad local y ejercía cierta hegemonía cultural y política” (Glück, 2014, p. 12). Su afirmación como intelectual (o en los términos de Rómulo Carbia (1940) como *ensayista genético*) corría *pari pasu* con su consolidación como miembro de la élite:

Lo vemos así actuando en todas las realizaciones e instituciones que la elite promovió, para los festejos del Centenario. De esta manera, fue secretario de la Intendencia de Rosario en 1910, propuso la creación de la Biblioteca Argentina, de la que se constituyó en el primer director, dirigió el censo municipal de 1910 y participó de la creación del hospital del Centenario. Más adelante, en 1911, fue delegado de la Bolsa de Comercio de Rosario en un Congreso nacional de la industria y el comercio... Su inserción en la elite también la verificamos en los espacios de sociabilidad de los que formaba parte, como el Jockey Club, y sociedades filantrópicas como la Liga Argentina de lucha contra la Tuberculosis, y la sociedad Pro Cultura al Ciego. Cabe resaltar que, entre las entidades de las que fue miembro, estuvo la filial de la Liga Patriótica (Glück, 2009).

Secretario de la Intendencia en 1910, no fue solo un exponente de la élite comprometido con los festejos del Centenario – que hizo del imaginario de la “ciudad del trabajo” uno de los temas centrales–, sino que además fue un precursor de la historia económica y social y de una forma científica de hacer historia local y regional (Glück, 2009, p. 118; 2014; 2015; Videla, 2015). La fundación de un hospital, de una escuela de medicina, de una biblioteca municipal y la realización de un censo fueron, entre otros, materializaciones de tales festejos de la fecha patria. Además, fue uno de los pocos argentinos a los que la Real Academia de la Lengua reconociera como miembro correspondiente. Figuró

en las más destacadas instituciones culturales del país: miembro de número de la Academia Argentina de Letras, de la de Derecho y Ciencias Sociales, del Instituto de Bibliografía Nacional, de la Junta de Historia y Numismática (a partir de 1929). Colaboró con el diario *La Prensa* cuyas intervenciones no escatimaban polémica. Sostuvo decididamente un concepto de nación cosmopolita y republicano, siguiendo el paradigma que había construido en el siglo XIX Juan Bautista Alberdi (Glück, 2014; 2015, p. 11).

Greca, en su caracterización, establece un recorte, presenta algunas pinceladas biográficas del historiador y esboza una potente imagen del intelectual, *Álvarez en su gabinete*:

Hijo de españoles por ambos padres, por su idiosincrasia y su *modus operandi*, ha sido uno de los menos españoles de los argentinos. Parecía sajón, por lo *medido, discreto y realizador*. La declamación –mal hispanoamericano– llámase oratoria, charla o autopropaganda periodística, le fue siempre ajena. Mientras otros hacían o deshacían en Rosario, ruidosa y espectacularmente, *él trabajaba en silencio*. No se le veía, pero se le sentía. Nadie hizo tanto y tan desinteresadamente por esta ciudad. No lo movían fines políticos o financieros: solo el altruismo y la cultura eran su meta. *Podríamos llamarle el gran silencioso de Rosario. Nunca se le veía en lugares de mundana reunión*. No sé si alguna vez concurrió al hipódromo o presencié un partido de fútbol. No se le veía casi en las calles. Siempre lo imagino a Álvarez en su gabinete, sobre su escritorio, a la luz de la lámpara familiar, leyendo o escribiendo (Greca, 1956) (Énfasis nuestro).

En vinculación con esto último, sostenía además:

Parecía vivir recluso, pero jamás lo estuvo; parecía situarse al margen, pero siempre estaba adentrado en el corazón y en los nervios de la ciudad. Personalidad consular, hombre de la ley, investigador infatigable, sin grandes exteriorizaciones, sin ruidosas manifestaciones, Álvarez no era

el realizador impulsivo que se da todo en el primer envión para dejar que otros continúen la tarea. Era el constructor que abre los cimientos y no abandona el edificio hasta que la bandera flamea sobre el techo. Álvarez no peroraba: hacía. El verdadero constructor debe tener quietas las manos y la lengua. El hablar exige el accionar y ello siempre es en detrimento de la obra. Silenciosos son los albañiles. No se puede cantar de pie haciendo equilibrios sobre los andamios (Greca, 1956, pp. 3-4).

Álvarez constructor, Álvarez investigador, Álvarez en su gabinete: fue caracterizado por Greca como esos constructores a los que les interesa poner las últimas piedras, aquellos que no se dejan llevar por el mero entusiasmo para comenzar, sino que finalizan con esmero sus tareas. Graduado en la Universidad de Buenos Aires, viajero por destinos poco habituales tales como África del Sur, Nueva Zelanda<sup>190</sup> y Tahití y escritor de relatos de viajes a comienzos del siglo XX (Videla, 2015) supo participar y transitar activamente espacios de legitimación y de diferenciación social de la burguesía rosarina (Fernández, 2002), como la Asociación Cultural El Círculo, y la universidad.

El texto está jalonado por ciertos guiños a la audiencia, la cual reconocería, sin lugar a dudas, detalles de la personalidad del historiador: por ejemplo, es descripto como un meticuloso hombre de ciencia, como un erudito, como una personalidad que

---

<sup>190</sup> “La primera pregunta que nos surge es por qué eligió esos destinos y no los europeos, como muchos de sus contemporáneos. El primer lugar al que se propuso dirigirse, según su propio relato, fue Nueva Zelanda, con el objetivo de estudiar su legislación social. Esta legislación fue un faro para intelectuales de la época como Ernesto Quesada, Joaquín V. González y Juan B. Justo, que veían el ejemplo neozelandés como modelo. Su visión se apoyaba en dos aspectos en los que las características económico-sociales de Nueva Zelanda y Australia se asemejaban a las de la Argentina. Por un lado, la cuestión social no había adquirido los caracteres dramáticos que tenía en el Viejo Continente y, por otro lado, se trataba de países cuya base económica era la exportación agrícola-ganadera” (Glück, 2014, p. 21).

pasó del estrellato al ostracismo, fruto de un juicio político en 1947. Sin embargo, el homenaje le sirve a Greca para describir la Rosario de Álvarez.

### **Un homenaje transido de autobiografía**

Cuentan que el escritor Felisberto Hernández dejó, para la posteridad, todo tipo de *pruebas de existencia*. Razón que llevó a decir a Ida Vitale que el conjunto de sus cartas conformaba una novela autobiográfica. En efecto, incluso cuando ya casi no escribía, apuntó en hojas sueltas los encabezados para una biografía futura (Bajter, 2022). De igual modo, como una biografía urbana, Greca construyó *Significación...a través de ciertas pruebas de existencia*: los personajes nombrados, las representaciones de la ciudad descriptas, conformando a través de esos retazos de biografía de Rosario y de Álvarez, unas pinceladas autobiográficas. Greca rememora a mediados de la década del cincuenta, la ciudad –es decir, sus personajes, sus imágenes proyectuales, sus representaciones– del primer tercio de siglo. Este *excursus* urbano tiene como excusa el homenaje: la nota necrológica está atravesada por los recuerdos plásticos de la ciudad donde Álvarez desarrolló su trayectoria.

No obstante, cabe destacar que no fue esta la primera vez que le solicitaron a Greca unas líneas necrológicas<sup>191</sup>. En otras oportunidades, también sus palabras estuvieron transidas de da-

---

<sup>191</sup> Para muestra, valga esta anécdota: “Hace algunos años la Facultad de Ciencias Económicas me encomendó la misión de despedir los restos de un eminente maestro, que fuera también brillante orador y político, y de cuya vida e intimidad fui testigo por haber sido su amigo. Entre otras cosas dije, ingenuamente que el ilustre desaparecido no bien recibía algunos haberes se introducía en la primera librería que encontraba al paso y de inmediato se quedaba sin blanca, con grave olvido de los derechos del casero y proveedores de su hogar, al salir del cementerio, uno de sus descendientes me traspapeló el saludo” (Greca, 1956, p. 1).

tos autobiográficos como por ejemplo en el homenaje a José Gálvez:

Permitidme, señores, que al respecto [la labor de José Gálvez en pos de la instrucción pública] traiga en este momento un recuerdo personal, no exento de emoción y de gratitud. Nacido en 1889, bajo el gobierno de Gálvez, tuve que aprender las primeras letras en lo que entonces era una lejana reducción indígena, la reducción de San Javier. Tuve la suerte de que me enseñaran severos, pero eficaces maestros españoles, que no mezquinando palmeta, supieron hacer hombres a los revoltosos hijos de los primeros pobladores de aquel pintoresco rincón norteño. Mis maestros Iglesias, Jardón y Martí Llassat pertenecían al grupo que Gálvez había contratado en España para que desparramaran la semilla del alfabeto en la semi desierta campaña santafesina<sup>192</sup>.

Como se puede apreciar, este discurso de 1940, escrito al calor del recuerdo del maestro Gálvez y como texto a pedido de la institución de estudios superiores evidencia un rasgo también presente en otros discursos de Greca con motivos necrológicos o conmemorativos: habla de sí mismo y de su experiencia. José Manuel Estrada, Jorge Raúl Rodríguez, Juan Álvarez, José Gálvez, Ruy Barbosa son solo algunos personajes que describe con motivo de homenajes, aniversarios, obituarios o conmemoraciones: de uno u otro modo, en todos los casos referidos termina esbozando una semblanza del personaje y de un modo directo u obliterado, una semblanza propia, en clave autobiográfica. Sin embargo, en el caso puntual de Álvarez, aunque podemos advertir que sus palabras rezuman estima y respeto, y en este sentido funcionan como un panegírico, el gesto es –en última instancia–

---

<sup>192</sup> Este es un fragmento del discurso pronunciado en representación del Honorable Consejo Superior de la UNL, al inaugurarse una placa recordatoria colocada en el vestíbulo de entrada de la sede central de dicha institución, en memoria del Dr. José Gálvez (Greca, 1940, pp.130-131).

subvertir el foco necrológico y redirigir la mirada hacia Rosario, escenario y campo de batalla del mismo homenajeado. De este modo, la situación de homenaje es casi un pretexto o un subterfugio para desplazar el eje de atención a la ciudad, mediante la utilización de imágenes escriturarias –nos referimos a “ciudad puerto”, “nueva Barcelona”, “Chicago argentina”, entre otras– que condensan, como veremos, saberes persistentes hasta la actualidad.

Aunque al comenzar, el texto insiste en posicionar a Álvarez como un constructor de instituciones filantrópicas, un científico destacado y un intelectual de prestigio, *Significación...* podría ser pensado además como una articulación de discontinuidades o elementos heteróclitos, una suerte de enumeración que yuxtapone los comienzos de la ciudad, algunas experiencias estéticas que tuvieron lugar en ella, y un rosario de personalidades de la cultura, el comercio, las finanzas y la vida intelectual. Refulge su interés por los hombres y mujeres de las fuerzas vivas de la sociedad.

El sujeto de la enunciación es un inquieto paseante urbano en una ciudad cuyo quicio es el puerto: la inscripción de su mirada nos remite a espacios que son hartamente conocidos y transitados por Greca y por Álvarez. En este sentido, ciertas claves autobiográficas van tramando el texto y definiéndolo. Pero no olvidemos que lo autobiográfico es necesariamente ficcional, aunque quiera (y crea) cumplir el precepto de adecuación a lo “verdaderamente vivido”. Con una clara voluntad descriptiva y un arraigado sentido de la “testimonialidad”, es decir, de corroborar que se estuvo allí, que se visitaron esos sitios, que se vivió tal anécdota o bien que se conoce a ese personaje descripto, el escritor-viajero urbano va construyendo ese catálogo de referencias sensibles donde solo se aprecian vistas parciales, sumadas y mezcladas en su memoria y literalmente recompuestas en el relato que hace de ellas.

## **Materialidad e imágenes proyectuales**

Resulta consensual considerar que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente (Gorelik, 2004, p. 262), esto es, existe una estrecha relación entre materialidad y representación de la ciudad. Las imágenes proyectuales devienen diversas capas de memorias que sedimentan las historias de las ciudades y Rosario, en este sentido, este texto no constituye una excepción.

En rigor, centrándonos en su materialidad, podríamos argüir que Rosario –en tanto artefacto material, cultural y político– le confiere al comercio, al contacto directo entre el interior y el exterior, su potencia específica central. En efecto, detenta una posición geográfica privilegiada que impacta en las actividades productivas, dinamizándose a través del puerto, como han puesto de manifiesto muchos y muy buenos trabajos (Videla, 1997; Martín y Múgica, 2001; Falcón y Stanley, 2001, entre otros). Es así como, por las tramas geopolíticas, ya está escrito su “destino”, su mito: ser el paradigma de la Argentina agroexportadora.

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, las condiciones de desarrollo del sector agrícola-ganadero, el proceso aluvional inmigratorio, la expansión del ferrocarril, por citar algunos, significaron los pilares del encuadre de esta ciudad dentro de este modelo agroexportador. En las primeras décadas del siglo XX, Rosario se transformó inusitadamente y tuvo lugar un proceso de modernización en el marco de la continuidad del esquema de la división internacional del trabajo y de la incorporación del país al mercado mundial (1916/1930): se registraron algunos fenómenos particulares como el proceso de urbanización de los suburbios; una nueva tendencia en la edificación de las viviendas, las que pasaron a tener más de un piso; se produjo un éxodo de población rural extranjera hacia la ciudad y también, migraciones internas que generaron una gran concentración de la población. La ciudad estaba en plena ebullición. En suma, los progresos técni-

cos y los profundos cambios urbanísticos junto a la visibilidad de las demandas obreras son algunas de las claves de este proceso modernizador en el marco, como decíamos antes, de la expansión del capitalismo que el texto de Alcides Greca retoma.

Traemos a colación estas coordenadas porque este es, sucintamente, el contexto histórico y geográfico reconfigurado en *Significación...*. Eminentemente referencial, este texto recrea describiendo su ciudad que, aunque no sea la ciudad que lo viera nacer a Greca, es *su* ciudad ya que es el sitio desde donde construye gran parte de su itinerario intelectual. Rosario es el parámetro desde donde se posiciona y observa (y compara el resto de los espacios recorridos), aunque podemos advertir que este gesto es característico de todos sus relatos de viajes.

Decíamos que la ciudad suscita representaciones: las imágenes proyectuales operan como “memorias dispersas, múltiples y multiplicadas, fragmentadas, [las cuales] se plasman en algunos de esos enunciados que todavía hoy tienen enorme circulación social” (Múgica, 2011, p 280). En efecto, “ciudad puerto”, “ciudad fenicia” prefigurando a Rosario como “ciudad del porvenir”, “Chicago argentina”, “Nueva Barcelona”, “ciudad taller” son algunas que se delinearán en este relato al compás de los vaivenes históricos de una modernidad residual y emergente o incompleta (García Canclini, 1990).

Algunos de estos constructos discursivos fueron promovidos a lo largo de la historia por diversos actores, entre ellos Greca y, por supuesto, Álvarez. Interrogarse sobre el artefacto urbano significa, como evalúa Augé (1999, p. 111) “plantearse la doble cuestión de la existencia de la ciudad y la existencia de lo imaginario en el momento en que la urdimbre urbana se extiende, en que la organización del espacio social se modifica y en que las imágenes, las mismas imágenes, se difunden”.

## Imágenes proyectuales

Al analizar la condición productiva de las imágenes escriturarias y su capacidad connotativa, en primer lugar, conviene subrayar que estos constructos hacen del intercambio su nota distintiva, es decir, remiten directa o indirectamente a su ancho río marrón. Dice Greca (1956, p. 9): “Rosario no tuvo acta de fundación. Pero yo diré que sí tuvo fundador. Este se llama Río Paraná.... Las primeras empresas comerciales de aquel caserío fueron muy modestas: tropas de bueyes y mulas que se alquilaban o vendían a las caravanas que comunicaban la capital del virreinato con el interior”. De alguna manera, podríamos argüir que Rosario forjó su identidad al mismo tiempo que su mito como ciudad productiva, a partir del comercio y de su ubicación privilegiada. Greca se apalanca en la imagen proyectual propulsada por Álvarez que podría sintetizarse en “Rosario hija de su propio esfuerzo”. Más adelante, en otro fragmento del texto, Greca reforzará esta imagen proyectual ya que el mérito de la fuerte transformación de caserío a centro urbano progresista y pujante se debería exclusivamente al tesón de sus habitantes, independientemente de la tutela estatal. La contrapartida es, claro está, Santa Fe. Nos interesa subrayar que Álvarez había contribuido con su libro *Historia de Rosario* a establecer el mito de la ciudad como hija de su propio esfuerzo, “un ejemplo exitoso, del proyecto alberdiano de un país formado por inmigrantes emprendedores y trabajadores. El imaginario es claramente cosmopolita y de reivindicación de la iniciativa privada como garantía del progreso” (Glück, 2015).

Sin embargo, podríamos agregar que esta construcción tiene raíces en una “falta”: en rigor, la ciudad no tenía trayectoria colonial. Tampoco sus sectores dirigentes, los cuales surgieron como consecuencia de la fuerte migración europea y lograron acumular capital económico y *status* social y como correlato, obtuvieron el liderazgo intelectual y cultural (Fernández, 2007, p. 229). Ahora bien, sin tradición, sin prosapia, sin acta de funda-

ción, sin ser sede de la burocracia administrativa, según Greca, es el río el fundador de Rosario.

En esta dirección, varios historiadores (Videla, 2012; Montini, 2014; Múgica, 2011; Micheletti, 2013; Sánchez, 2013; Fernández y Videla, 2008) coinciden en aquello que podría resumirse en estos términos:

[...] una idea que se convertirá en uno de los mitos o imágenes más estereotipados de la ciudad, consagrada por la obra canónica de [...] Juan Álvarez [*Historia de Rosario*], pero que ya había sido fijada por la historiografía [...] desde el siglo diecinueve es la de la pequeña aldea que se hizo a sí misma gracias al esfuerzo de sus habitantes. Todos los rosarinos pueden sentirse partícipes de esa gesta, ya que, según esta representación, no se le debe la grandeza de la urbe a personalidades ni a sucesos destacados y, menos aún, al favor de los poderes públicos (Micheletti, 2013, p. 223).

Resulta sugestivo entonces que, a través de unas palabras conmemorativas, Greca utilizara esta imagen escrituraria cuyo propulsor fuera el mismo Álvarez, aunque no el único obviamente. De alguna manera, pareciera que el homenaje estaba atravesado por el propio discurso y por el querer de Álvarez, por su querer inventar una tradición (Múgica, 2011, pp. 280-281), retomada y resignificada por Greca. Como explica la historiadora Ma. Gabriela Micheletti (2013, p. 223):

[...] esta idea de una ciudad autoconstruida implica que Rosario sería el producto de su propio esfuerzo, y no el resultado de una fundación o de una acción política determinada. Esta sería la nota local distintiva, un componente básico de su identidad urbana, opuesta a la de ciudades fundadas oficialmente y en cierto modo privilegiadas de un modo artificial, como Santa Fe y Buenos Aires. Rosario, por el contrario, no le debía nada a nadie, y en este desarrollo autogestionado fincaría su orgullo mayor.

Empero, el texto de Greca funciona también como catalizador de un viaje urbano por las conocidas y transitadas calles, por las actividades productivas del frigorífico (“Swift”), la refinería de azúcar (que dio origen al barrio “Refinería”) y por sus artistas e intelectuales demostrando que nuevas experiencias sociales pueden ser traducidas por intermedio de la literatura de Alcides Greca. Este texto podría asimilarse también a un relato de viajes urbano, género fronterizo e híbrido, en donde prima la descripción por sobre la narración. En efecto, el texto, a través de la visión, nos remite a una ciudad briosa, en pleno crecimiento demográfico, con convulsiones sociales, actividades económicas, cambios urbanísticos e intensa vida cultural. Dice Greca:

[...] en ese Rosario del primer tercio del siglo, de ese Rosario pujante, explosivo y generoso, lleno de inmigrantes, de provincianos y hasta de rosarinos; de ese Rosario que era calumniado y a la vez envidiado, al que se llamaba la ‘Chicago argentina’ porque crecía desmesuradamente, tenía un puerto embanderado por todas las naciones del mundo, tenía frigorífico y refinería de azúcar, pero no tenía grandes bibliotecas ni universidades; de ese Rosario al que denominaban también la “nueva Barcelona”, por sus violentas huelgas, donde casi toda su clase obrera comulgaba con Kropokine [sic] [Kropotkin]..., ciudad casi sin bibliotecas, que no tenía universidad, pero que tenía artistas de altas calidades, ciudad donde pintaban Ángel Guido, César Caggiano, Manuel Musto, Augusto Olivé, Antonio Berni, Augusto Schiavone (sic) [Schiavoni] y Emilia Bertolé, ciudad donde se echaban las bases de instituciones de alta cultura, como ‘El Círculo’, que regenteaban ciudadanos como Camilo Muniagurria, Rubén Vila Ortiz, Carlo Díaz Guerra y Luis Ortiz de Guinea, eminente en música, donde ponía rimas y ritmos Emilio Ortiz Grignet, mientras discurrían o sollozaban en los cafés de suburbios, Lenzone y Fontanarrosa...; donde un gran maestro, otro Mazza, Juan Bautista, estilizaba nuestros aires populares; donde Alejandro Berrutti, De Filipis Novoa y Alcira Olivé, dieron al tea-

tro obras que perdurarán en la historia del arte dramático argentino, donde Manuel Nuñez Regueiro hacía filosofía metafísica impregnada de mesianismo; donde Dolores Dabat y Martín Herrera, pedagogos humanistas y humanizados, empollaron generaciones de educadores dignos de su más alto magisterio; ciudad de procuradores millonarios que tenían abogados amanuenses; de martilleros que se convertían en políticos y se adueñaban de la intendencia, de las concejalías y de las diputaciones; de Alfredo Rouillon y de los Pessan, movedizos e importantes, ciudad donde paseaban y aún pasean sus floridas barbas Roque Cassini y el pintor Fornells; ciudad - taller, según Waldo Frank, ruidosa, polvorienta durante el día, silenciosa y semioscura no bien llegada la noche, con millonarios económicos y laboriosos ya metidos en la cama; ciudad contradictoria, con las generosidades e ingenuidades de un adolescente, al que se le estrecha la ropa por excesivo crecimiento (Greca, 1956, pp. 5-6).

Como se ve en este fragmento, operan así, en convergencia, las dos coordenadas enhebradas que exponíamos más arriba: paralelamente están presentes las imágenes escriturarias de la ciudad –“ciudad que se hizo a sí misma”, “hija de su propio esfuerzo”, “nueva Barcelona”, “Chicago argentina”, “ciudad puerto”, “ciudad taller”– que Greca recoge, así como también los personajes del mundo cultural y económico, comercial y financiero rosarino de las primeras décadas del siglo XX.

Con respecto a los personajes citados, sin ánimo de ser exhaustivos repasamos sólo algunos: están presentes el artista plástico rosarino Augusto Schiavoni (1893-1942), contemporáneo de los hermanos Ángel y Alfredo Guido, quienes viajaron junto a Greca por el norte argentino, Chile, Bolivia y Perú en la década del veinte; Eugenio Fornells, pintor catalán radicado en Rosario (1882-1961), quien proyectó el plan de estudios y dirigió la Esc. Municipal de artes Manuel Musto y formó a los pintores Raúl Domínguez y a Antonio Berni. De igual forma, está presente en el re-

lato la pintora y poetisa Emilia Bertolé, nacida en El Trébol (1896-1949), hija de inmigrantes italianos que vivió en Rosario su infancia y adolescencia, y fue amiga de Alfredo Guido, Alfonsina Storni y de Horacio Quiroga. Además, realizó estudios de pintura con Mateo Casella, sus compañeros fueron Alfredo Guido, Augusto Schiavoni y César Caggiano. Se destacó como retratista desde sus inicios. En 1916, se radicó en Buenos Aires (Avaro, 2006).

Greca destaca asimismo otras personalidades notables: un conjunto de médicos cirujanos, con Artemio Zeno a la cabeza; el coleccionista Juan B Castagnino, “mecenas gentil” (Greca, 1956, p. 3), “el más importante promotor de la institucionalización del campo artístico rosarino” (Montini, 2017) y fundador del museo homónimo, quien

[...] con sólo 23 años había iniciado una colección de arte europeo antiguo que con el correr de los años, mediante prácticas profesionales inéditas, llegó a constituirse en una de las más prestigiosas de la Argentina. También, desde la década de 1910, lideró la firme intervención en el campo cultural de algunos miembros de la burguesía local en la formación de colecciones, la organización de un salón anual, la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes y la fundación de un museo para la ciudad. A partir allí, comprendió la necesidad de respaldar al arte argentino mediante constantes adquisiciones y ayudas económicas para la formación de los artistas rosarinos (Montini, 2017, p. 10).

Greca conoce a los personajes (inclusive personalmente a algunos) y los describe sucintamente por alguna nota o característica sobresaliente.

Conviene ahora discurrir en torno a algunos de los constructos citados. Tomemos en primer término, “Chicago argentina”: originariamente, hacía hincapié a su actividad portuaria, en comparación con la ciudad de Norteamérica. Según pudimos ras-

trear, la expresión comienza a utilizarse en la prensa a fines del siglo XIX. En efecto, el puerto embanderado por insignias de muchas naciones se constituía en el eje de la exportación cerealera: de esta manera, se utilizaba en estrecha vinculación con el apogeo agroexportador en la Argentina. Por ejemplo, en las primeras décadas del siglo XX, conviene tener en cuenta que a diario la Bolsa de Cereales de Chicago no dejaba de tener actividad hasta el cierre de la Bolsa de Comercio de Rosario. Sin embargo, en la década del treinta, comienza a primar otra significación, deja de vincularse tanto con lo económico y se relaciona con ciertos aspectos de la ciudad de Chicago como la delincuencia, el contrabando, la mafia, la prostitución y la trata de personas. En esta dirección, vemos que Greca establece un recorte porque otra metáfora de la ciudad de Rosario, hartamente transitada por críticos y escritores y muy vinculada al movimiento portuario (Múgica, 2014), no está presente de modo explícito en su producción escrituraria: nos referimos a ciudad prostibularia o ciudad de los burdeles. Aunque según entendemos, de alguna manera, estaría contenida en la Chicago argentina.

Ahora bien, si como expone Marc Augé (1999, p. 39), desde que nace, la ciudad es la forma política del porvenir, Rosario es para Greca ciudad puerto: abierta al comercio y de este modo, abierta al mundo. Como marca de identidad local, el puerto embanderado por todas las naciones del mundo, la singulariza y la inserta en la división internacional del trabajo. Greca (1950, p. 45) en esta dirección expone: “una ciudad-puerto tiene siempre un carácter esencialmente mercantil y cosmopolita”, factor clave que se traduce en esta imagen escrituraria que entrelaza comercio, intercambio, finanzas e industria.

Por su parte, la “nueva Barcelona” remite a la virulenta presencia anarquista: el período de mayor agitación de la historia obrera de la ciudad –comprendido entre 1901 y 1907– genera las condiciones para que Rosario sea denominada “La Barcelona argentina”, teniendo en cuenta la presencia en ambas del anar-

quismo (Falcón, 2005). Un barrio llamado “Refinería”, que Greca también cita, era tal vez el barrio más cosmopolita de la cosmopolita ciudad del puerto; allí, en los conventillos, verdaderas “Babilonias modernas”, se alojaban obreros de distintas partes del mundo y del país. Con motivo de las paupérrimas condiciones laborales, los trabajadores se organizaron a través de sociedades de ayuda mutua, gremios y sindicatos que impulsaban cambios en las condiciones laborales y salariales, organizaciones en las que las ideas anarquistas tuvieron primacía por lo menos entre 1889 y 1914 (Múgica, 2011, p. 283). Ahora bien, “ciudad puerto” y “ciudad fenicia” se afianzan en su vinculación con el intercambio, pero también relacionadas –por oposición, si se quiere– a las redes intelectuales. Esto es: la “ciudad fenicia” aunque atenta al ritmo del dinero, incluye en su liderazgo económico el deseo de liderazgo intelectual, y en muchos casos también liderazgo en la trama política local. En este sentido, la crítica coincide que “el fortalecimiento real, representacional y simbólico de los espacios de prestigio y control de espacios privados y públicos podría pensarse como superador de la condición de los burgueses rosarinos como simples mercaderes” (Fernández, 2003). Aquí se presenta otro núcleo interesante para abordar ya que “la riqueza no se medía entonces sólo en dinero, sino que también se componía de bienes ‘públicos’ como la educación... que se iban a corresponder con el vasto poder social orquestado a partir de las redes sociales estructuradas” (Fernández, 2003, p. 237).

De algún modo, el fortalecimiento del comercio propiciaba que el grupo hegemónico en lo económico se abriera en abanico y quisiera abordar otras áreas que esgrimían *status* social como el detentar poder en ciertas agrupaciones culturales, como la ya mencionada Asociación El círculo, presente en el relato. En su rol de director de la primera biblioteca pública de Rosario, Álvarez fue el articulador entre una institución del estado (municipal) y una asociación cuya finalidad estaba circunscripta a erosionar esa imagen de “ciudad fenicia” proponiendo “la cultura” como

contraparte, mediante la promoción de actividades culturales y artísticas, premios, subvenciones, etc. y, de alguna manera, pretendía establecer un mito situado en las antípodas. Greca en esta necrológica hace alusión a los integrantes de dicha institución con quienes compartía amistad (por ejemplo, los ya citado hermanos Ángel y Alfredo Guido) y el objetivo común de entronizar a “la cultura” como contrapeso de la ciudad fenicia. En efecto, teniendo en cuenta que compartía con esta entidad que este mote no caracterizaba cabalmente la urbe a la ribera del Paraná, podríamos decir que estaba próximo –desde el punto de vista ideológico– a dicha institución, aunque estrictamente hablando Greca no pertenecía a ella. De este modo, la ciudad es vista también como un *polo de religación* (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p. 14), es decir, es vista a través de las vinculaciones entre intelectuales. En efecto, los miembros de El Círculo cuyos nombres propios incluían a Uriel García, Luis Ortiz de Guinea, entre otros, bregaban por superar mediante “la cultura”, la representación de Rosario como ciudad fenicia que devino ciertamente en estigma.

Debemos agregar que Rosario es definida en la conferencia también como “ciudad taller”. La actividad industrial, el ruido y al polvo diurno son puestos en contraste con el silencio y la oscuridad llegada la noche. Sin embargo, al citar a “millonarios económicos y laboriosos ya metidos en la cama” también se relacionaría la ciudad con otros tópicos, por supuesto nos referimos al comercio, pero también a la especulación financiera. Por otra parte, en el homenaje están contempladas ciertas carencias de Rosario que el dinero no puede reponer *ipse facto*: no hay bibliotecas ni universidades, aunque sí cafeterías suburbanas, clubes, restaurantes y otros espacios de encuentro, semblanteo y socialización.

Más adelante continúa describiendo Greca: “en esa ciudad, en fin, que en el año del Centenario, con menos de doscientos mil habitantes, levanta por suscripción popular un hospital, entonces el más vasto de América del Sur; en esa ciudad inquieta y febril-

ciente, llena de impulsos y de esperanzas, actuó tranquilo, sereno, con singular eficacia, el doctor Juan Álvarez” (Greca, 1956, p. 3). Frente a esta ciudad febril y fabril, de enorme bullicio estimulado por los tranvías eléctricos y las bocinas de las fábricas, el automóvil, la bicicleta y el tranvía eléctrico, Greca destaca que para festejar el Centenario de mayo se realizaron en Rosario dos obras públicas notables: el Hospital Centenario –vinculado a la Facultad de Medicina– y la Biblioteca Argentina. Estas dos grandes propuestas arquitectónicas, las construcciones del Hospital (1910) según las modernas ideas de nosocomio en pabellones encabezado por la Escuela de Medicina, y el edificio de la Biblioteca Argentina (1910), frente a la Plaza Pringles, habilita el acceso público a la salud y a la cultura, dos caros ideales de la generación del progreso concretados con edificios en lugares estratégicos, compensatorios de una ciudad que seguía creciendo utilitaria.

### **Consideraciones finales**

Las claves plásticas del recuerdo aglutinan a diversos ciudadanos ilustres y a diferentes actividades y le sirven a Greca, por un lado, para exaltar la figura del historiador Juan Álvarez mediante un ensalzamiento de su trayectoria, pero también para exaltar la suya propia<sup>193</sup>, como hombre de letras que conoce la ciudad, y como intelectual que traduce esas imágenes.

Sin embargo, sería incompleta la tentativa de explicación si no agregamos que el espacio urbano, desde la perspectiva de su relevancia topográfica, trasciende la referencialidad para constituirse en un dispositivo generador de imágenes escriturarias que se construyen textualmente en función del carácter relacional y

---

<sup>193</sup> Dice Greca (1956, p. 1): “No me place abusar de mis ocasionales auditorios con peroratas adocenadas o lucubraciones soporíferas, plagadas de elogios no sentidos y de citas rebuscadas. No sirvo platos fríos, adquiridos en la *rotiserie* de la esquina. Bueno o malo, guiso con salsas de mi invención”.

vinculado de las prácticas que la ciudad impone. Como podemos advertir en los fragmentos citados, Greca intentó retratar esta ciudad y destacar su crecimiento económico, sus actividades comerciales y la modificación sustancial de la dinámica social donde las condiciones de producción y circulación de los bienes culturales se hallaban en franca transformación. Bajo la mediación del ojo del viajero devenido orador, no es de sorprender entonces que los sitios connotados, o bien los espacios transitados y practicados, imprimieran saberes sobre el artefacto urbano que reactualizarán y harán legibles a través de *Significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario*, a Rosario en sus imágenes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, J. (2024). *Historia de Rosario (1689-1939)*. Rosario: EMR (1era edición de 1943).
- Antequera, M. F. (2017a). *El relato de viajes en la obra de Alcides Greca como formación de una subjetividad moderna en el campo intelectual argentino* (Tesis de Doctorado en Letras). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- (2017b). “Lugares, saberes y epifanías: imágenes proyectuales de Rosario a partir de un texto inédito de la colección documental del escritor Alcides Greca”. En *Historia regional* N° 30, pp. 25-37.
- (2020a). *Alcides Greca: la escritura del viaje y el viaje de la escritura*. Mendoza: EDYFIL.
- (2020b). “Alcides Greca (1889-1956), un hombre de letras y un hombre de estudio. Apuntes para la construcción de una biografía escrituraria”. En *Páginas*, 12 (30), 1-17. Disponible en: <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas> DOI: 10.35305/rp.v12i30.445
- Augé, M. (1999). *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Avaro, N (2006). *Emilia Bertolé. Obras poética y pictórica*. Rosario: EMR.
- Bajter, I (2022). “Prólogo”. En *Felisberto Hernández Correspondencia reunida*. Barcelona: Ediciones Sin fin.
- Carbia, R. (1940). *Historia crítica de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Coni.
- Dalla Corte, G. y Sonzogni, E. (2000). *Intelectuales rosarinos entre dos siglos: Clemente, Serafín y Juan Álvarez: identidad local y esfera pública*. Rosario: Prohistoria.

- De Marco, M. (h) (2006). “La Bolsa de Comercio en la historia del progreso regional. Las empresas centenarias de Rosario y su región. Los orígenes de una tradición de liderazgo y la potencialidad societaria”. En *Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario*, 1500.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (1998). “Epílogo. El tiempo de los adioses. Heidegger (leído por) Hegel (leído por) Malabou”. En C. Malabou (2013). *El porvenir de Hegel* (Trad. Cristóbal Durán). Lanús, Argentina: Editorial Palinodia y Ediciones La cebra.
- Falcón, R. (2005). *La Barcelona argentina. Migrantes, obreros y militantes en Rosario (1870-1912)*. Rosario: Laborde.
- Fernández, S. (2002). “La arena pública de las ambiciones privadas. Relaciones sociales y asociacionismo en la difusión de la cultura burguesa: Juan Álvarez y El Círculo de Rosario (1912-1920)”. En *Tierra Firme* N° 78.
- (2003). “La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo (1912-1920)”. En *Andes* N° 4, pp. 236-237. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12701409>
- (2007). “Poder local y virtud. Legitimación burguesa en el espacio local. Rosario Argentina en las primeras décadas del siglo XX”. En García Jordán, P. (Comp.). *Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX-XX: algunas miradas sobre el estado, el poder y la participación política*. Barcelona: Edicions Universitat.
- y Videla, O. (2008) (Comp.). *Ciudad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*. Rosario: Quinta Pata & Camino Ediciones.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. CDMX: Grijalbo.
- Glück, M. (2009). “Juan Álvarez (1878-1954). Elementos para una biografía intelectual”. En *Estudios Sociales* N° 36. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/EstudiosSociales/article/viewFile/2635/3771>

- Glück, M. (2014). *La nación imaginada desde una ciudad. Las ideas políticas de Juan Álvarez, 1898-1954*. Bernal: UNQ.
- Glück, M. (2015). Entrevista. Disponible en <http://editorial.blog.unq.edu.ar/2015/05/14/juan-alvarez-veia-a-rosario-como-el-ejemplo-exitoso-del-proyecto-alberdiano-de-pais/>
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Greca, A. (1940). “Gálvez: arquetipo de gobernante”. Em *Universidad* N° 6.
- (1950). *Una nueva capital para la República Argentina*. Rosario; Ciencia.
- (1956). *Significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario* (manuscrito inédito)
- Maíz, C. y Fernández Bravo, Á. (Ed.) (2009). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Martín, M. P. y Múgica, M. L. (2001). “La sociedad rosarina en el siglo XX: cambio, vida cotidiana y prácticas sociales”. En Falcón, R. y Stanley, M. (Comp.). *La Historia de Rosario*. Tomo I Economía y sociedad. Rosario: Homo Sapiens.
- Micheletti, M. G. (2013). *Historiadores e historias escritas en entresiglos. Sociabilidades y representaciones del pasado santafesino, 1881-1907*. Buenos Aires: Lumiere.
- Montini, P. (2017). “¿Por qué Juan B. Castagnino?”. En *Guía de visita Castagnino+Macro* N° 30. Disponible en [https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/2017\\_gv.abr\\_may.pdf2017:10](https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/2017_gv.abr_may.pdf2017:10)
- Múgica, M. L. (2011). “Presencias y ausencias: Rosario, historia y nuevos libros”. En *Polhis* N° 8 Disponible en: [http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8\\_MUGICA.pdf](http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8_MUGICA.pdf)
- (2014). “Desenvueltas damas de las noches báquicas”. En AAVV. *La batalla por la identidad*. Rosario: EMR.
- Rufer, M. (2020). “Presentación: Prácticas de archivo: teorías, materialidades, sensibilidades”. En *Corpus* N° 10(2), pp. 1-3.

- ; Añón, V., Lugones M. G., Rodríguez, J., Gorbach, F., Tortorici, Z. y Díaz, M. C. (2020). "Intervenciones. Segunda ronda". En *Corpus* N° 10(2), pp. 1-20.
- Sánchez, S. (2013). "Los relatos fundacionales de la ciudad de Rosario, Argentina". En *Tinkuy* N° 20. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4736629.pdf>
- Videla, O. (1997). "Ambiente urbano e idea de la ciudad. Las imágenes de los viajeros en Rosario a mediados del siglo XIX". En *Papeles de Trabajo CESOR* N° 1.
- (2012). "Historia de un consenso. Un recorrido por las miradas historiográficas sobre Juan Álvarez". En *Andes*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12726101007>>



**Ilustración N° 44: “Un monstruo de cemento”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**



## ***SIGNIFICACIÓN DE JUAN ÁLVAREZ EN LA CULTURA DE ROSARIO<sup>194</sup> (1956)***

**Alcides GRECA**

No estoy seguro si he oído bien o he interpretado mal las pocas palabras que en mi confesada sordera cogí al vuelo, cuando en la Junta de Homenaje se me confió la misión de deslucir este acto con una conferencia. Debe referirse –me parece que se dijo– a la “significación de Juan Álvarez en la cultura de Rosario”. Damos entonces establecido que no es una biobibliografía lo que debo hacer. La tarea es, por tanto, mucho más ardua y no creo salir de ella bien librado.

No me place abusar de mis ocasionales auditorios con peroratas adocenadas o lucubraciones soporíferas, plagadas de elogios no sentidos y de citas rebuscadas. No sirvo platos fríos,

---

<sup>194</sup> Nota de la editora: hemos procedido a corregir las erratas, errores de tipeo, etc.

adquiridos en la “rotiserie” de la esquina. Bueno o malo, guiso con salsas de mi invención.

Las autoridades aquí presentes, los hijos de Juan Álvarez y los que fueron sus amigos y admiradores, deberán soportarme tal como soy, con mi técnica y con mi estilo. Hace algunos años la Facultad de Ciencias Económicas me encomendó la misión de despedir los restos de un eminente maestro, que fuera también brillante orador y político, y de cuya vida e intimidad fui testigo por haber sido su amigo. Entre otras cosas dije, ingenuamente que el ilustre desaparecido no bien recibía algunos haberes se introducía en la primera librería que encontraba al paso y de inmediato se quedaba sin blanca, con grave olvido de los derechos del casero y proveedores de su hogar, al salir del cementerio, uno de sus descendientes me traspapeló el saludo.

Los elogios pueden no ser elogios. Depende de quién los diga y para quién se digan. Si el muerto aquel hubiese sido el presidente del Centro de Almaceneros y el orador el presidente de la Bolsa de Comercio indudablemente que el elogio habría sido un tanto sospechoso. Marcos Lenzone murió tuberculoso y en el mayor desamparo; Domingo Fontanarrosa, de una pulmonía porque ese invierno no pudo comprarse un sobretodo; pero si en ello hubiese baldón, no lo sería para su memoria sino para nosotros, que no supimos tenderles a tiempo una mano salvadora.

Nada [de] esto ha ocurrido con la personalidad prócer de Juan Álvarez, salvo el aparente olvido con que se simuló aislarlo después del artero y despampanante juicio político que la historia juiciosamente juzgará como el menos juicioso de los juicios.

Debo entonces, enfocar a Juan Álvarez actuando en su ambiente cotidiano y ciudadano, en ese Rosario del primer tercio del siglo, de ese Rosario pujante, explosivo y generoso, lleno de inmigrantes, de provincianos y hasta de rosarinos; de ese Rosario que era calumniado y a la vez envidiado, al que se llamaba la “Chicago argentina” porque crecía desmesuradamente, tenía un

puerto embanderado por todas las naciones del mundo, tenía frigorífico y refinería de azúcar, pero no tenía grandes bibliotecas ni universidades; de ese Rosario al que denominaban también la “nueva Barcelona”, por sus violentas huelgas –huelgas hasta de maestros y vigilantes– donde casi toda su clase obrera comulgaba con Kropo[t]kine, donde los estibadores del puerto –en su mayoría correntinos– se divertían arrojando los guinches al agua, donde actuaba también, como contraparte un Escuadrón de Seguridad –también de correntinos– que había trocado el facón por el sable y que en el sablear eran eminentes; en ese Rosario en donde el partido oficial y gobernante siempre perdía las elecciones, ciudad de caudillos, de estadistas y oradores, donde se alternaban en las tribunas unos y otros, levantando la temperatura al grado de ebullición; ciudad donde [f]raguaban revoluciones Belisario Sívori, José Chiozza, Ricardo Nuñez y Clorindo Mendieta; donde peroraban en sus esquinas, Ricardo Caballero, Enzo Bondabehere, Jorge Raúl Rodríguez, Mario Antelo, Juan Luis Ferrarotti, Enrique Thedy, Pancho Correa, Rafael y Agustín Araya, en la que era figura máxima la personalidad rectora y presidenciable de Lisandro de la Torre; ciudad en la que discurría con su malicia criolla don Pancho Elizalde y ac[a]judillaba parciales, de tiza y hacha, don Juan Cepeda; ciudad casi sin bibliotecas, que no tenía universidad, pero que tenía artistas de altas calidades, ciudad donde pintaban Ángel Guido, César Caggiano, Manuel Musto, Augusto Olivé, Antonio Berni, Augusto Schiavone y Emilia Bertolé; ciudad donde se echaban las bases de instituciones de alta cultura, como “El Círculo”, que regenteaban ciudadanos como Camilo Muniagurria, Rubén Vila Ortiz, Carlo Díaz Guerra y Luis Ortiz de Guinea, eminente en música, donde ponía rimas y ritmos Emilio Ortiz Grignet, mientras discurrían o sollozaban en los cafés de suburbios, Lenzoni y Fontanarrosa, donde Romildo Risso y Aníbal Mac Giménez evocaban escenas gauchas; donde Vicente Medina dio al suelo sus “Aires Murcianos” y exprimió todo el dolor de su “Cansera”; donde el orador y poeta, Alberto J. Mazza hacía filigranas roldanescas que enloquecían a viejos y adolescentes; donde

un gran maestro, otro Mazza, Juan Bautista, estilizaba nuestros aires populares; donde Alejandro Berrutti, De Filipis Novoa y Alcira Olivé, dieron al teatro obras que perdurarán en la historia del arte dramático argentino, donde Manuel Nuñez Regueiro hacía filosofía metafísica impregnada de mesianismo; donde Dolores Dabat y Martín Herrera, pedagogos humanistas y humanizados, empollaron generaciones de educadores dignos de su más alto magisterio; ciudad de procuradores millonarios que tenían abogados amanuenses; de martilleros que se convertían en políticos y se adueñaban de la intendencia, de las concejalías y de las diputaciones; de Alfredo Rouillon y de los Pessan, movedizos e importantes, ciudad donde paseaban y aún pasean sus floridas barbas Roque Cassini y el pintor Fornells; ciudad - taller, según Waldo Frank, ruidosa, polvorienta durante el día, silenciosa y semioscura no bien llegada la noche, con millonarios económicos y laboriosos ya metidos en la cama; ciudad contradictoria, con las generosidades y ingenuidades de un adolescente, al que se le estrecha la ropa por excesivo crecimiento.

Debo evocar esa ciudad pavimentada con tarugos de algarrobo, sin ómnibus y con pocos tranvías, que terminaba casi en la zanja de la calle Pueyrredón, ciudad del viejo Cifré y del Club Social, en el que Alejandro Carrasco hacía ironías anatolescas, ciudad con peñas de moderados bebedores de café, pero inmoderados comentaristas de cuanto suceso afectaba a sus hombres eminentes; en las que Víctor R. Pesente, profesor de literaturas extranjeras, parapetado en “La Cosechera”, lo mismo recitaba un soneto de Shakespeare que transmitía sus intencionadas acotaciones a Batitú, siempre a la pesca de noticias para su correspondencia, donde Guillermo Bertotto ponía todas las tardes en conmoción a los espíritus con los titulares de su diario, después del desayuno un tanto tibio de *La Capital*; ciudad del mecenas gentil, de Juan B. Castagnino, que le regalara su pinacoteca y legara un museo; ciudad de cirujanos que fueron famosos, que cortaban pero que también cobraban, de Bartolomé

Vasallo, Benjamín Ábalos, Artemio Zeno y Alberto Baraldi; ciudad donde el abogado Abértano Quiroga era un demonio para los jueces y un ángel para los obreros; ciudad donde las mujeres vivían casi ocultas durante toda la semana para exhibirse los domingos, vestidas de primera, con todos sus alfileres, en los desfiles de coches con caballos piafantes por los corsos de la calle Córdoba y el Parque Independencia; ciudad entonces con pocos clubes deportivos, en la que el juego del golf y de pelota eran y son aún entretenimientos distinguidos; ciudad por fin de “El Gianduaia”, donde todas las noches mil parroquianos devoraban en forma de churrasco reses enteras; ciudad en la que la Joaquín Belda encontró lujos y placeres similares al Yosinara; ciudad donde todas las tardes podía verse la figura consular del doctor Fermín Lejarza parado en una esquina de la calle Córdoba mientras el no menos consular, y siempre gentil, don Calixto Lassaga, pasaba saludando; ciudad donde noche a noche, patotas de jóvenes alocados fusilaban espejos y botellas en los cafés cantantes del suburbio escudados en la impunidad de sus apellidos ilustres, en esa ciudad, en fin, que en el año del Centenario, con menos de doscientos mil habitantes, levanta por suscripción popular un hospital, entonces el más vasto de América del Sur; en esa ciudad inquieta y febriciente, llena de impulsos y de esperanzas, actuó tranquilo, sereno, con singular eficacia, el doctor Juan Álvarez. Parecía vivir recluido, pero jamás lo estuvo; parecía situarse al margen, pero siempre estaba adentrado en el corazón y en los nervios de la ciudad. Personalidad consular, hombre de la ley, investigador infatigable, sin grandes exteriorizaciones, sin ruidosas manifestaciones, Álvarez no era el realizador impulsivo que se da todo en el primer envión para dejar que otros continúen la tarea. Era el constructor que abre los cimientos y no abandona el edificio hasta que la bandera flamea sobre el techo. Álvarez no peroraba: hacía.

El verdadero constructor debe tener quietas las manos y la lengua. El hablar exige el accionar y ello siempre es en detrimento

de la obra. Silenciosos son los albañiles. No se puede cantar de pie haciendo equilibrios sobre los andamios.

La acción de Álvarez era siempre meditada, metódica, medida y conciente. No tenía los impulsos de Lisandro de la Torre, el formidable hombre de acción que en la ardorosa lucha se llegaba amenazante con los puños sobre el rostro del adversario para decirle sus verdades. Álvarez no tenía adversarios ni contradictores exaltados. Solo combatía la ignorancia y lo hacía silenciosa y discretamente, deslizando un libro en las manos de quien lo necesitaba.

Hijo de españoles por ambos padres, por su idiosincracia y su modus operandi, ha sido uno de los menos españoles de los argentinos. Parecía sajón, por lo medido, discreto y realizador. La declamación –mal hispanoamericano– llámase oratoria, charla o autopropaganda periodística, le fue siempre ajena. Mientras otros hacían o deshacían en Rosario, ruidosa y espectacularmente, él trabajaba en silencio. No se le veía, pero se le sentía. Nadie hizo tanto y tan desinteresadamente por esta ciudad. No lo movían fines políticos o financieros: solo el altruismo y la cultura eran su meta.

Podríamos llamarle el gran silencioso de Rosario. Nunca se le veía en lugares de mundana reunión. No sé si alguna vez concurrió al hipódromo o presenció un partido de fútbol. No se le veía casi en las calles. Siempre lo imagino a Álvarez en su gabinete, sobre su escritorio, a la luz de la lámpara familiar, leyendo o escribiendo.

Los que hemos dedicado la vida al estudio y la enseñanza conocemos dos tipos bien definidos de publicistas: los que trabajan a base de transcripciones y ficheros, haciendo gala de gran erudición, informados al día por bien remunerados secretarios, comúnmente pagados por el Estado, y los que todos se lo hacen a sí mismos, algunas veces por falta de recursos, pero casi siempre por amor propio y celosa probidad intelectual. Los primeros, ser-

vidos en bandeja de plata ponen en circulación un libro todos los años, al igual que las gallinas de raza su huevo diario. De este tipo de publicistas hay numerosos ejemplares en nuestra Argentina, tan fértil para el cereal, el ganado y el diletantismo. Y especialmente allá, en el gran Buenos Aires, donde se radica hoy el ochenta por ciento de nuestra potencialidad industrial, ha arraigado también esa industria publicitaria de libros que se abultan transcribiendo leyes, sentencias, y reglamentos, sin omitir siquiera las fechas y nombres de los magistrados actuantes. Son libros caros, que lo serían aún más si se vendieran al peso, y que algún colega ha denominado, con mucha gracia, libros chajá, es decir, con mucha pluma y poca sustancia.

Quien adquiere fama de hombre de letras, es profesor en dos universidades por lo menos, atiende un estudio o consultorio de nombradía, hace vida social, asiste a fiestas y saraos, juega al golf y al poker, veranea en Mar del Plata, es director de sociedades anónimas e integra con su nombre diversas academias, necesariamente debe poner un poco de fraude en sus actuaciones, fraude al que no escapan sus enseñanzas y sus obras intelectuales. Este pequeño exordio tiene por fin expresar que en esta Rosario –una chacra empedrada según gráfica calificación de algunos porteños– no ha arraigado esa publicidad - chajá hasta el momento, y si alguien ha representado su antítesis, es la producción intelectual de Juan Álvarez

Álvarez fue siempre un investigador muy personal, muy honesto, riguroso consigo mismo. Sus libros son creaciones. Se apartan de monografías meramente informativas y de los comentarios kilométricos. Alguien ha advertido que la obra libresca de Álvarez no fue copiosa; pero si echamos un vistazo a su labor periodística, a sus publicaciones en *La prensa* particularmente, advertimos que se podrían editar varias decenas de volúmenes.

Álvarez tuvo un modesto y silencioso testigo, que lo respetaba y quizá lo amara tanto como sus hijos. Este hombre es Alfredo Lovell, [a]quí presente. Lovell ha puesto en mis manos su

trabajo de hormiga, de inteligente hormiga. Desde 1911, en que llegó al país, estuvo junto a Álvarez en el Juzgado Federal, en su casa, en la Biblioteca Argentina. Todo lo que hace Álvarez lo recopila o lo anota. No sólo anota lo que hizo y lo que escribió, con sus fechas y temas, sino hasta lo que no quiso hacer, los honores y cargos que declinó. El trabajo de Lovell, todavía inédito, es la prodigiosa cantera donde sacaremos mármol purísimo para la estatua de Juan Álvarez.

Empieza Lovell por recordar que desde muy joven el doctor Juan Álvarez se distinguía ya por sus múltiples actividades. Recuerda una caricatura publicada en diciembre de 1910 en la revista local *Monos y monadas*, en cuyo pie se leía la siguiente leyenda:

Literato; profesor  
del Colegio Nacional;  
profundo conocedor  
de la ley municipal,  
recién nombrado fiscal;  
y verdadero doctor  
porque docto ha demostrado  
ser tan noble letrado  
como profundo escritor.

Lovell nos presenta el más completo curriculum vitae que puede hacerse de un hombre. No deja de mencionar que Álvarez integró una mesa receptora de votos en una elección municipal de 1905 y que representó al presidente Sáenz Peña en el bautizo de un séptimo hijo varón. Álvarez fue miembro de decenas y decenas de sociedades culturales y filantrópicas, de academias, de comisiones populares, de congresos científicos, de bibliotecas, de museos, de instituciones sanitarias, edilicias, etc. En todo ello se advierte la magnanimidad, la amplitud, la generosidad espiritual de Juan Álvarez. Entre cientos, sólo mencionaré uno de los tantos cargos: miembro honorario de la Sociedad Procultura al

Ciego. En la Biblioteca Argentina, por él fundada, se creó, a iniciativa suya, una sección especial de libros para los no videntes con su correspondiente sala de lectura.

Sus actividades son las más dispares. Actúa tanto en la Sociedad de la Infancia Desvalida, como en un Congreso Internacional de Americanistas y como en la Liga contra la Tuberculosis.

Dirige en 1910 el Tercer Censo Municipal y en 1929 el Instituto Social de la Universidad del Litoral. No hay acto de significación para la cultura y el ornato de Rosario en que Álvarez no haya participado, iniciándolo, dirigiéndolo o colaborando.

Su labor de publicista ha sido altamente valorada en el extranjero. Fue uno de los pocos argentinos a los que la Real Academia de la Lengua reconociera como miembro correspondiente. Figuró en las más destacadas instituciones culturales del país: miembro de número de la Academia Argentina de Letras, de la de Derecho y Ciencias Sociales, del Instituto de Bibliografía Nacional, de la Junta de Historia Numismática. La sola mención de los demás cargos nos llevaría a una hora larga. Su producción publicitaria es copiosa, variada, novedosa, permanente. Escribe por lo general en *La prensa* y en *La Capital*, pero encontremos también sus lucubraciones en *La nación* y en múltiples revistas. Tomemos al azar algunos títulos de sus colaboraciones: “A propósito del mal metafísico”, “Algo más a propósito de Juan Moreira”, “Alquileres caros”. “Censo de estatuas”, “Conan Doyle y la sociedad de investigaciones psíquicas”, “Carta de un profesor a otro profesor”, “El fracaso de un modelo educacional novedoso”, “El canto popular castellano”, “Documento del Archivo de Indias”, “El impuesto único de Canadá”, “El porvenir del idioma”, “El primer ferrocarril rosarino” ... ¿y para qué seguir? Álvarez todo lo observa, lo estudia, lo valora. Ya sean las tonadas regionales como los más intrincados problemas financieros, jurídicos y sociales; tanto la filosofía como las cuestiones municipales o las nuevas tendencias pedagógicas. Escribe sus impresiones de viajes y analiza los resultados de los censos nacionales. Se ocupa de acontecimientos

históricos, de una huelga de agricultores, de una petición de tierras de los indios tobas, de la guaranguería argentina, de los modernos hombres normales, de los problemas político de la India, de las Islas Malvinas, de Rabindranath Tagore, del General Mitre, de la estabilidad del empleado, de las ruinas de Cartago, del Código Penal, de las Cataratas del Iguazú, de la teoría del derecho divino en Santa fe y hasta de una máquina de pensar bien, ideada en la Edad Media. Ni el espíritu genial y multiforme de Leonardo Da Vinci pudo abarcar tantos temas y expresar tantas inquietudes.

Antes de referirnos a su producción libresca, digamos dos palabras sobre Álvarez juez. Rosario se ha destacado en el país por tener comúnmente una magistratura honorable. El cohecho y favoritismo han sido una excepción, posiblemente, por la circunstancia de estar lejos de la influencia corruptora de los gobernantes. Duro es decirlo, pero nuestros gobernantes pocas veces han tendido su manto para proteger la intangibilidad y la honorabilidad de la justicia. Si el manto se extendía, era más bien para “tapar”. Rosario, simple departamento administrativo de la provincia, ha tenido esa suerte. Entre sus jueces, don Juan Álvarez –digno heredero de su padre, don Serafín– fue intocable, inaccesible. Fue su cumbre moral nunca escalada. Si alguna vez se equivocó, se equivocó de buena fe, con la ley en la mano.

La carrera profesional de Álvarez desenvuelve en la magistratura judicial; de escribano de diligencias en 1892 en un Juzgado de primera instancia va ascendiendo; procurador fiscal, juez, fiscal de cámara y camarista, para ser designado en julio de 1934, Procurador General de la Nación. A las noticias de Lovell sobre la producción científica y literaria de Álvarez deben agregarse sus fallos y dictámenes, que formarían por cierto otra decena de volúmenes.

Álvarez no fue político. El único cargo de este orden fue la secretaría de la Intendencia Municipal de Rosario de 1909, que aprovecha para dirigir el censo municipal de 1910 y fundar la Bi-

biblioteca Argentina. De ahí hay que dar un salto hasta el año 1945, en que tuvo apenas tres días de notoriedad política que epilogaron poco después, con el desjuicio a que ya hemos aludido. Podemos decir de Álvarez lo que él dijo de otro ilustre rosarino, de Rodolfo Rivarola. Después de compararlo con Alberdi, expresa textualmente: “Ensanchador de horizontes, faltábale como el gran tucumano la aptitud para acaudillar masas. Fue hombre de pensamientos antes que de acción; maestro antes que político. Quizá le estorbase también un poco, para la vida pública, su afán de sinceridad”.

Álvarez al hacer el retrato moral de Rivarola nos ha dado su autorretrato.

Por eso su misión de 1945 tenía que fracasar. Fue un error de Álvarez el aceptarla y no sabemos si fue viveza criolla, ingenuidad o desesperada maniobra la de Farrell al ofrecérsela. El presidente provisional estaba entre la espada y la pared. No era Álvarez quien podía sacarlo del atolladero, hombre de ley que, con toda calma, con mucha dignidad, se puso a la tarea de formar un gabinete de consolidación nacional, digno de ser presentado a la reina Isabel de Inglaterra. En aquellos momentos, se necesitaba para la Jefatura de gobierno un hombre que llevara una “malinchester” en la cintura y que en vez de proponerse enviar a la Casa Rosada un gabinete de notabilidades hubiese destacado un regimiento de artillería a la Plaza de Mayo. Por eso, Eva Perón y Cipriano Reyes le ganaron de mano.

Pero retomemos el hilo de Álvarez publicista. No intentaremos juicio sobre sus obras, ya definitivamente juzgadas por la crítica. Lo han hecho con debida extensión y fundamentos, entre otros, Ibarguren, Bruera, [H]alperín, Binayán. Esta producción libresca se inicia en 1908 y termina con su defensa ante el Senado de la Nación. Han aparecido: *Orígenes de la música argentina*, *Ensayo sobre la historia de Santa Fe*, *Las guerras civiles argentinas* y *el problema de Buenos Aires*, que más adelante, en otra edición aparecerá dividida en dos obras. Le siguen: *Estudios so-*

*bre la desigualdad y la paz, Temas de historia económica argentina, Valoración de las desigualdades individuales y la Historia de Rosario.*

Como a su libro *Buenos Aires* le he dedicado un pequeño capítulo en mi obra *Una nueva capital para la Nación Argentina* haré una breve acotación. Álvarez no propicia el traslado de la capital al interior, en forma franca y decisiva, pero en sus documentadas páginas aposta hechos, cifras y argumentos para quienes propiciamos el paso decisivo. Entre otros, cabe recordar el pasaje del capítulo final:

Más importante que la Argentina fue, en su hora, el imperio romano, y sin embargo fue el caso de sacar de Roma la sede imperial; Berlín no fue asiento de las autoridades del casi milenario sacro imperio romano germánico, ni Madrid reino visigótico, el califato árabe o siquiera la monarquía española anterior a Felipe II. A nuestra vista se forman nuevas entidades políticas y se cambia el destino de las ciudades viejas; quedan donde estaban las reliquias históricas y en ocasiones no se trasladan a las nuevas capitales los archivos del pasado. La Constitución no ha exigido que la capital fuese inmutable; en 1880 el Congreso reconoció al poder ejecutivo la facultad de trasladarla por simple decreto, durante el receso de las cámaras.

El general Sarobe, Leopoldo Velasco y el dicente hemos propiciado después francamente el traslado de la capital al interior.

Aparecido mi libro, di una conferencia sobre el mismo tema en esta ciudad, bajo los auspicios del Instituto Social de la Universidad. Entre los oyentes estaba el doctor Juan Álvarez.

En aquellos días era tabú mencionar el nombre del ex Procurador General de la Nación. Se le habían cerrado las puertas de

todos los diarios. Cuando mencioné sus opiniones y dije a la asamblea que Álvarez me estaba escuchando, toda la sala prorrumpió en un cerrado aplauso, aplauso que no era dedicado al conferencista sino al maestro cuyos prestigios se habían pretendido oscurecer.

Al terminar el acto, se me acercó el doctor Álvarez, y recuerdo que me dijo, entre sonriente y melancólico:

- Es usted el único escritor que aún me cita

- Y de ello quedo muy bien pagado –le respondí– porque no siempre se tiene el honor de contar entre el auditorio a un doctor Juan Álvarez.

No debo dejar en blanco a Juan Álvarez viajero. Su compañero de andanzas fue Julio Marc. Se complementaban admirablemente. Anduvieron por Europa, por Oceanía, por América y por la India. Entrevistaron a Krisnamurti, el dios vivo de Annie Besant, elegante y atrayente, nuevo mesías que viste ropa de sport, habita en un palacio de ensueño y juega al tenis con damas no menos elegantes y modernas. Pero mientras Álvarez lo valora para las ciencias, Marc también lo valora, pero en pesos, para sumarlos después a sus colecciones de museo. La entrevista con Krisnamurti fue un doble fracaso, porque el [h]indú no pudo decirle a Álvarez que lo apremiaba, como había sabido que él era un dios, y Marc no pudo hacerse de uno de los distintivos de la “orden de la estrella”, que aquel fundara, y que es una de las pocas medallas que aún faltan en el Museo Provincial.

En Europa y América visitaron muchas iglesias. Mientras Álvarez, recorriendo las naves, admiraba las tallas y pinturas, Marc conferenciaba en la sacristía con el cura para ver de llevarse una casulla siquiera. Y así Rosario, la ciudad fenicia, ha podido presentar una exposición de arte religioso, que al decir [d]el cardenal Ruffini, sólo po[d]ría ser superada por el Vaticano.

Es lástima que estos viajeros no visitaran nuestra Antártida, pues de seguro que Álvarez nos habría brindado una biozoología de los pingüinos, mientras que Marc nos los habría traído embalsamados.

Finalizaré esta deshilachada y posiblemente muy discutible presentación de Álvarez refiriéndome al historiador de Rosario. El que destruyó el mito de Juan Moreira –que era rubio, picado de viruela, mantenido de mujeres y confidente de la policía– destruyó también el mito de Godoy, fundador de Rosario. Ya lo ha expresado con elevada emoción nuestra inspirada poetisa Enriqueta Gonzalez Sveko: Rosario no tuvo acta de fundación. Pero yo diré que sí tuvo fundador. Este se llama río Paraná. Su primer alcalde, el que unió y rigió su incipiente vecindario se denomina Nuestra Señora del Rosario. Así como en los clanes, según Fustel de Coulanges, la ciudad nacía como una exigencia del culto común alrededor de la pira de fuego sagrado, que cubría la tierra de los padres, la terra patrem, así también nació Rosario alrededor del culto de la que desde entonces fue su patrona. Las primeras empresas comerciales de aquel caserío fueron muy modestas: tropas de bueyes y mulas que se alquilaban o vendían a las caravanas que comunicaban la capital del virreinato con el interior.

Álvarez empieza en historiador y termina en amable cronista. Su espíritu afable y travieso a la vez, tan bien disimulado en su empaque de sajón, aflora en las páginas finales de su historia, en las que trata de salvar del olvido a personalidades beneméritas y a numerosas y dilectos amigos. Un crítico exigente podría reprochárselo, pero ese crítico no seré yo, que en estos, mis últimos años, reaccionando ante la insensibilidad de mis contemporáneos apurados, negociantes y políticos, creo que se debe predicar un nuevo evangelio o para mejor decir, imponer una olvidada claridad: ella es la cortesía, la afabilidad, la sonrisa franca y la palabra cariñosa, que hoy mezquinan hasta los padres y sus hijos.

Álvarez, el estudioso investigador, no fue el frío y árido historiador que se circunscribe a cifras, leyes y procesos económicos. Su *Historia de Rosario* perdurará no solamente por su copiosa documentación, sino por lo que encierra de narración humana, de relato benévolo sobre los hombres y sucesos que vivieron en uno de los períodos más interesantes de su desarrollo.

El fundador de la Biblioteca Argentina y de El Círculo, publicista actuante que ha gravitado durante medio siglo en la cultura de Rosario, no solo con sus libros y lucubraciones periodísticas, sino con su acción y conducta, es la figura más representativa en sus manifestaciones intelectuales, y a quien hoy la ciudad, por nuestro intermedio, testimonia su homenaje. Rosario, cuna de Olegario Machado, de Rodolfo Rivarola y de Estanislao Zeballos, maestros eminentes del derecho, ciudad donde Bielsa ha montado también su taller jurídico, debe enorgullecerse de estos hijos afectivos o adoptivos que han trabajado por su grandeza y su prestigio.

Bien está el nombre de Juan Álvarez en esta Biblioteca, como lo está el de Estanislao Zeballos en la de Ciencias Económicas, y como está también el de Ricardo Rojas en una de nuestras modestas escuelas de barrio. Rivarola y Machado deben ser recordados en la misma forma y transfiero esta iniciativa a los Colegios de Abogados, Escribanos y Procuradores de nuestra ciudad.

Ningún homenaje mejor para un hombre de letras que recordarlo en el nombre de una biblioteca.

Todo el que de hoy en adelante venga a esta casa sabrá por qué se llama "Juan Álvarez" esta biblioteca. Y sentirá en su espíritu la veneración que nosotros sentimos por las almas que se dan enteras a sus semejantes.

En esta casa cuyas puertas, ni siquiera se entornaron el día del sepelio de Juan Álvarez, paga hoy su deuda de gratitud. En [n]ombre de la ciudad de Rosario, en nombre de la cultura, en

nombre de los niños que vocean en el Rosario de hoy y que vocean en el Rosario de mañana los diarios... Muchas gracias.

Y gracias a las autoridades de Rosario por el bien de honradez con que han sabido honrar a la ciudad.

Mientras vaya moldeándose el bronce que en un próximo lustro fije el nombre de Juan Álvarez en una de nuestras calles. En tanto que el mármol consagratorio sea ofrendado a esta vida, que tantas veces la prestigió con su presencia y con su espíritu.

# Capítulo 21

## ANTECEDENTES DE CIUDAD: MOMENTOS CLAVES EN LAS LETRAS CALDENSES

Carlos Ancizar SALAZAR RÍOS

La literatura caldense, íntimamente ligada a los procesos históricos de la región, ha experimentado transformaciones significativas a lo largo de tres momentos cruciales: la colonización antioqueña en el siglo XIX, la creación del departamento de Caldas en los albores del siglo XX y su posterior división en 1966, que daría lugar a los actuales departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda. Cada uno de estos periodos marca un avance en las formas y contenidos literarios que expresan los cambios sociales, culturales y económicos de la región. Juan Carlos Acebedo Ramos, en su libro: *Las letras que nos nombran: Revisión de la literatura del viejo Caldas 1834-1996* (2016) indica que este recorrido literario puede comprenderse en tres etapas: una literatura fundacional, que surge de la tradición oral de los arrieros y colonos; una literatura de búsqueda, marcada por la organización institucional y económica alrededor del café; y una literatura de consolidación, en la que emerge una identidad literaria que busca trascender el ámbito local. A través de estas etapas, las manifestaciones literarias de Caldas han reflejado la construcción de su

identidad cultural y la consolidación de su historia colectiva, convirtiéndose en una voz literaria distintiva en el contexto colombiano. Este último proceso histórico resulta fundamental para el desarrollo de la modernidad en esta región, en donde la novela emerge como un reflejo de la experiencia moderna. A partir de este punto, la narrativa comienza a incorporar elementos de una vida urbana en formación, representando la ciudad no solo como un escenario, sino también como un espacio en construcción que contribuye activamente a su definición en el imaginario colectivo.

### **La colonización antioqueña en el siglo XIX**

La literatura fundacional hace referencia a la rica tradición oral de los arrieros y colonos del Gran Caldas, que era expresada mediante coplas, leyendas y cantos. Los primeros emigrantes que llegaron a esta región, actualmente Caldas, provenían en su mayoría de Antioquia, y aunque no pertenecían a la élite de donde eran oriundos, sí deseaban desvincularse de esta, por lo que emprendieron su odisea por la nueva senda que les deparaba la región andina.

Al dejar su tierra natal, estos colonos buscaban escapar de la dominación de la casta antioqueña, la cual mantenía prácticas propias de un régimen monárquico: vínculos estrechos con España, relaciones de vasallaje y un sistema de tenencia de la tierra fuertemente estratificado. Esto incitaría el movimiento conocido como la colonización antioqueña, en la que, en palabras de Acebedo Ramos (2016), los migrantes “huyeron de la pobreza y encontraron prosperidad; renegaron de la miseria y hallaron abundancia; despreciaron las tierras agotadas y los abrazó la esperanza de la feracidad” (p. 50). No obstante, las tierras colonizadas no se encontraban parcialmente deshabitadas, por lo que este primer período del Viejo Caldas se caracteriza por estar conformado con una amplia variedad de indígenas que se enfrentarían, en algunos casos, con campesinos y comerciantes del oriente antioqueño, quienes, una vez asentados en estas “nue-

vas” tierras, empezarían a explotar su fertilidad, adentrándose cada vez más entre matorrales y selva. Según Eduardo Santa (2016):

La colonización española y la antioqueña difieren un poco en su forma y en su sentido. Los conquistadores españoles buscaron las altiplanicies como asiento principal de su colonización. Estaban movidos por la codicia del oro indígena y por el afán de hacer súbditos para catequizar y explotar. En sus construcciones utilizaron por lo general la piedra y el adobe. El antioqueño, en cambio, se adueñó principalmente de las vertientes, buscando siempre la montaña virgen que podía brindarle en abundancia maderas de buena calidad y prodigalidad de aguas. Sus construcciones frecuentes fueron esencialmente de madera y de guadua. (p. 20)

La colonización antioqueña se distinguiría porque sus colonos iban con la plena convicción de fundar ciudades, desmontando en su paso aquellos follajes espesos que se les imponían. Se diferencia de la colonización española, que se caracterizó por un conflicto arraigado con los indígenas, que buscó dominar culturalmente una sociedad ya establecida, imponiendo sus prácticas y tradiciones, reproduciendo en el nuevo territorio un hábitat similar al de su tierra natal. En contraste, los colonizadores antioqueños al adentrarse en la selva inhóspita y “deshabitada”, vieron la oportunidad de construir un nuevo sistema económico y social desde cero. Sin embargo, en este proceso terminan por reproducir, en parte, el hábitat heredado, incorporando una arquitectura y ordenamiento influenciada por la corona española, pero utilizando las materias primas disponibles en su entorno.

Estos primeros asentamientos, aunque inicialmente se constituyeron como rudimentarios caseríos, habían surgido en su mayoría alrededor de fondas o lugares de paso que comenzaron a ganar relevancia y a rodearse de otras actividades comerciales y de servicios. Con el tiempo, estas áreas empezaron a tomar ca-

racterísticas de centros poblados y se consideraron oficialmente fundadas cuando se dedicaron terrenos para usos comunitarios, como plazas, parques, iglesias, hospitales y cementerios.

Así pues, muchos de estos asentamientos se originaron alrededor de lugares de paso, siendo los caminos un lugar de gran importancia en el proceso de expansión y apertura cultural, transformándose en fuentes claves de intercambio económico, social y cultural. En este caso, las implicaciones de la fonda como lugar de paso serían muy similares a las de las posadas occidentales, debido a que fueron la matriz en la que se gestaron en algunos casos los primeros caseríos y centros poblados. La relevancia de las posadas se denota en los múltiples decretos expedidos por parte de los gobiernos provinciales o nacionales en los que se pretendía el asentamiento humano a orillas de las carreteras nacionales, con el fin de brindar acogida y techo a los viajeros. En el caso del decreto 271, de mayo de 1842, emitido durante el gobierno provincial de Pedro Alcántara Herrán, se dicta: “A cada uno de los dueños de posadas se les adjudicará doce fanegadas de tierra baldía y se les dará además la herramienta necesaria para su cultivo y para construir su vivienda” (Citado por Morales Benítez, 1997, pp. 34-35).

No obstante, este decreto tendría como antecedente la Ley del 6 de mayo de 1834, dictada bajo el gobierno del general Tomas Cipriano de Mosquera, la cual sentaría los cimientos para una nueva política agraria y que se materializa con la ley aprobada por el congreso de la república el 28 de abril de 1848 que dice:

«Artículo único: queda facultado el Poder Ejecutivo para adjudicar en plena propiedad hasta diez fanegadas de tierras baldas, a la orilla de los caminos nacionales, a cada familia que allí se establezca, bajo la condición de que habite y cultive el terreno adquirido». Excelente manera de fomentar la creación de nuevos caminos y la conservación de los existentes, de establecer nuevos sitios que pudieran servir de fondas y posadas en aquellos andurriales, a través

de los cuales los colonizadores estaban cruzando el territorio nacional, creando una nueva red de intercambios económicos y humanos, a costa de las selvas y de los rastrojos. (Santa, 2016, p. 72)

La fonda, en este caso, se constituirá como el único intermediario comercial, ya que en ella convergen tanto el comprador como el vendedor e incluso el prestamista. Su rol dentro del desarrollo regional la convirtió en uno de los principales engranajes dentro de una sociedad antes marcada por relaciones de servilismo.

Como una oficina peculiar de transacciones, la fonda fue un sitio de encuentro para sellar compromisos, negocios, compraventas, y, en algunos pocos casos, llegó a servir como una zona de tolerancia para la prostitución disfrazada. Además, servía como hospedería, acopio de víveres y herramientas de ferretería. (Lopera, p. 5)

A pesar del interés por parte del Estado en establecer nuevas fondas, muchas de estas se venían gestando con anterioridad, ya fuera como puntos de encuentro, de descanso o refugio para las recuas de mulas o bueyes. Si bien inicialmente estos puntos tenían una construcción rudimentaria, como paraderos improvisados, con el pasar del tiempo y la recurrencia en su uso se iban convirtiendo en estaciones fijas y mejoradas, en las que, posteriormente se terminaban abriendo tiendas de víveres y demás, debido a la misma concurrencia que tenían, para finalmente convertirse en una fonda de paso, la cual brindaba hospedaje al viajero, siendo su principal cliente el arriero con su conjunto de animales. La posada sería un punto central en el desarrollo económico de la región, ya que la misma urgencia en el desarrollo vial obliga al gobierno a intervenir, revelando de paso el retraso y precariedad de las vías de transporte, las cuales, debido a su mal estado, retrasaban el traslado de mercancías de una economía en

auge, constituyéndose las fondas en una fuerte pulsación económica y parlamentaria del país.

En el caso de la construcción de las vías, se pagaban en parte los honorarios tanto a los particulares como a las compañías de construcción, con terrenos baldíos, concediendo cierto número de fanegadas de tierra en su labor de abrir caminos de herradura. Asimismo, la construcción de estas vías por parte de entidades jurídicas o particulares conllevaba la autorización para el cobro de peajes, al igual que la exención de los trabajadores de prestar servicio militar durante la construcción de las vías o durante el tiempo que se ocupara el personal en el cuidado o mantenimiento de estas. Así, la construcción y preservación de vías que comunicaran las diversas localidades del país sería una de las principales preocupaciones de los gobernantes de mediados del siglo XIX, permitiendo un pleno desarrollo agrícola en beneficio de la sociedad. No obstante, a pesar de la desaparición de muchos de estos caminos en los procesos de transformación vial, no se podría desconocer su trascendencia a nivel histórico, pues muchas de las rutas que se utilizan en la actualidad se deben en parte a esos caminos primigenios, que lograron unir, acortar y facilitar la comunicación intersectorial.

En este contexto de fondas y caminos, la figura del arriero cobra especial importancia. A lomo de bueyes y mulas, no solo transportaba alimentos y materias primas, sino que también llevaba consigo familias enteras con sus pertenencias. Por otra parte, la aparición del arriero tenía como antecedente la figura del carguero, que era utilizado como transporte humano y que servía tanto para la carga como para la silla, es decir, el transporte de personas.

El pintor Torres Méndez con ágil línea nos legó un estupendo dibujo que él llamara "Carguero en las montañas de Sonsón". A espaldas del carguero, en este caso mejor del silletero, vemos a una persona extranjera por su atuendo, que tranquilamente lee un libro mientras el musculoso

mestizo paisa trepa montañas como si no sintiera el peso ni lo asaltara el temor de un traspíe en la abrupta cordillera que podría ser de consecuencias fatales tales para el uno como para el otro. (citado por Morales Benítez de Jaime Sierra García *La arriería en Antioquia y solos refranes*, 1990)

Morales (1997) también cita la impresión que generaron en personajes como Manuel Uribe Ángel la utilización de cargueros en su ruta Medellín-Bogotá en 1862:

Dejaremos con agradecimiento y tristeza nuestras mulas y cambiaremos esta cabalgadura bruta y valerosa por otra no menos atrevida, pero racional. Vamos a montar en hombres... Digo que las bestias no pueden pasar por la montaña, y esto es exacto a la letra: los hombres tienen que hacer toda la faena. Necesitamos peones para todo: para el equipaje, para los víveres, para las señoras, para las personas que no se encuentran con bríos de andar a pie y hasta peones para los peones. Estos últimos, muchachos ágiles y robustos llevan el nombre de racioneros y están encargados de llevar el bastimento de los otros peones. (p.21)

La dificultad de las vías fue característica en Caldas y Antioquia, siendo en estas regiones común el uso de estos individuos de carga en reemplazo de las mulas. Si bien se comprendía por carguero el uso de tracción humana, dentro del mismo argot local se distinguía como silleteros a aquellos individuos encargados de llevar personas sobre sus espaldas y como cargueros a aquellos encargados de llevar un mayor peso como mercancías y demás encargos. Este medio de carga y transporte fue desapareciendo con la supresión de la esclavitud, pero sin perder relevancia en el proceso de conquista antioqueña.

Con la progresiva disminución de los cargueros, se hizo necesario el uso de mulas y bueyes y la adecuación de las vías para el paso de estos animales, por lo cual, al ser el arriero con su re-

cua de animales el único medio de transporte destinado a transitar por las complejas rutas, su papel dentro del desarrollo mercantil local empezaría a ser fundamental.

Si bien habría una preferencia del buey como animal de carga sobre la mula, esta se generaría inicialmente porque, a pesar de la resistencia de la mula para la carga, el buey era un animal que se adaptaba con mayor facilidad a los inviernos producidos en la región. Se narran diversas historias de mulas que murieron por las fuertes heladas cuando llevaban sus cargas de un destino a otro, además de sus dificultades para escapar de los fuertes pantanos en los cuales se hundían. A esto se debe sumar el hecho de que el uso indiscriminado de mulas utilizadas a inicios de la colonización por parte de los antioqueños, derivó posteriormente en una escasez del animal, ya que las importaciones provenientes de la provincia del Cauca no lograban satisfacer la creciente demanda del mercado (Morales Benítez, 1997). De esta manera, una de las ciudades que para inicios del siglo XX controlaría de mejor forma el comercio de la arriería sería Manizales, debido a que, desde su fundación, su auge económico, inicialmente con la producción de cacao y posteriormente con el café, convertiría la ciudad en una estación central en la producción, tráfico y transporte.

A principios de siglo, cuando la ciudad se ha transformado en uno de los centros comerciales más activos de esta parte del país, fue tan importante el incremento del comercio de importación y exportación que se empleaban, según el historiador Luis Londoño, diez mil bueyes para movilizar la carga de esta plaza a Honda y como la ciudad no disponía de semejante cantidad de animales se empleaban recuas y arrieros de San Francisco (Chinchiná), Santa Rosa y Neira. (Valencia Llano, 1990, p. 89)

La arriería permitiría a los comercios de Manizales el transporte de sus mercancías hacia otras regiones del país, haciendo

posible el mismo desarrollo económico y social el surgimiento de otros sistemas de transporte, como lo es el caso del ferrocarril y el cable aéreo en la década del 30, los cuales paulatinamente relegaron el papel del arriero, al proponerse como medios de transporte más modernos e innovadores, permitiendo una reducción en tiempos y costos de traslado. Este proceso de integración vial sería más rápido que en otras regiones del país, debido en gran parte a la influencia de la exportación de café a gran escala, lo que generaría un mayor esfuerzo interno de los diferentes gremios involucrados en Caldas, especialmente en la ciudad de Manizales. "Así, en la década de los años veinte, se definió el moderno sistema vial de Caldas, dándose el salto histórico de la mula y la arriería, al cable aéreo, el ferrocarril y la carretera" (Valencia Llano, 1990, p. 92).

El auge económico permitió que el comercio uniera la finca con la posada y la aldea, y la aldea con los pueblos vecinos, logrando establecer redes de comercio entre ellos, teniendo a Manizales como centro del proceso mercantil. Todo esto integraría la región, al tiempo que permitiría la acumulación de grandes capitales, no solo en los empresarios que se sirvieron de sus usos, sino también en una clase emergente que hizo sus capitales a partir de este rubro de transportes, desde los excedentes que generaban los monopolios manejados alrededor de los corredores comerciales.

Más allá del transporte de bienes físicos, los arrieros cargaban una rica tradición oral, llena de relatos costumbristas y aventuras. Fue un gran intermediario cultural al comunicar diferentes regiones entre sí, haciendo factible la integración nacional, incluyendo en sus caminos aquellas regiones diferentes o apartadas en medio de la densa selva y las infranqueables montañas de la región andina.

Su existencia lo constituyó en un mensajero, en un portador -muy significativo- de las buenas nuevas. En sus altillos, en la carga, iban viajando las noticias. Las locales, con su crónica parroquial, las nacionales, con sus implicaciones políticas, y las internacionales, con su bagaje de nuevos conocimientos, nueva tecnología y los variados sucesos de la guerra y de la paz (Morales Benítez, 1997, p. 31).

La fonda, en este caso, sería la que permitió y facilitó la tarea del arriero, convirtiéndose en un punto de encuentro y descanso, esencial para los caminantes, facilitando al tiempo el transporte de las diferentes mercancías transportadas por las diferentes carreteras de herradura. Al ser un lugar de paso, la fonda se caracterizaría por ser una casa grande, con una arquitectura simple, pero muy típica del periodo colonial. Sus paredes de bahareque y tejas de arcilla contenían una variedad de cuartos destinados para sus diversos usos y huéspedes. Por un lado, algunas habitaciones eran reservadas para la familia propietaria, mientras que en los demás espacios podían ser reservados para personas importantes que podían llegar a hacer uso de los aposentos, mientras otros cuartos eran dedicados para el almacenamiento de la carga que llevaban consigo los arrieros, aunque esta también podía ser descargada en corredores o casetas techadas. También se disponía de un espacio externo que servía de establo y donde se dejaba descansar las recuas de mulas.

Otro espacio de vital importancia y que progresivamente se iría incorporando al desarrollo de la fonda, era un cuarto dedicado a la venta de mercancías, cumpliendo este espacio la labor de tienda o kiosco, mediante la disposición en su mayoría de veces de una pequeña ventana la cual permita la transacción comercial. Así mismo, algunos de estos espacios paulatinamente fueron incorporando el servicio de mesón, aunque inicialmente las posadas contarían con fogones a disposición de los arrieros para que ellos mismos prepararan sus alimentos.

El papel de los arrieros sería relevante por su actividad de subsistencia, limitada al transporte terrestre, y por su rol en la vida cotidiana que los convertía en verdaderos receptáculos culturales. Al recorrer diferentes lugares, traían consigo diversos mitos y leyendas que escuchaban y replicaban durante sus travesías.

El arriero desapareció, pero nos dejó la cálida vibración de su tiple en los caminos, en las posadas y en las fondas, su carcajada sonora, sus leyendas de duendes o de hombres excepcionales como aquel Pedro Rimalés, que es la encarnación del ingenio y la malicia criolla (Santa, 1993, p. 179)

El carácter caricaturesco de este individuo se manifestaba en su personalidad particular, marcada por una cierta exageración en su forma de hablar, expresarse, caminar, maldecir e incluso comer. “Con un alma bohemia, dada a la aventura amorosa, bebedor, aficionado a los juegos de suerte y azar, trovador y trovador, podría decirse, parodiando al poeta, que en cada posada una mujer espera, los arrieros besan y se van” (Morales Benítez, 1997:66). Su paso por las fondas solía estar acompañado del tiple, y entre copla y copla se generaban verdaderas disputas de versos entre trovadores.

En esencia, la trova reunía algunas de las proyecciones del espíritu popular, surgiendo de forma espontánea y albergando sentimientos, emociones, prejuicios y creencias que la componen como patrimonio cultural, en el cual, su carácter anónimo, más allá de expresar la ausencia de un autor, se refiere a su apropiación popular y transmisión como parte del elemento identitario. En la trova se integraría un repertorio de historias que recopilaba y reproducía el arriero mediante sus versos, historias compuestas por duendes, brujas, entierros y fantasmas que compondrían con el pasar del tiempo toda una tradición oral típica de la región, de las cuales algunas historias se remontan incluso desde el periodo de la conquista española:

Los dioses mitos y leyendas de estas tribus y otras más que poblaron el Viejo Caldas antes de la conquista y las que sobrevivieron hasta después de la colonización, llegaron enredadas en las bocas de los colonos desde el estado soberano del Cauca y desde Antioquia; su literatura, por demás oral ha enriquecido las raíces del territorio que ocupamos. (Acebedo Ramos, 2016, p. 33)

Esta época de tradición oral prioriza la superstición y los agüeros, elementos que estaban alejados de la ciudad letrada, predominando en los primeros años una tradición oral en la que se destacan los cuenteros. Estos narradores modificaban las historias según las necesidades que observaban para mantener la tensión y el interés entre sus espectadores, lo cual resalta los valores antropológicos y folklóricos de estos personajes. Los cuenteros se destacaban por la manera en que narraban las anécdotas, ya fueran aventuras o hallazgos en medio de montañas y valles selváticos. Más que simplemente contar un hecho, sus relatos eran actuados, dándoles un matiz dramático. Para Jhon Fredy Zapata (2005) la trova antioqueña, la cual abarcaría no sólo la región de Antioquia, sino también el eje cafetero (Caldas, Quindío y Risaralda), se constituye como una forma de poesía oral, caracterizada por su improvisación y canto en forma de cantina. Esta tendría expresión parcialmente en la región cafetera de Colombia durante el periodo de la colonización antioqueña (mediados del siglo XIX) en las zonas del país sobre las cuales se instalaron estos conglomerados paisas. Dentro de las expresiones de este tipo de trova, Zapata destaca como la más difundida la trova sencilla, la cual se compone de una cuarteta octosílaba rimada en los versos pares. Otro tipo de trova sería la doblada, compuesta de ocho versos de ocho sílabas, rimando en el segundo, cuarto, sexto y octavo verso. De estas dos modalidades se generan variaciones musicales y de rima, todo ello dependiendo en gran medida de la región donde se desarrollen. Si bien en la definición de Zapata se indica una estructura formal sobre la trova, las variaciones en su forma y composición no necesariamente si-

guen la estructura contemporánea que se les adjudica. Ya que es solo a partir de 1975 que se consolida un formato específico para este tipo de improvisación, a partir del festival de trova realizado en Medellín para dicho año, en el cual se pone como requisito que la rima de la trova debe ser consonante. La trova en sus expresiones anteriores, cancioneros, compilaciones, o aquella trova oral de la cual no quedó registro, no contaba con un formato precisamente delimitado e inamovible, por lo cual era indistinto el uso de la asonancia y la consonancia.

Para Zapata (2005), la popularidad de la trova antioqueña se debe a la conservación de ciertos rasgos arcaicos, comprendido lo arcaico más por su carácter oral que temporal, ya que fue característico en este tipo de composición, la ausencia de un tipo de transmisión escrita, siendo su carácter oral el que le brindaría precisamente un mayor ahínco dentro de las comunidades rurales. La dicotomía de la trova se plasma entre su carácter oral y su producción escrita, donde lo oral se asocia a lo rural, a una poesía más de carácter popular y demeritada en contraste con una poesía de carácter escrito, asociada a lo urbano y su estimación como una poesía más culta. Este tipo de juicios se puede llegar a comprender desde diferentes dimensiones. Por un lado, el tipo de lenguaje utilizado en este tipo de poética oral era caracterizado por su vocabulario eminentemente popular, recurriendo en su producción a un léxico simple y común en el argot rural, repleto de localismos. Esto permitía la comprensión de sus mensajes por parte de un público más amplio de sectores iletrados, sumando el hecho de que, en la viva voz del arriero se compartían expresiones de sentimientos, deseos, sueños, entre otros. La esencia misma de la trova surge con la efervescencia en la improvisación en respuesta al contrincante; siendo su producción escrita la sepultura de su carácter innato. La transcripción escrita de esta práctica, aunque útil para su preservación y transmisión, limita su naturaleza original. Esto se debe, en parte, a la recepción por parte de

un público que, al igual que sus emisores, probablemente era iletrado.

La memoria colectiva se expresa inicialmente en forma de leyenda con las primeras narraciones indígenas, y luego en relatos anecdóticos compartidos por arrieros y campesinos, ya sea en fondas o al pie del fogón en contextos familiares. Posteriormente, estos relatos evolucionaron hacia formas escritas: primero en crónicas y, finalmente, en cuentos. En este proceso, la anécdota se acercaba más a la leyenda, mientras que la crónica podía ser tanto relato como cuento. Los cronistas, por su parte, se encargaban de recolectar la cuentería para transformarla en historias leídas como tales. Así, la crónica se componía de relatos que contenían elementos subjetivos e interpretativos del transcriptor, constituyéndose en parte de la memoria de un pueblo.

En el contexto caldense, la producción de cuentos escritos era escasa. Esto se debía, en parte, a que las imprentas estaban mayormente orientadas hacia la publicación de periódicos y revistas, y no contaban con la infraestructura adecuada para la edición de libros. Según Acebedo Ramos (2016), el cuento poseía un carácter más académico, que exigía del autor conocimientos específicos, práctica y dominio de la estructura narrativa, cualidades poco comunes en el siglo XIX. Además, no existía un hábito lector en torno al cuento, por lo que los primeros interesados en desarrollar este género surgirían solo años después. La introducción de la imprenta en los medios de comunicación favoreció la creación de periódicos y revistas en las poblaciones, despertando así la necesidad de contar con libros y consolidando una incipiente cultura literaria en la región.

En el caso de la narración oral, encomendada al contador de cuentos, constituyó una tradición oral rica en eventos anecdóticos, dejando como legado una cuentería costumbrista, fuertemente imbricada con la crónica. En este contexto, el cronista se erigía como el relator primordial de los sucesos desarrollados dentro de la comunidad. La crónica,

Por sus características desarrolló un estilo gozón, irónico, alimentado de hipérbolos y exageraciones cuando no del arsenal completo del humorismo popular. Confundida frecuentemente con el costumbrismo, la crónica se distinguió de aquel en la intención. El cronista no pretendió hacer literatura sino dejar constancia de sucesos, anécdotas y personajes que hacen la historia por lo cual se constituyó en la memoria viva del pueblo. Su testimonio directo lo convirtió en fuente inmediata de toda monografía y tuvo la enorme ventaja de no distinguir clases sociales: registra al poeta de alcurnia al igual que al poeta popular, analfabeta y repentista que hace las delicias de sus contemporáneos. (Acebedo Ramos, 2016, p. 107).

### **La creación del departamento de Caldas en los albores del siglo XX**

Durante los primeros años del siglo XIX, la tarea colonizadora ocupó gran parte del tiempo, dejando poco espacio para lo que Adalberto Agudelo denomina "ocios constructivos", es decir, la lectura y la escritura. Ya en el siglo XX, con la creación del departamento de Caldas, comenzaría el reconocimiento y la institucionalización del departamento, acompañados de una serie de cambios administrativos. Esto permitió que los diferentes autores y sus obras trascendieran lo local, destacándose elementos identitarios que exigían una proyección hacia el exterior.

Es importante recordar que los primeros pobladores, aunque provenientes de Antioquia, no pertenecían propiamente a la élite, sino que eran un grupo de personas que abandonaron sus tierras en busca de progreso. Estas primeras migraciones estaban conformadas por personas excluidas y marginadas, sin una identidad marcada, que se desplazaban hacia nuevas latitudes en busca de un espacio propio que ganarían con perseverancia. Tanto la minería como la agricultura de subsistencia fueron los primeros recursos de supervivencia de estos pobladores, y la labor literaria no ocupó un lugar significativo en sus vidas.

En el segundo periodo señalado por Acebedo Ramos, se produce un reconocimiento e institucionalización del departamento de Caldas en 1904. Este nuevo departamento abarcaba lo que hoy conocemos como Caldas, Quindío y Risaralda, que anteriormente se agrupaban bajo el término de Viejo Caldas, con Manizales como su capital. La fundación de los demás pueblos en el territorio caldense se llevó a cabo de manera independiente y aislada, incluso en el caso de Pereira y Armenia, que estaban en sus primeras etapas de desarrollo. El verdadero aglutinamiento de los diferentes municipios se produjo gracias al auge económico de cultivos como el café, el azúcar y el cacao. Aunque este mercado agrícola era diverso, el café se destacó como un emporio económico, impulsado por la tecnificación de los procesos de producción y por la mejora en la logística de transporte, como la implementación de locomotoras de vapor, que optimizaron los tiempos y costos de traslado de este producto.

Aunque la trilla del café y su exportación constituyeron los pilares de la economía de Manizales, este desarrollo fue posible gracias a la inversión de capitales provenientes de otras regiones y de diversas actividades productivas, como la caña de azúcar, la ganadería y el comercio, que se destinaron al sector cafetero. Esta inversión facilitó la importación de maquinaria moderna, la cual aceleró y optimizó los procesos de despulpado, secado y trilla del grano:

Los capitalistas que se dedicaron a esta actividad, pensaron en unir la producción con la trilla y el comercio, para asegurar doble ganancia: “se apropiaron por el comercio del trabajo excedente de los campesinos cultivadores de café y directamente a los obreros en la producción” por lo que las trilladoras se convirtieron en el núcleo de un desarrollo industrial, pasando de exportadores a capitalistas industriales. (Valencia Llano, 1990, p. 249)

Esto permitió de paso la consolidación de grandes firmas exportadoras de café en la ciudad de Manizales, las cuales conformaban capitales mixtos con casas extranjeras. Aspecto que se convertiría en un arma de doble filo, ya que, tras la consolidación de grandes capitales a expensas del café y sus vínculos con entidades extranjeras, se produjo posteriormente una fuga de capital local hacia otras ciudades e incluso al extranjero. Estos fuertes nexos establecidos durante el periodo de bonanza generaron un estancamiento industrial en sectores ajenos al café.

Para Aquilino Villegas, Manizales era una fábrica de millonarios ingratos, ya que ni siquiera los mismos productores, el pequeño y mediano campesino, se apropiaron de las ganancias. En cambio, los sectores de comercialización y trilla, el intermediario y el inversor, eran quienes se quedaban con gran parte de los beneficios. Durante este periodo de bonanza cafetera y agrícola en general, gracias a la idoneidad de los suelos y el clima, se produjo una dinamización y acumulación de capitales que llevó a la necesidad de vías de comunicación adecuadas. Estas vías no solo eran esenciales para garantizar un mercado internacional, sino también para facilitar el comercio interno, que se volvió posible gracias a la capacidad de consumo generada en la población, en gran medida impulsada por el valioso grano.

Esto explica la transferencia de excedentes por fuera de la región, que aparece como una constante histórica, la cual se dio por varias vías, por la separación del productor y el comerciante y por la vinculación de éste con el capital extranjero, que se apropió de la mayoría de los excedentes que reinvertió en actividades extrarregionales y con poca reinversión en Caldas. (Jaramillo Gómez, 2009, p. 236)

Una de las principales repercusiones alrededor de los años 30, el periodo más próspero de la economía cafetera, fue el mismo económico respecto al café que dejó de lado la generación de un sector industrial y se interpuso como un obstáculo en el

desarrollo de un mercado interno regional, el cual sólo surgiría de manera tardía. Aunque la bonanza económica permitió un alto flujo comercial, como lo demuestra la temprana creación de la Liga del Comercio de Manizales en 1913, la tercera en el país después de Bogotá y Medellín, esto no llegaría a ser trascendental en el sector industrial.

Mientras las divisas provenientes del café sustentaron el desarrollo industrial del país, Caldas fue el que menos beneficios obtuvo del proceso de industrialización. Caldas desarrolló una industria marginal y complementaria a la economía cafetera; por lo que no surgió una burguesía industrial autónoma, independiente de la caficultura con capacidad para llevar a cabo proyectos industriales de gran alcance. (Jaramillo Gómez, 2009, p. 235)

A esto se deben sumar las condiciones topográficas de Caldas que repercutieron en el desarrollo progresivo de vías de comunicación, aumentando los costos de transporte en comparación con otras ciudades del país. Aunque algunos de los pueblos pertenecientes a Caldas experimentaban una situación económica favorable a inicios del siglo XX, desarrollando sus economías locales a partir de la producción de bienes de consumo, esto se vería afectado con la apertura logística hacia grandes ciudades. La inauguración del cable aéreo entre Manizales y Mariquita, junto con la troncal del Magdalena, contribuyó al deterioro de las industrias locales, que ahora tenían que competir con un mercado regional en ciudades como Medellín, Cali y Bogotá, que ya tenían grandes industrias consolidadas. “Además, son centros con una vida cultural y política de primer orden en el país y que superan en gran medida a la capital caldense” (Jaramillo Gómez, 2009, p. 233). Las repercusiones no solo fueron a nivel económico e industrial, sino que también afectaron el campo literario, generando en los autores locales la necesidad de proyectar sus obras más allá de lo inmediato que les presentaba la ciudad, contem-

plando un panorama más amplio en el que sus obras salieran de la comarca.

### **División del departamento de Caldas en 1966**

El tercer momento aludido por Acebedo Ramos se orienta hacia una literatura de la consolidación, que se genera tras la división de Caldas en tres departamentos: Caldas, Quindío y Risaralda en 1966, los cuales se regirán de forma independiente, conservándose hasta la actualidad. Durante este periodo de consolidación, tendrá gran importancia la fiebre del periodismo llegada del auge de las imprentas en su momento. A pesar de la escasa producción literaria formal en sus inicios, los periódicos y revistas se convirtieron en laboratorios donde los escritores experimentaron con diferentes estilos y estructuras, dirigidos a un público acostumbrado a las formas literarias tradicionales.

La efervescencia suscitada por los periódicos, revistas y tertulias de estos años generaría las condiciones necesarias y suficientes para avivar esa necesidad de independencia por parte del escritor. Esta autonomía no sólo les permitió distanciarse de la influencia administrativa de Risaralda y Quindío, sino que también propició la llegada de una nueva oleada de escritores que serían considerados los verdaderos fundadores de la literatura caldense. Estos autores se dedicaron a expresar lo local, en contraposición a las narrativas predominantes de los demás departamentos. No obstante, el periodismo en sus inicios experimentaría un tipo de censura, generada no solo por sus patrocinadores, quienes limitaban su genuina expresión, sino también estando sujeto a la filiación administrativa departamental que determinaba lo que se debía o no decir, generando verdaderas tensiones partidistas o religiosas, como se evidencia en los diarios de aquella época.

El conflicto latente entre partidos y credos se manifestaba no sólo en los debates generados en el espacio público, sino que también se vivía constantemente en los medios de comunicación, como el periódico, que se convierte en un canal de comunicación e implementación de ideas a razón de una orientación ideológica con determinadas líneas partidistas. Por tanto, los primeros escritores, más que autores de libros, serían escritores de artículos de diarios que gradualmente se irían ganando el reconocimiento dentro de los círculos académicos y políticos. Tanto los empresarios como los intelectuales de aquellos años hicieron de los periódicos su territorio de identificación y apropiación local, trascendiendo la proyección de la patria a lo local en la consolidación del departamento como elemento identitario. La necesidad de nuevas voces en el margen periodístico se tendría como antecedente del creciente rechazo a la aristocracia conformada por familias de políticos y letrados que habían llevado a Manizales a una especie de autismo, como lo menciona Acebedo Ramos, en el cual, estas élites solo se interesaban por sus iguales, omitiendo todos aquellos sucesos externos que los interpelaba como clase.

En el caso de la literatura caldense, puede resultar un tanto difícil realizar una demarcación geográfica correspondiente con fronteras físicas, dado que estas divisiones serían problemáticas hasta mitad del siglo XX, constituyéndose en una de las principales limitaciones de la crítica que tipificaría las artes en general y las letras en particular, según esquemas muy definidos y cerrados que estereotipan límites socioculturales. Las migraciones fundacionales producto de la colonización, así como el auge económico urbano y los problemas de desplazamiento del campo a la ciudad, darían lugar a una población variopinta, que no compartía un lugar de origen. Este fenómeno dificulta la posibilidad de identificar una narrativa, novela o poesía que pueda considerarse específicamente caldense, ya que la diversidad cultural y social trasciende las fronteras geográficas:

Mucho antes, como es obvio en cincuenta años, los inmigrantes habían producido sus propias obras. Aparecían como antioqueños y eran caldenses en su modo de hacer, sentir, decir: hipnotizados, deslumbrados por el entorno, crearon una obra diferenciada (Agudelo Duque, 2018, p. 74).

No obstante, abordar la evolución literaria en el caso de Caldas implica considerar elementos políticos generados durante aquella temporalidad, en la cual irrumpen personajes relevantes que determinan el rumbo político, con sus repercusiones culturales y literarias en su contexto. *Los leopardos*, por ejemplo, fue un grupo de intelectuales que renovó el programa político conservador, al igual que asumen la responsabilidad en la generación de una literatura nacional, contradiciendo incluso toda una tradición política intelectual que representaban sus predecesores políticos. La irrupción de *los leopardos* en los años treinta, con sus repercusiones en las décadas posteriores, estuvo encabezada por figuras como Eliseo Arango, José Camacho Carreño, Joaquín Fidalgo Hermida, Augusto Ramírez Moreno y Silvio Villegas, quienes harán presencia inicialmente en las aulas universitarias, primero como espectadores con participación activa y luego como oradores adscritos al partido conservador. A medida que se posicionaron en los espacios de discusión, lograron adquirir reconocimiento y respeto por parte de quienes se sumaban a su causa, subvirtiendo así el orden político tradicional establecido por los hombres más poderosos del partido conservador, al igual que emprendían un nuevo movimiento literario.

En la década del setenta e incluso entrada la década de los ochenta, aún se discutía en Caldas sobre la ausencia de novelas que lograran representar la región a nivel nacional. En este sentido, debieron transcurrir algunos años para poder visualizarse un tipo de producción con ciertas cualidades temáticas y estructurales que lograra llamar la atención de la crítica literaria:

Como se puede observar, después de la angustiada espera de los sesenta y setenta, por fin la novela empieza a existir en Caldas. Un tipo de novela de corte moderno, experimental y que posee características posmodernas, sin que el valor de la trama sea sacrificado. Sin embargo, aún no existe la suficiente valoración (Vélez Correa, 2003, p. 95).

Previo a este surgir literario reconocido por la crítica, hubo intenciones de modos de escritura que pasarían por tentativas experimentales que iban desde el *Nouveau roman*, pasando por la novela existencialista, surrealismo e incluso por el realismo. Estas expresiones o intentos de réplicas de literaturas exógenas, tendrían su origen en la influencia de corte europeo sobre las experiencias biográficas de algunos de los escritores caldenses que sumaban a sus historias toda una perspectiva cosmopolita surgida de sus viajes al viejo mundo, enriquecido por experiencias, sentimientos de nostalgia y aprendizaje que serían determinantes tanto a nivel personal como intelectual y que se filtraron de cierta manera en el tenor de sus obras literarias, logrando con ello cierto talante estético en contraste con sus contemporáneos que nunca salieron de la aldea.

### **Anotaciones finales**

La literatura en Caldas ha sido un medio para preservar y expresar la identidad regional desde sus raíces. En los tres periodos que marcan su desarrollo (colonización antioqueña, creación del departamento de Caldas y la división en tres departamentos), se evidencia una evolución en la narrativa local, que parte de la tradición oral y los relatos costumbristas de los arrieros y colonos hasta llegar a la consolidación de una literatura que busca reconocimiento y expresión independiente.

La creación de periódicos y revistas fue clave para el desarrollo de una literatura consolidada en Caldas. La imprenta, aun-

que inicialmente limitada a lo informativo, proporcionó un espacio para que los escritores locales exploraran su estilo y se distanciaran de los prejuicios y el control que ejercían las élites. A través de artículos y crónicas, se cultivó un estilo que contribuyó a la literatura regional, buscando expresar los valores y problemáticas locales, en especial en el contexto posterior a la división de Caldas.

El proceso de consolidación de la literatura caldense se aceleró tras la división del departamento en 1966, con un resurgimiento de voces que buscaban independencia de las filiaciones administrativas y políticas. Este movimiento literario impulsó la creación de obras que se desmarcan de los intereses elitistas, con un enfoque crítico hacia el contexto sociopolítico, y enfatizan una identidad regional en construcción, con una voz auténtica que se proyecta más allá de su contexto inmediato.

Este proceso histórico marca el tránsito hacia una narrativa en la que la novela no sólo simboliza la modernización de la región, sino que establece el terreno para el surgimiento de la novela urbana. Inicialmente, la novela capta el impulso transformador y los cambios estructurales, reflejando una identidad regional en proceso de modernización. Con el tiempo, este género literario evoluciona, tomando a la ciudad como tema central y espacio de exploración. Así, los momentos fundacionales descritos por Acebedo Ramos se consolidan como el antecedente necesario para que la novela urbana emerja, captando las complejidades y dinámicas propias de un entorno urbano en constante expansión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo Ramos, J. C. (2016). *Las letras que nos nombran: revisión de la literatura del Viejo Caldas 1834-1966*. Bogotá: Banco de la Republica.
- Agudelo R, L. E. (1989). *El Gran Caldas*. Medellín: Autores Antioqueños.
- Benítez, O. M. (1997). *La gesta de la arriería*. Santa Fe de Bogotá: Planeta.
- Jaramillo Gómez, O. (2009). “La formación socioeconómica de Caldas y sus características políticas”. En *Revista de Antropología Y Sociología: Virajes* N° 11, pp. 229-253. Obtenido de revistas-ojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/830
- Llano, A. V. (1990). *Manizales en la dinámica colonizadora (1846-1930)*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Santa, E. (1993). *La colonización antioqueña una empresa de caminos*. Bogotá D. C: Biblioteca básica de cultura colombiana.
- Sierra García, J. (1990). “La Arriería en Antioquia y los refranes: Lectura para tomar posesión como miembro correspondiente nacional de la Academia Colombiana de Historia, el miércoles 8 de agosto de 1990”. En *Boletín de historia y antigüedades* N° 77, p. 951.
- Zapata, J. F. (2005). “Desarrollo de la trova antioqueña”. En *Estudios de Literatura Colombiana* N°16, pp. 161-179.



**Ilustración N° 45: “Cafetal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 23

## SIXTO MARTELLI Y SU REPRESENTACIÓN “CONCÉNTRICA” Y CUBISTA DE BUENOS AIRES

Marta Elena CASTELLINO

### Introducción

Sixto Martelli nació en Mendoza en 1901, hijo de Cayetano Martelli y Josefina Acosta, y falleció en 1954. Fue poeta, prosista y periodista: colaboró en *La Tribuna*, *La Palabra* y *Los Andes*. En 1923 se radicó en Buenos Aires donde desempeñó las funciones de Director de la Biblioteca de la Asociación del Trabajo.

Colaboró en algunos de los principales medios de difusión porteños de la época: *La Nación*; *La Razón* y *Crítica*. También publicó en medios extranjeros: *Antena* de Chile; *Alfar* de Montevideo; *Excelsior* de México y *La Marina* de Cuba. En Mendoza publicó también en *Égloga*, revista creada y dirigida por Américo Calí, en la que dio a conocer “Palabras para una vendimia inútil” (marzo, 1945). En este texto, la labor de la tierra se carga de un sentido trascendente, fundante, análogo al de la creación: “De todos los actos del hombre, el que mayor trascendencia tiene en sí mismo, socialmente, quizás sea el acto de sembrar... [...] Y donde hay siembra, hay cosecha. El hombre cosecha siempre lo

que siembra. Es una fortuna tremenda consagrada por Dios desde la hora del Génesis” [s. p.].

Anteriormente, su poema “Motivo de un amanecer mendocino” había merecido el Premio en los Juegos Florales de 1924. Otro dato destacable es su iniciativa de crear, en 1927, el Museo Provincial de Bellas Artes, que pasaría con el tiempo a ser parte de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Entre los temas de su vasta obra periodística figuran artículos sobre Mendoza, el Norte argentino, el paisaje argentino en la pintura, el humorismo, la escultura, el grabado, leyendas, fábulas, apólogos. Junto con Ricardo Tudela realizan una antología poética de Cuyo, en 1932.

Su obra literaria comprende los siguientes títulos: *Humanas* (1923), publicado en Buenos Aires; *Concéntricas*; *Motivos de Buenos Aires* (1932), prosa poética con influencia de la greguería y del ultraísmo; *Ignorancias* (1934), editado también en Buenos Aires (al igual que *Humanas* es un libro en prosa que contiene diversas reflexiones, algunas humorísticas); *Paraná a la vista* (1937), notas de viaje publicadas en Buenos Aires; *Para los hombres que ya no tienen infancia* (1940), colección de aforismos dedicados a Eduardo Mallea, “revelador de una Argentina sumergida”, y *Canto a la tierra de Cuyo* (1948, ilustrado), concebido como un homenaje a la institucionalización de la Fiesta de la Vendimia.

También conocemos el título de otras obras: *Antología de una vocación*; *Bestiario* (humorismo); *Imaginerías de la tierra del sol y del buen vino* y *Fábulas y apólogos para los hombres de América*, aunque no hemos tenido acceso a ellas e ignoramos si han sido efectivamente editadas.

Con respecto a su ubicación en el contexto mendocino, Arturo Roig (cf. 1966, p. 26) lo menciona dentro del espiritualismo literario y el regionalismo que advienen en la década del 20, más concretamente en el marco del *vitalismo irracionalista* de Ricardo Tudela (corriente que hace referencia a la preponderancia de la

voluntad y la individualidad en el despliegue de la fuerza vital). En lo estrictamente literario, se ubica dentro de la “nueva sensibilidad” de inspiración vanguardista: sus *Concéntricas*, junto con *El inquilino de la soledad* de Ricardo Tudela; *Carroussel de la noche* de Vicente Nacarato, *El poema de Abel* de Juan Bautista Ramos y *Colores del júbilo* de Jorge Enrique Ramponi inauguran una nueva etapa en las letras mendocinas (cf. Roig, 1966, pp. 81-82).

La obra de este intelectual y hacedor cultural mendocino resulta interesante para conocer y, a la vez, reflexionar sobre la problemática del regionalismo literario, del vanguardismo mendocino y su inserción en el contexto nacional; a la vez, en varias de las publicaciones de Martelli prima el concepto del libro como “objeto de arte” y se muestra cabalmente lo que es también un signo de la época: la labor mancomunada de plásticos y literatos en pos de la cultura regional.

### **El contexto mendocino**

Los años que van desde 1925 a 1928 son fundamentales para la historia literaria mendocina, ya que en ese período se editan libros que, al decir de Arturo A. Roig, abren líneas fundamentales para el desarrollo de nuestra literatura. El filósofo menciona cuatro, dentro de una común “voluntad de región”: dos de ellas que atañen a la prosa: *la narrativa de inspiración folklórica* y *la novela de intención social*; y dos que se refieren a la lírica: *el sencillismo regionalista*, y la que nos interesa especialmente en este caso, cual es la *poesía de vanguardia*.

Como señala Gloria Videla de Rivero en “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*”,

Aunque con cierto retraso con respecto al grupo martinfierrista, principal representante de los "ismos" literarios en Buenos Aires, surge en Mendoza hacia 1927 un movimiento literario que designaremos con el nombre, de. “Megáfono”, ya que bajo este título se emitió una "revista oral", a partir

de 1928 y se editó un libro representativo de las tendencias literarias del grupo, en 1929 (1985, p. 189).

Este movimiento de vanguardia, que surge algo más tardíamente -como señala la investigadora- que el vanguardismo porteño, no se nutrió tanto de este sino del contacto mantenido con autores chilenos (recordemos que, tanto por geografía como por historia, Mendoza se encuentra muy vinculada al país trasandino; en algunas épocas, más que a Buenos Aires).

Por su parte, Ricardo Tudela, como también recuerda Videla de Rivero, reclama para sí la paternidad de la nueva corriente en Mendoza<sup>195</sup>: en “Ubicación de un destino”, especie de “autobiografía lírica” incluida en *El inquilino de la soledad* (1929) abunda en reflexiones acerca del arte nuevo, a la vez que afirma las bases de su vitalismo “irracionalista”, en sentencias tales como las siguientes: “El lirismo nuevo [...] es una entraña vital que el instinto estético solea en las carreteras del regocijo penoso” (1929, p. 14); “Un llamamiento-signo transfigura todo esfuerzo en los racimos dinámicos. ¡Es tiempo nuevo, camaradas!” (1929, p. 16); “la pupila nueva ha logrado nuevos penetramientos, certezas más amigables, percepciones cósmicas sutiles. Nuestro arte que

---

<sup>195</sup> Arturo Roig da como inicio del movimiento vanguardista en Mendoza la publicación de *Pájaros heridos* (1927), de Vicente Nacarato. Acerca de la primacía en la paternidad de esta nueva corriente, Gloria Videla de Rivero comenta lo siguiente: “Si nos atenemos al testimonio de los libros publicados, el libro de Nacarato es anterior a *El inquilino de la soledad* (1929) de Tudela y al libro colectivo *Megáfono* (1929). Pero caben las siguientes observaciones: queda por investigar -ya en el material inédito que está en los archivos de la familia Tudela, ya en las publicaciones periódicas de la época- cuáles son esas ‘prosas y versos’ que, según Tudela, ya desde 1925 estaban imbuidos del nuevo estilo. Queda también por investigar cómo fue la ‘trastienda’ en la que iba madurando el nuevo estilo: es probable que Tudela actuara como fermento, como portador de títulos de libros y revistas vinculados con la vanguardia, en charlas de café, en las mesas de redacción de los periódicos ... Cabe también consignar que *Pájaros heridos* de Nacarato es un libro ecléctico: algo postmodernista, algo sencillista, algo burlón, algo ultraísta (aunque es muy pequeña medida)” (Videla de Rivero, 1985, p. 193).

viene alígero y recio, debe poblarse de sentidos para para captar el misterio de la vida esotérica y perenne” (1929, p. 17).

Además de encontrar aquí palabras y conceptos que luego se reiterarán a lo largo de toda la obra de Tudela, se distingue el léxico característico de la vanguardia, en su alusión, por ejemplo, al movimiento, al dinamismo, “el apresuramiento de las hélices y motores y un desasosiego de mil kilómetros por hora. Cenestesia, euforia, dinámica férvida” (1929, p. 26)<sup>196</sup>.

Este arte nuevo se nutrirá de la metáfora. De hecho, las reflexiones tudelianas sobre la imagen poética pueden contrastarse con las de Jorge Luis Borges vertidas tempranamente en España, en la revista *Ultra*, el 20 de mayo de 1921 (afirmaciones como “La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales- el camino más breve”) y luego reiteradas o reformuladas en el conocido “manifiesto ultraísta” publicado en *Nosotros*, en Buenos Aires, en 1921: “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”.

Tudela, en la primera sección de su libro *El inquilino de la soledad* (1929), titulada “Ubicación de un destino”, al reflexionar sobre la poesía en general y su propio ser de poeta, afirma, por ejemplo: “Yo, para mí me lo tengo explicado y bien comprendido. El mundo es un poliedro de metáforas”. Pero difiere también en el valor asignado a la emoción. Si Borges reclamaba en el citado manifiesto la “abolición del confesionalismo”, Tudela, por su parte, proclamará que “miente a sabiendas quien niega la emoción en las imágenes” (1929, p. 17), ya que “En cada una de ellas vive un alma jubilosa o en pena” (1929, p. 19).

También aflora en su pensamiento un dejo del creacionismo, cuando proclama que “El concepto es el ataúd de las cosas. Están vivas mientras las dinamiza la intuición y el recuerdo”

---

<sup>196</sup> Acerca del papel decisivo de Tudela respecto del movimiento vanguardista mendocino, cf. Zonana 2023.

(1929, p. 21), afirmación que consueña con el mandato huidobriano: “No cantéis la rosa, oh poetas, / hacedla florecer en cada verso” (de *El espejo de Agua*, 1916)<sup>197</sup>.

Y esto no resulta extraño porque -como el mismo Tudela confesará en una segunda edición de *El inquilino de la soledad*, publicada en 1964<sup>198</sup>- en 1924, luego de la publicación de sus poemarios iniciales, viaja a Chile, donde permanece varios meses “en contacto con Pablo Neruda, conoce la poética de Huidobro y lo más audaz y renovador de las nuevas generaciones literarias chilenas” (Videla de Rivero, 1985, p. 192):

Mi estada se prolonga hasta el mes de abril de 1925. Allí me afirmo, en pasional avidez de nuevas formas poéticas, en la potente revolución surrealista y cubista. El creacionismo me impresiona. Aunque enamorado de muchas de las creaciones del simbolismo, las nuevas formas se apoderan de mi literatura.

[...] Al regresar ese año a Mendoza vengo cargado de un nuevo y violento romanticismo: provocar la irrupción de todas las sensaciones en un empeño de crearme un nuevo estilo.

---

<sup>197</sup> A propósito de esta pretensión del arte de vanguardia, señala P. Hernández que “La creación de un nuevo universo artístico adquiere un carácter utópico, pues de él debe brotar una surrealidad que supere la visión dual propia de nuestro pensamiento racionalista, y en el que se diluyen todas las falsas antinomias de nuestra tradición cultural: sueño y vigilia, vida y muerte, realidad y deseo, espacio y tiempo”. Y agrega: “La poesía deviene de esta manera en un medio de conocimiento, una nueva antropología” (1998, pp. 352-353).

<sup>198</sup> Esta segunda edición realizada por D’Accurzio en Mendoza de 1964, con respecto a la primera posee modificaciones en las secciones que organizan el volumen, en el contenido de algunas de las partes y hasta en los epígrafes. Estos cambios obedecen a la evolución en la poética del autor y al desarrollo de su universo literario. Dejo para otra oportunidad el análisis de las variantes y su significación.

[...] Aquí, que yo sepa, el nuevo lirismo no había producido por entonces nada digno de tal nombre. Me tocó promover incitaciones y mostrar al vivo desde qué zonas subconscientes la pasión creadora podría darse nuevas libertades en la alucinante conquista de la belleza poética.

Prosas y versos de ese año testifican estas afirmaciones. Pronto fórmase un grupo combatiente del cual participo (Tudela, 1964, p. 17).

Ese grupo se denominó *Megáfono*, y entre sus actividades figura la emisión de una “revista oral” (fenómeno tan característico de las vanguardias<sup>199</sup>)

Gloria Videla de Rivero comenta el modo en que *Megáfono* se hacía oír: por ejemplo, con motivo de realizarse la tercera edición de la revista el 24 de mayo de 1928, en el diario *Los Andes*, aparecía la siguiente noticia: “Esta tarde, a las 18 horas, será dado a conocer el tercer número de la Revista oral ‘Megáfono’, creada por un grupo de jóvenes cultores de las letras”. Entre los participantes se menciona a Alfredo Bufano, a Ricardo Tudela y a Enrique Migliorelli; además se menciona una “Sección bibliográfica”, en la cual Serafín Ortega reseñaría el libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), de Guillermo de Torre. Además, habría recitación de monólogos teatrales y “números de guitarra” por C. M. Ocampo. Se informa asimismo que el acto tendría lugar en la

---

<sup>199</sup> Así por ejemplo, la que se generó desde el café porteño Royal Keller, en los años 1925 y 1926, creada por el poeta peruano Alberto Hidalgo, contó con la colaboración de importantes figuras literarias argentinas, como Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. El proceso era el siguiente: “Grabada previamente (y por partes) con un gramófono, y emitida y actuada generalmente los sábados a la noche, la ‘Revista’ consistía en la simulación oral de un producto gráfico. Desde una pretendida mesa de redacción, los ‘periodistas’ emitían a viva voz artículos, editoriales y apócrifas cartas de lectores, ante un salón abarrotado de ‘oyentes’. Estas emisiones se reiteraron en dieciocho oportunidades, además de imprimirse un suplemento gráfico, acontecimiento que se dio en al menos dos oportunidades” (Villanueva, 2008, p. 151).

sede de la Asociación de la Prensa, en Avda. España 1169, con entrada libre (cf. Videla de Rivero, 1985, p. 196).

Videla de Rivero apunta que se sabe “por testimonio personal de Ricardo Tudela”, que las emisiones de la revista oral se hicieron “con la dirección de Emilio Antonio Abril, poeta cordobés que residía en Mendoza” (Videla de Rivero, 1985, p. 196).

Luego, se produjo la edición de un libro titulado *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy* (1929), en el cual el prologuista editor, Samuel Gleizer, manifiesta los propósitos de la publicación, tal como señala Videla de Rivero:

Mendoza reúne, sin duda, el más nutrido y representativo conjunto de escritores del interior, labor parcialmente conocida en lo que tiene de individual y muy poco en su significación colectiva y en sus aportaciones al presente estético argentino.

[...] Interesa [...] exhibir el espíritu que anima a los escritores jóvenes cuya inquietud y vitalidad van subrayadas por labor de aliento o que responden a las orientaciones más recientes de la estética. "Megáfono" [...] es el grupo más representativo de ese espíritu y de esa labor. Es la avanzada literaria de aquella provincia y constituye un índice del progreso renovador que puede constatarse en esa región. Este libro es la expresión de *Megáfono* (Gleizer, 1929, pp. 7-8).

Entre los autores incluidos en *Megáfono* figuran, además de los ya citados, Ricardo Setaro, Guillermo Petra Sierralta, Serafín Ortega y Jorge Enrique Ramponi entre otros.

Respecto de las fuentes en que bebió el vanguardismo mendocino, Gloria Videla de Rivero señala que, según palabras de Tudela, "Es honrado subrayar el influjo que ejercieron en nuestra generación algunos libros henchidos de magnetismo estético y crítico". Entre ellos, menciona *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre y *La poesía de hoy*, de Jean Epstein.

Acerca del libro de Guillermo de Torre, testimonia el mismo Tudela "Nos trajo un soplo renovador de valiosa información, de revulsivas levaduras estéticas". También Antonio de la Torre recuerda que Tudela y Emilio Abril "se sabían casi de memoria el libro de Guillermo de Torre" (Videla de Rivero, 1985, p. 202).

Sixto Martelli, por su parte, colaboró en otra de las revistas de la época: *Cuyo-Buenos Aires; Volante Mensual de Literatura, Arte Crítica*, fundada y dirigida por José Parada Juanto y Rafael Mauleón Castillo en 1931, y dirigió -junto con Oscar Vicchi- los *Cuadernos de Cultura de Cuyo*, de la que aparecieron ocho números entre el 1 de julio de 1942 y febrero de 1943. El diseño gráfico de la publicación era muy cuidado: las tapas ostentan viñetas con motivos varios (un mapa de Cuyo, un cacharro indígena...) y en varios de los ejemplares se incluyen fotografías y reproducciones artísticas, xilografías originales y dibujos de Raúl Soldi y Alejandro Sirio, entre otros. En los sucesivos números aparecen colaboraciones de escritores de distintos puntos del país, como Sixto Martelli, Abelardo Arias, Alfredo Goldsack Guiñazú, Emilio Jofré, Álvaro Yunque, Manuel Mujica Láinez, Alfredo Bufano, Antonio de la Torre y varios más (cf. Gloria Videla de Rivero, 2000).

En tal contexto, se plantea como objetivo general de este trabajo descubrir en los personajes, espacios e imaginarios urbanos representados en la obra *Concéntricas* de Sixto Martelli (1932), tanto las marcas epocales que lo relacionan con el fenómeno vanguardista, en particular con el cubismo, como su propio talante expresivo, que conlleva una apreciación particular del contexto urbano.

Porque existen distintos modos de vivir y de textualizarla ciudad, tal como señala Pedro Mendiola Oñate en *Buenos Aires entre dos calles: Breve panorama de la vanguardia poética argentina* (2005), citando a Fernández Moreno y en referencia a dos de los grandes poetas ciudadanos argentinos de los inicios del XX:

César Fernández Moreno señala que “no existe en Girondo, de ninguna manera, ese extravío del vivir concreto en la visión abstracta que expresa Borges de la ciudad de Buenos Aires y de su propia existencia. Girondo se enrola decididamente en lo concreto y, bajo la influencia surrealista, vuelca en lo que escribe el contenido global de su psique, inconsciente inclusive; y no sin humor” (2005, p. 172).

El crítico citado afirma a continuación que “El planteamiento del tema ‘ciudad’ y el modo con que Girondo la representa con el lenguaje, adopta una estética transgresora que expresa una crítica social, respecto de las dinámicas que se establecían e inquietaban a los sujetos de la época de su producción literaria”. Y agrega que “[...] es interesante observar, en primer lugar, la actitud que tiene Oliverio frente a su ciudad. Podemos admitir que Buenos Aires, como ciudad moderna, no satisfacía en demasía el sentido estético de Girondo” (p. 169).

Si abundamos en el ejemplo de Oliverio Girondo no es porque postulemos una relación con la obra de Martelli, sino porque *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* resulta paradigmática y es ineludible punto de comparación para cualquier obra posterior que, dentro de los cánones del vanguardismo argentino, aborde el tema de la ciudad. Algo análogo podría decirse de la idealización nostálgica de Buenos Aires que realiza Borges en sus tres poemarios iniciales y en su ensayo biográfico sobre Evaristo Carriego, al que definió como “el primer espectador” de los barrios pobres y el inventor de los suburbios como motivo literario.

También Eduardo González Lanuza, en *Primas* (1924), libro de estricto corte vanguardista, ofrece su visión de la ciudad como máquina generadora de imágenes inéditas y formas poéticas nuevas. En un artículo de 1925, González Lanuza afirmaba su filiación ultraísta, al afirmar que “Hay dos artes, se dijo en uno de los manifiestos ultraístas: el arte de los prismas y el de los espejos; este devuelve la vida, aquél la interpreta y la vive”. En este sentido,

Francine Masiello señala que González Lanuza “propone la refracción (como en un prisma), de la realidad común, tomada primero del mundo natural y luego deformada en el ambiente urbano [...]” (pp. 116-117. Además, de todos los autores que en la época abordan este tema, es el que nos ofrece una visión más “anónima” de la ciudad, análoga a la de cualquier otra urbe moderna.

Los antecedentes en el campo de la lírica argentina son significativos. Entonces, cabe preguntarnos ¿cuál es la actitud de Martelli con respecto a Buenos Aires? O más bien ¿cuál es el Buenos Aires que construyen sus textos? ¿Cuál es su relación con esa particular forma de representación caracterizada por la visión analítica de los elementos de representación; poca perspectiva y profundidad espacial y uso de figuras geométricas, que denominamos cubismo?

Y dado que hablamos de “representación de la ciudad” se impone asimismo una breve reflexión acerca del concepto mismo, y de las particulares relaciones que entablan “ciudad” y “poesía” en la literatura moderna. Porque, como señala Jorge Ferrero en “El poeta y la ciudad” (1984), una primera aproximación al tema sugeriría “la idea de que lo urbano es un ámbito hostil al poeta. La urbe sería lo groseramente prosaico, un medio sin alma” (p.319) y que se “contrapone a un espacio humanizado” como podría ser “la añorada aldea” (p. 320), que se erige en espacio a la medida del hombre.

## **La representación de la ciudad**

*“La Ciudad no es mero diseño o vivienda [...] Tampoco se agota en los conflictos sociales, aunque los supone, los genera y es reflejo de ellos [...] Es expresión estética y ámbito de implosión cultural. Es imagen y espejo [...] Es archivo de la historia y espejo de la cotidianidad del hombre, ser histórico”.*

**Enrique del Acebo Ibáñez. *El habitar urbano* (2000).**

Con las palabras citadas anteriormente, Enrique del Acebo Ibáñez expone claramente la multiplicidad de aspectos que es dable tomar en consideración al hablar de una ciudad y su devenir en el tiempo. Porque la ciudad se erige en territorio simbólico y en un *palimpsesto* en el que pueden leerse distintos momentos de su historia; y estudiar sus representaciones literarias puede ser un instrumento eficaz para valorarla como patrimonio, repensarla y proyectarla hacia el futuro.

Las representaciones son fenómenos múltiples y complejos y que pueden ser estudiados a varios niveles de complejidad: individuales y colectivos; psicológicos y sociales, etc. El concepto de representación social aparece en sociología y luego es retomado por la psicología social. "No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que le es propio" (Chartier, R., 2002, [s. p.]).

Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo es también un conocimiento socialmente elaborado y compartido.

Esta proposición está impregnada de ciertos discursos que se proponen como objeto de investigación desde la literatura, considerada un modo de expresión de la sociedad. A partir de los significantes que aparecen en los textos se van tejiendo -de manera continua y fragmentada- las representaciones colectivas que constituyen elementos constitutivos de su identidad. La noción de representación se vuelve así un instrumento clave del análisis cultural.

En cuanto al tema de la ciudad, la estructuración urbana reposa sobre una base imaginaria y simbólica que incide en la manera de "vivir" la ciudad. Esta organización del espacio me-

diante su historia organiza la percepción de los diferentes barrios en una representación socioespacial ampliamente compartida.

Por otra parte, durante los últimos años, la palabra “ciudad” ha comenzado a definir un campo de estudios propio. Arquitectos, antropólogos, geógrafos, sociólogos, economistas y filósofos entrecruzan sus análisis para reflexionar sobre la cultura generada a través del vínculo entre lo material construido y lo humano. A la vez, “La ciudad se ha convertido en el espacio literario preferido de los escritores; en ella se funden ‘el mito, la invención y la realidad’” (Pillet Capdepon, 2015, p. 286). La existencia y configuración de la ciudad, objeto de estudio de los historiadores, geógrafos, arquitectos y antropólogos, nos permite construir nuestras propias ciudades (a veces “invisibles”), las cuales percibimos positiva o negativamente y procuramos describirlas desde o como nuestro “lugar antropológico”. La ciudad puede ser considerada a la vez como construcción y como discurso: “La ciudad, como construcción humana, también da cuenta de la cultura, Como construcción social e histórica, va expresando los múltiples aspectos de la vida social y transmitiendo sus significaciones” (Margulis, 2002, p. 515).

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente su lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes. La lectura la realiza el individuo que día a día descifra su propio mapa interpretando todas las señales, todos los signos y símbolos en función de sí mismo, de su propia enciclopedia. Esto nos brinda la posibilidad de leer la ciudad como un texto, que da cuenta de los numerosos rastros que va dejando la acción prolongada de sus habitantes y la posibilidad de descifrar en ella las huellas de los procesos históricos que han dado lugar a su construcción, incluyendo las estrategias urbanísticas, las elecciones estéticas y las decisiones políticas.

El espacio, las calles, los edificios y el paisaje urbano son significantes. Caminar por la ciudad lleva consigo la posibilidad de recibir e interpretar múltiples mensajes. La ciudad, que es una

realidad heterogénea y discontinua, aparece como una trama sociocultural que articula el conjunto diverso de vidas, circunstancias y fenómenos que a través de los registros literarios se pueden decodificar. La ciudad cobra importancia como objeto estético a partir de las vanguardias.

### **La vanguardia poética**

Denominamos “vanguardia” a ese ímpetu de renovación que sacude todas las manifestaciones culturales a comienzos del siglo XX; movimiento imbuido de ese “sentido festival de la vida y el arte” de que hablaba Ortega y Gasset y que reconoce un amplísimo espectro de posibilidades expresivas.

Ya Guillermo de Torre en esa obra fundacional sobre el movimiento que se denominó *Literaturas europeas de vanguardia* proclamaba claramente el concepto que animaba al nuevo arte:

¡Que el poema, el lienzo y el ritmo modernos vivan la dinámica, jubilosa y perecedera plenitud de su instante! ¡Qué giren, evolucionen y procreen en la atmósfera generatriz de su época, sin preocuparse demasiado de su hipotética pervivencia futura! El artista actual debe aspirar a que su arte - renovador, destructor y constructor- sea reconocido y valorado en su misma época (1925, p. 17).

Actitud, entonces de renovación total: “El pasado artístico, abstractamente, no me interesa como tal, en su fría reducción museal, en su yacente esterilidad estatuaria”, dirá Guillermo de Torre (p. 21). Y “Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca”, afirmará Oliverio Girondo en su “Manifiesto Ultraísta” (*Martín Fierro* 4, 15 de mayo 1924), la existencia de una “NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN” [las mayúsculas son del original].

En este texto, dirigido contra “la impermeabilidad hipopótamica del ‘honorable público’” puede advertirse el tono lúdico y

la actitud irreverente que constituyen la base de las estrategias de intervención con que los vanguardistas intentaron legitimar su aparición pública y sus diferencias respecto de los conceptos artísticos imperantes en la época.

Si pretendemos dar una definición de las manifestaciones de la vanguardia, diríamos que esta comportó una renovación total del arte en todos sus aspectos. Se engloban bajo esta denominación las obras creadas en las primeras décadas del siglo XX, que rompieron con los esquemas anteriores, y se canalizaron en tendencias diversas, entre las que cabe mencionar, en el contexto europeo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el ultraísmo y el surrealismo.

En relación con la literatura de América, como bien demuestra Gloria Videla de Rivero en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (2011), el abanico se abre mucho más, para incluir a movimientos nacionales, tales como el *negrismo*, el *run-runismo*, el *creacionismo*, el *estridentismo*, entre muchos otros, cada uno de ellos con su estricta localización geográfica.

En cuanto a las características generales que, en literatura, dan unidad al conjunto pueden señarse las que Borges enuncia en el manifiesto publicado en la revista *Nosotros* (1921), ya citado, sobre todo la reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora y la renuncia a cualquier “confesionalismo” o expresión sentimental, como ya se dijo también.

Otros autores destacan como rasgos definitorios el rupturismo, la experimentación, la asociación libre o irracional de elementos, el desdoblamiento del autor, la disposición gráfica de las palabras (la denominada “tipografía expresiva”), sustitución de lo sentimental por el humor, la alegría y la geometrización de la realidad.

A ello podría agregarse la renovación técnica que comporta el empleo del verso libre y la preferencia por ciertos temas, entre los cuales puede mencionarse la ciudad, pero no presentada de

un modo realista, ya que los autores no pretenden reflejar la realidad sino crear una nueva “Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra”, dirá Vicente Huidobro, el poeta creacionista chileno).

Como señala Hernández (1998), “Los lenguajes artísticos van a constituir el centro de atención de todos los vanguardismos. El afán de ruptura frente a otros movimientos anteriores se concreta en las formas, al ser estas y no sus contenidos temáticos los que pueden aportar un carácter más revolucionario” (p. 348).

Cada uno de los distintos “ismos” ensayó distintos caminos dentro de ese común afán rupturista que tiende a la objetivación de las imágenes, sometiéndolas a un proceso de extrañamiento “tanto de sus contextos literarios anteriores como de sus contextos habituales” (Hernández, 1998, p. 351). Así, “Una vez que han adquirido plena autonomía, pueden funcionar como materia poética y ser ofrecidos al lector para que este las reconstruya, creando una nueva realidad” (Hernández, 1998, p. 350).

Hernández habla de un “éxtasis de los objetos”, que alcanza su culminación con el surrealismo, pero que ya se había iniciado en otros vanguardismos anteriores. Por ejemplo, “el futurismo y el ultraísmo avanzan en la línea de enriquecer el vocabulario y la imaginería poética mediante la introducción de términos científicos o neologismos preferentemente proparoxítonos, mientras que el creacionismo aboga por la autonomía del lenguaje para dotar al poema de vida propia independiente” (1998, p. 351).

En cuanto al cubismo, este considera que lo apariencial es “una realidad de conocimiento, una realidad de potencia” y la misión del arte, “pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad de la visión, sino de la realidad de la concepción” (Gómez de la Serna, 1968, p. 52). Entonces, el cubismo resultará “una reacción contra lo sensible o sensorio, quiere la escuela que el entendimiento conceptúe lo que solo se ha visto” (Gómez de la Serna, 1968, p. 53), y el problema principal que se plantea el artista dentro de este movimiento -siempre según Gó-

mez de la Serna- fue “la animación de una superficie plana, estrechando su conciencia hasta la utilización de las leyes de la perspectiva solo en relación a esa superficie y no aplicándose *sobre ella* para proyectar la reproducción que pudiera expresar” (1968, p. 54).

Este movimiento vanguardista no solo representa la realidad a través de figuras geométricas, sino que fragmenta las líneas y las superficies, lo que se le conoce como perspectiva múltiple. Luego volveremos sobre ello en relación con la obra de Martelli.

En relación con el surrealismo (pero también puede extenderse a las otras tendencias de la lírica de vanguardia) Hernández señala un punto de capital importancia, en el sentido de que “La autonomía y libertad de las imágenes [...] frente a su creador deja traslucir una crisis del propio sujeto” (1998, p. 352), en tanto “La creación de un nuevo universo artístico adquiere un carácter utópico” (1998, p. 353) y “La poesía deviene de esta manera en un medio de conocimiento, una nueva antropología superadora de nuestra larga tradición cartesiana y que apueste por desentrañar los orígenes y el destino del ser humano” (1998, p 353).

Este proceso de transformación atañe a todos los órdenes de la vida y en particular, a la relación del hombre con la ciudad, erigida en un objeto poético nuevo y configurado según las normas que cada uno de los vanguardismos propone para su textualización, tanto en lo temático como en lo formal.

En relación con la lírica hispánica, para ilustrar este nuevo ángulo de visión, Hernández menciona a Juan Ramón Jiménez, quien -en el *Diario de un poeta recién casado*- exhibe “otros códigos que observa en su deambular neoyorquino: carteles, anuncios o voces que escucha. Se trata de una fragmentación y recomposición [...] dentro de una nueva realidad que crea la mirada del poeta [...] superposición de planos y códigos, muy próxima a la cinematografía” (Hernández, P., 1998, p. 353). Abundamos en esta referencia por los nexos que guarda con la

actitud del poeta que estudiaremos en este trabajo, en su relación con la ciudad de Buenos Aires.

### **Ciudad y vanguardia**

*“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte”.*

**Walter Benjamin.** *Infancia en Berlín* (1900).

El surgimiento de los movimientos artísticos conocidos como “vanguardias históricas”, en los inicios del siglo XX, coincide con un proceso de profunda transformación en la vida cotidiana del hombre occidental, con una creciente importancia del entorno ciudadano en desmedro del ámbito rural. Estos movimientos surgen así en la ciudad, modificada también por los avances científicos y tecnológicos, con inventos tales como el cine, la radio o el teléfono, y la generalización de nuevos medios de transporte como el avión, el automóvil o el ferrocarril. Esta velocidad y este dinamismo de la moderna vida ciudadana, cambiante y compleja, será un tema habitual, por ejemplo, en el movimiento *futurista*.

La faz urbana se ve transformada también con nuevas edificaciones y la modernización o el embellecimiento y ornamentación de los espacios públicos, que se convierten igualmente en sitios de circulación masiva y en tema recurrente para los artistas. La denominada “nueva sensibilidad” se encuentra especialmente apta para captar los encantos de esta nueva especie de belleza:

A quien sabe escucharla, la metrópolis se le aparece como un ser en continuo movimiento, rico en diversos elementos. A quien camina por ella, le regala paisajes inagotables, imágenes variopintas y multiformes, riquezas que el hombre no podrá jamás desentrañar completamente.

[...] Nuestras metrópolis son todavía tan jóvenes que recién ahora su belleza comienza a ser descubierta. Y como todo tesoro de la cultura, como toda nueva belleza, al comienzo debe encontrar críticas y prejuicios. El tiempo que ha producido el grandioso desarrollo de la ciudad, ha creado también los pintores y poetas que han comenzado a sentir la belleza y a inspirar en ella sus obras [...] Se les acusa de haber bajado al fango de las calles, sin siquiera sospechar que en ello precisamente radica su gloria: ellos encontraron la belleza y grandeza precisamente en los lugares donde la masa de los hombres pasaban indiferentes, en el fango de las calles, en la refriega y en la maraña del egoísmo y de la sed de ganancia (Endéll, [1908] 1973, p. 143).

"[...] me es imposible escribir versos en elogio de la naturaleza". Con estas declaraciones, Baudelaire abandonaba la que había sido una de las principales fuentes de inspiración artística para convertir a la ciudad, a París, en el escenario de sus composiciones poéticas; tal y como, a su entender, debía plantearse el artista moderno. El poeta francés se convierte así en el *flâneur*, "el paseante aparentemente ocioso que callejeaba por la ciudad, observaba y describía" (Lomba Serrano, 2018, [s. p.]).

Esta actitud es común a la de los artistas plásticos –“los pintores de la vida moderna”- que, al decir de Lomba Serrano (2018)- “ensayaron un nuevo repertorio icónico en el que la ciudad y el complejo universo en ella contenido, ocuparon un papel estelar. Hasta el punto de convertirla en un símbolo” ([s. p.]).

La lírica argentina de vanguardia registra análoga actitud en relación con la pintura de la ciudad moderna, que se constituye, por ejemplo, en el eje temático de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1925) de Oliverio Girondo, obra que -al decir de Pedro Mendiola Oñate (2005)- “resultó muy innovadora al asumir un gran formato, incorporar ilustraciones del autor y expresar en prosa, una sensibilidad estética transgresora, irreverente y profun-

damente crítica de la realidad social cotidiana de ciudad” (p. 209).

Además de exhibir una actitud crítica frente a “las nuevas relaciones humanas que surgen producto de la cotidianeidad de las interacciones en la ciudad, con marcado desencanto y añoranza”<sup>200</sup>, esta obra de Gironde “permite advertir una sensibilidad estética que innova las formas estilísticas tradicionales al asumir una métrica libre e incorporar elementos tecnológicos propios de la realidad social que transformó la vida en la ciudad y afectó el imaginario cultural”. Asimismo, el lenguaje poético figurado permite tanto exponer lo que critica, como al embellecer las expresiones que usa para rescatar el sentido profundo de la existencia humana” (Mendiola Oñate, 2005, p. 209).

En su *Buenos Aires entre dos calles: Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, Mendiola Oñate generaliza esta actitud, al afirmar que

[...] hubo en toda aquella generación, nacida literariamente al amparo de las vanguardias del arte, una conciencia ineludible de pertenencia física y espiritual a la urbe con escasos precedentes en aquel Buenos Aires que imponía un cada vez más acentuado ritmo metropolitano al cotidiano vivir, sentir y pensar de sus habitantes. Y aquella recién adquirida conciencia no fue sino el cimiento de una construcción literaria que, superponiendo a la traza urbana un no menos extenso entramado verbal, representaba, con su lógica diversidad de horizontes, la verdadera “fundación literaria” de Buenos Aires (2005, pp. 209-210).

---

<sup>200</sup> Es interesante observar, en primer lugar, la actitud que tiene Oliverio frente a su ciudad. Podemos admitir que Buenos Aires, como ciudad moderna, no satisfacía en demasía el sentido estético de Gironde. Así se desprende de un curioso texto titulado «¡Cuidado con la arquitectura!», en el que el poeta, inmerso en todos los frentes, arremete -desde las páginas de *Martín Fierro* contra la falta de sensibilidad arquitectónica de la ciudad.

En este contexto puede ubicarse *Concéntricas; Motivos de Buenos Aires*, de Sixto Martelli.

### **Concéntricas de Sixto Martelli y la vanguardia poética**

*“Reflejo o revés del espacio edificado, el espacio de la escritura permite al transeúnte literario reconstruir la ciudad física a través del ejercicio íntimo de la lectura. La explosión de la vanguardia supone el ingreso definitivo de Buenos Aires a ese orden espiritual, en el que la ciudad leída transforma y condiciona la experiencia de la ciudad vivida. La ciudad es ahora una red de nuevos símbolos que sólo un espíritu contemporáneo es capaz de descubrir y descifrar”.*

**Pedro Mendiola Oñate.** *Buenos Aires entre dos calles: Breve panorama de la vanguardia poética argentina.*

Martelli participó del movimiento vanguardista mendocino; precisamente, su obra contribuyó a la definición y afianzamiento de la expresión vanguardista en nuestras letras. *Concéntricas* es el segundo libro que publica el autor mendocino; y aparece en Buenos Aires, donde Martelli se había radicado. Igualmente, se la considera como una de las obras fundantes del vanguardismo en nuestras letras locales.

Lleva por subtítulo *Motivos de Buenos Aires o Humor de Buenos Aires*: en esto difieren los datos. Cualquiera de las dos formulaciones resulta acertada, visto su contenido, y se justifica por el hecho de haber fijado el escritor su residencia en la Capital Federal, espacio que se dedica a descubrir y a textualizar en su obra, aun sin olvidar su religación con la tierra mendocina, como se advierte, por ejemplo, su *Canto a la tierra de Cuyo*, de 1948.

La relación con la vanguardia poética se establece, en primer lugar, por la forma poética a que recurre el escritor, como veremos. La estructura del libro, en los nombres asignados a las distintas secciones, introduce una nota de humorismo y prosaísmo (el poeta habla de “*yapas*”), también característicos del van-

guardismo. Del mismo modo, participa del cuidado estético que distingue a otras obras del período.

La edición que manejo (de la que he consultado el ejemplar 348), indica que se trata de 500 ejemplares numerados (los dos primeros realizados en papel “Continental” y del 3 a 7 en papel “Chamoix”, numerados todos a mano y firmados por el autor; y 493 en papel pluma “Vergé”, librados al comercio). Esta edición lleva el subtítulo indicado primeramente: *Motivos...*

La denominación de “motivos” se justifica porque se trata de 135 textos en prosa de diferente extensión, aunque en general muy breves, cuyo centro temático es la ciudad de Buenos Aires, personificada: sus calles, sus esquinas, sus personajes, la velocidad y el ruido que la han ido invadiendo y modificando su ritmo al compás del avance de la Modernidad y el progreso.

El volumen se divide en seis secciones: la primera, sin título; luego “Primera Yapa”; “Segunda Yapa”; “Tercera Yapa”; “Cuarta Yapa” y una quinta parte denominada “Descendimiento”; cada una de estas divisiones está compuesta por un número variable de breves ejercicios en prosa que participan de las características del aforismo y también de la greguería. El texto introductorio de cada sección es más extenso y oficia casi a modo de introducción o resumen de lo presentado., como se verá.

### **Martelli y la “greguería**

Dentro de la evolución de la lírica mendocina en las primeras décadas del siglo XX, un capítulo importante corresponde al cultivo del denominado “poema en prosa”, género poético breve de ideación moderna. Como señala Víctor Gustavo Zonana (2023):

El cauce del poema en prosa, si bien fue conocido y cultivado por escritores modernistas como Julián del Casal, Rubén Darío, Amado Nervo, Ricardo Jaimes Freyre o Enrique Gómez Carrillo, cobra relieve definitivo en la obra de los posmodernistas: Pedro Prado, Ramón López Velarde, Julio Torri, Regino Boti, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni (Fernández, 1994, p. 50). Con estos autores alcanza una mayor soltura formal y se convierte en un cauce privilegiado de expresión (Zonana, 2023, p. 357).

El crítico citado historia también el desarrollo del poema en prosa en autores como Alfonsina Storni (*Ocre*, 1925) y Oliverio Girondo (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922; *Calcomanías*, 1925 y especialmente, *Espantapájaros*, 1932, y los “Membretes” aparecidos en las páginas de *Martín Fierro*).

En cuanto a la poesía mendocina, tal como expone Zonana, corresponde a Evar Méndez un decidido carácter precursor de esta modalidad de escritura, a través de las páginas de *El jardín secreto* (1923), libro compuesto por una serie de poemas en prosa o motivos poemáticos (cf. Zonana, 2013), y corresponde a Ricardo Tudela su consolidación.

Para caracterizarla brevemente, conviene reiterar que surgió en el ámbito modernista; de todos modos, es con el vanguardismo que la forma poética alcanza su plena liberación, en tanto en los textos vanguardistas “el ejercicio del lenguaje poético se convierte en un acto subversivo, de rebelión consciente contra los mecanismos tradicionales” (León Felipe, 1999, p. 44). y en el marco de este movimiento se erigió en instrumento privilegiado para materializar las renovaciones temáticas y formales alcanzadas. Así, esta modalidad poética “nace con la intención de crear lirismo [...] En este sentido, la intención del poema en prosa es análoga a la del poema en verso: transmitir un estado emotivo” (Peña, 2003, p. 35).

Entonces, en la prosa poética se pueden encontrar los mismos elementos que en el poema: hablante lírico, actitud lírica, objeto y tema, aunque no tiene los elementos formales (métrica, rima) que caracterizan el verso. Se distingue del poema por estar escrito en prosa y del cuento o del relato porque su finalidad no es específicamente narrar hechos sino transmitir sentimientos, sensaciones e impresiones.

En primer lugar, por lo dicho advertimos que la presencia de la función emotiva del lenguaje (Jakobson, 1960), ligada al deseo de expresión del emisor, predomina en estos textos. Es decir, no se puede restringir el mensaje a la transmisión de un contenido de información, sino que la actitud del enunciador frente a lo dicho se muestra como relevante. Este predominio de la función emotiva produce en el texto un acento íntimo y personal.

El elemento esencial del poema en prosa es, entonces, el lirismo que corre parejo con el adelgazamiento de la anécdota o más bien con su transformación: deja de ser lógica para convertirse en “desequilibrante, ilógica, enajenante” (Peña, 2003, p. 36). Se produce así una atmósfera “más apartada de la narratividad y más emparentada por un lado con la musicalidad y la presentación lúdica de las palabras y, por otro la presentación de imágenes poéticas sugestivas” (Peña, 2003, p. 36).

Como características de esta forma literaria pueden mencionarse, en primer lugar, tres: “brevedad, unidad e integridad” (Bernard, 1959, p. 15) y, en lo estilístico, la presencia de reiteraciones (de todo tipo: léxicas, anáforas, paralelismos, repeticiones intertextuales...) con un sentido rítmico. Además, la influencia de las artes visuales se pone de manifiesto en las descripciones impresionistas que utilizan técnicas pictóricas (cf. León Felipe, 1999, p. 38).

Para Bernard, el poema en prosa supone una voluntad consciente de organización de la materia del poema, lo que significa que ha habido un proceso previo de reflexión y búsqueda de nuevas fórmulas poéticas (cf. Benigno León Felipe, 1999, p. 41).

Otro punto importante a tener en cuenta es la diversidad temática e incluso la reunión de aspectos contrapuestos que se imbrican de una forma novedosa y creativa, como la mezcla de temas y motivos prosaicos con otros líricos, por ejemplo, la inclusión de objetos cotidianos, menores, no asociados tradicionalmente con la lírica y sus clásicos asuntos, pero que no desvirtúan la esencia lírica del texto.

La presencia de un lirismo reflexivo, a veces ligado a la primera persona, o a la modalidad descriptiva del paisaje es otro aspecto destacable. Lo cierto es que no hay descripción “objetiva” en el poema en prosa.

Benigno León Felipe (1999, p. 44) expone distintas modalidades que puede asumir el poema en prosa, si bien aclara que estas no agotan las posibilidades de existencia de esta forma poética:

- a) *Poema en prosa “puro”*: es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad (entre una y tres páginas), la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad, manifiesta o explícita, del autor.
- b) *Poema en prosa “discursivo”*: sus principales características son su mayor extensión; tiende a manifestarse en el uso de una prosa seguida sin divisiones de párrafos y en algunos casos se acerca y puede confundirse con el ensayo lírico.
- c) *Poema en prosa “intertextual”*: suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas

que pueden estar integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía necesaria para poder ser considerados también como poemas independientes.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, la “greguería” (forma poética si no inventada al menos “bautizada” por Ramón Gómez de la Serna) participa de algunas características del poema en prosa, como se verá.

Gonzalo Torrente Ballester conceptúa la greguería como “el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto” (1956, p. 303).

Se da cumplimiento así a la fórmula acuñada por Gómez de la Serna: “humorismo + metáfora = greguería”; de este modo se condice también con las notas esenciales de la lírica de vanguardia, tal como las sintetiza Gloria Videla de Rivero en su estudio sobre *El ultraísmo*: “culto a la imagen, tendencia a la evasión y al juego, exclusión del mundo sentimental y heroico, el logro ingenioso, la intrascendencia del arte, el humorismo” (1971, p. 21).

En el caso de Gómez de la Serna (1891-1963), gracias a su “mirada agudísima” y su capacidad de “observador prodigioso”, “penetra un detalle insignificante y le confiere un valor insospechado. Establece ingeniosas relaciones y las expresa con recursos más propios de la poesía que de la prosa: la imagen o construcciones afines” (Videla de Rivero, 1963, p. 21).

En cuanto al libro de Martelli, es dable observar en él muchas de estas características, junto a algunas que relacionan su particular forma de representación con otra de las formas más emblemáticas del arte de vanguardia, en este caso pictórico, ya que la suya es una visión “cubista” en la que se ha abolido el

tiempo, pero no el movimiento en el espacio, de una ciudad reducida a ciertos ambientes, a ciertos sonidos y personajes emblemáticos, que el autor sintetiza en “Una esquina cualquiera”, texto que encabeza la “Primera Yapa”:

Día.

Primavera.

Calles de Buenos Aires.

    Mi curiosidad se ha quedado de pie en una esquina cualquiera de la ciudad.

    En un tránsito lento de formas, de armonías y de colores, las mujeres pasan como una ilusión hacia los cuatro puntos cardinales de la Aventura (1932, p. 29).

De todos modos, en cuanto a la forma escogida, Martelli no habla de “greguería”, sino que prefiere -al parecer- otra denominación. De hecho, el autor mendocino encabeza su libro de 1940, *Para los hombres que y no tienen infancia*, con un pequeño ensayo titulado “El arte del aforismo o el martirio de los locuaces”, en el cual, luego de diferenciarlo de la *máxima*, a la que considera hija de la sabiduría popular, lo caracteriza como “Hecho para dar en el blanco, agudo o substancial, concentrado o brillante, sabio o ingenioso” (1940, pp. 13-14) y agrega también como rasgo definitorio que “se subordina por entero a una precisión de lenguaje expresivo máximo y al propio tiempo, contenido”, de lo que deriva su brevedad y concisión.

En cuanto a su contenido, “El aforismo enunciaría una grande y profunda verdad, cuya gravidez no estorba de ningún modo a su andar gracioso, lacónico”, ya que “es descubrimiento, invención, pensamiento inédito” (Martelli, 1940, p. 14); “síntesis viva de uno o varios aspectos simultáneos de la verdad” (Martelli, 1940, p. 16).

Entre sus virtudes expresivas menciona la posibilidad de ser “síntesis viva de uno o más aspectos simultáneos de la verdad. Abre juicio. Crea un género de saber independiente” (Martelli,

1940, p. 16). Puede darse como resultado de una intuición o aflorar “a la zaga de una cabalgata reflexiva” (Martelli, 1940, p. 17) pero siempre tendrá “forma contenida. Unidad y economía íntima. Cuidará la línea, la línea de su *espíritu*, de toda palabra estéril, de todo énfasis, de toda afectación” (Martelli, 1940, p. 17).

Si bien Martelli prefiere hablar de aforismos en relación con su propia obra, las características definitorias de la greguería al modo de Ramón Gómez de la Serna se perciben claramente, junto con la tendencia a la personificación de la ciudad y sus elementos, para dar una visión inédita de la realidad: “Al sol lo levanta el ‘claxon’ bovino de los ómnibus de la Ciudad” (1932, p. 32); “¿Quién no conoce al picaflor de los boletos? En la nomenclatura vulgar de ferrocarriles, ómnibus y tranvías se lo llama Inspector” (1932, p. 34); igualmente, el humorismo no exento de crítica despunta en formulaciones como la siguiente: “El Palacio de Justicia es el edificio más pesado de retrasos de la Ciudad”.

De este modo, Martelli da cumplimiento a su proyecto personal de observación y reflexión, aunque encauzado en los cánones vanguardistas que buscan la expresión ingeniosa y brillante. Una vez más, humorismo + ingenio + imaginería sorprendente.

### **La ciudad de Buenos Aires en *Concéntricas***

Ante todo, en estos ciento treinta y cinco poemas en prosa de extensión variable, equiparables en líneas generales a la “greguería” ya caracterizada, el centro temático es la ciudad personificada. En cuanto a la ciudad que dibujan las páginas, es una Buenos Aires “exterior”, abierta, pública... A partir de ese centro común de interés se despliegan, en las distintas secciones, visiones “concéntricas”, en tanto vuelven una y otra vez sobre ciertos aspectos de la urbe que el observador destaca, con su peculiar ángulo de visión.

Los textos inaugurales de cada una de las secciones resultan particularmente significativos; el primero de ellos, sin título,

contiene una presentación general de lo que se va a desarrollar en las páginas siguientes:

Hay días en que nuestra Ciudad está abierta de par en par. Se le distinguen los latidos de sus secretos, el horario de sus vidas y de sus muertes. Desvelada de sueños muestra, por entre las fiebres del andar y del trabajo, las columnas del programa de sus ambiciones.

Alguien entraría en ella con la kodack documental extrarrápida, sin caridad para coleccionarla por sorpresa. [...] A nosotros, ingenuos y osados -con una osadía en puntas de pie- se nos perdió la curiosidad, la extraviamos entre los días de clara franqueza de la ciudad. Por eso llegamos con los bolsillos vacíos de secretos. Para hallarla, nos estamos inventando estas *Concéntricas* (Martelli, 1932, pp. 13-14).

Nos ofrece así la visión de una Buenos Aires que es una ciudad casi anónima, que podría ser cualquier urbe moderna, salvo por algunas ocasionales notas de color local, como por ejemplo la presencia de “El pincel del viento” que “corrige siempre la acuarela sucia del Río de la Plata” (Martelli, 1932, p. 24).

Quizás un sesgo ciudadano característico, en la visión de poeta, estaría dado por su afán mercantilista: “desvelada de sueños muestra, por entre las fiebres del andar y del trabajo, las columnas del programa de sus ambiciones” (Martelli, 1932, p. 13); a propósito de ella, no podemos menos de reparar aquí en la semejanza con una imagen prototípica de la ciudad que Leopoldo Marechal expone al comienzo de su *Adán Buenosayres*: “La Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra [...] Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano” (1984, pp. 11-12).

La ciudad se erige así en un mundo particular, cuya impronta definitoria está dada por la idea de progreso, que se asocia o se expresa, por ejemplo, en esa “kodack documental extrarrápida”.

En tal sentido, una de las constantes del libro será la contraposición “antiguo” / “moderno”, paralela a la contraposición “barrio” / “centro”, emblematizadas en el tango que silba un paseante:

Un hombre camina en la tarde detrás de un su silbido.  
Silba el azar de un tango (¿Camina o tanguera?) la gente que  
va por la calle se vuelve a mirarle la vieja escarapela del bar-  
rio que se trajo al centro. La soledad cerrada del silbido  
que ya no se usa, martillea los oídos desprevenidos [...]  
(Martelli, 1932, p. 14).

Y, como todo mundo, la ciudad textualizada tiene sus personajes (humanos, pero también objetos animizados), sus coordenadas espaciotemporales... Y, sobre todo, un observador “con los bolsillos vacíos de recuerdos” (Martelli, 1932, p. 13) que da forma a lo observado. Quizás este observador pueda relacionarse con uno de los personajes ciudadanos que reiteradamente se menciona: el periodista (el “reporter” de los tiempos modernos, el cronista de la ciudad) cuya función es la de “vigilar la ciudad”, y al que se dedica un encendido “Elogio”, a favor de una serie de epítetos que van delineando sus funciones: “Sembrador de palabras en surcos de papel”; “Rector de la opinión”; “Banderillero de causas madres”; “Inventor y estimulante de una vieja hambre del hombre”... (Martelli, 1932, pp. 47-48).

En cuanto al escenario descrito, el texto que inicia la “Primera yapa” se titula “Una esquina cualquiera” y en él se presenta un sitio emblemático de cualquier ciudad, la esquina, atalaya desde la que el poeta observador- lente de cámara fotográfica, *flâneur*- puede observar a quienes serán algunos de los personajes más representativos de la ciudad: paseantes apurados, que caminan sin mirar: “Nos atropelló el monóculo de aquel caballero que iba rectamente por la acera. Se le iban enfilando, una tras otra, todas las miradas contenidas por el cristal” (Martelli, 1932, p. 14).

También, los que salen a la calle como “buscadores automáticos de sopetones, con una disposición especial para cortar el paso, su reposado andar, al buen transitador de la Ciudad”. En su caracterización, el poeta extrema las notas negativas:

Se les reconoce por el aire siniestro que anticipan o dejan detrás de sus pasos. Son los autores de los zigzagueos plurales, sucesivos, en las estrechas veredas de la Ciudad. Da miedo verles correr, más que caminar; dispararse, más que correr. Nos parece que se fueran a salir de madre [...] (Martelli, 1932, p. 34).

En ocasiones, es dable observar a algún borracho, visión algo grotesca, “con su ebriedad, congestionada de risa, como un mascarón del Carnaval” (Martelli, 1932, p. 24); el fumador que “insulta la calle con el humo de su cigarro” (Martelli, 1932, p. 41) e incluso un orador callejero, “nocturno orador político, mitad cómico y mitad gimnasta” (Martelli, 1932, p. 23).

Desfilan igualmente los vendedores callejeros, auténtico producto de las circunstancias: “En las calles brota un comerciante novísimo [...] Es el hombre que ofrece bajo la lluvia, gomas para los paraguas” (Martelli, 1932, p. 39). Destaca, por sobre todo, al “distráido” que es “el héroe de la ciudad” y que

Sin celebraciones ni monumentos, cada día, a la deriva de la atención, viaja las calles recolectando sustos. Un bocinazo le invita al salto espectacular en la primera esquina y otro le hace recuperarse, pero tiene un ángel que le salva siempre de las bocacalles de la muerte (Martelli, 1932, p. 67).

Desfilan igualmente distintos tipos de mujeres, presentados sin mayor idealización, a veces impiadosamente, más bien con el humorismo que, como se dijo, caracteriza en forma general a esta obra:

Tienen la parsimonia coqueta de la paloma y a veces el paso jacarandoso del pato; unas hacen equis y otras paréntesis con las piernas; algunas usan cadenciosos zancos extranjeros y otras apenas rozan el suelo, pero todas miman el aire con su morbidez...

Sus cuerpos, cajas de sorpresas, alcancías de deseos y ambiciones, gimnasio de los sentidos y crisoles rosados de los celestes sueños de la esperanza del Hombre, suavizan, agitan y entibian las brisas porteñas de la Ciudad. [...]

Y mientras la malicia lírica del poeta hace más ágil al hombre en una esquina cualquiera de la Ciudad, los carrillos hinchados del viento esculpen a las mujeres, como en una fuga griega, en la retina ávida de todos los hombres que pasan (Martelli, 1932, pp. 29-31).

Otros habitantes típicos de la ciudad, los lustrabotas, dan pie a una humorística reflexión por parte del observador:

Cuando nos sentamos en el trono del lustrabotas es puramente titular nuestra soberanía. Si por casualidad distraemos el pensamiento en algunas rememoraciones, o por pura travesura se nos pira, por ejemplo, en la asociación de ideas que él nos trae: “*Limpia, fija, lustra y da esplendor* [alusión al lema de la Real Academia Española] y en ese preciso instante resbala uno de los pies que le teníamos entregado a la jurisdicción y custodia de sus manos, entonces el académico de nuestros zapatos nos hace sentir su voluntad soberana [...] (Martelli, 1932, p. 32).

La nota social dada por la mención de esos oficios humildes que cobija la gran urbe se completa con la mención del canillita, metonímicamente aludido a través de “La voz canosa de aquel viejo, húmeda de rocío del alba, que nos sube a la cama el pregón de los diarios madrugadores” (Martelli, 1932, p. 16). O, más doliente aún, “el pregón de la pobre mujer que en la noche de invierno ofrece los diarios con un niño de pecho en brazos” y “Es lo

que más nos conmueve de la Ciudad despiadada” (Martelli, 1932, p.78).

Tan o más dura es la presentación de otra lacra que las ciudades modernas suelen exhibir: la pobreza mendicante, que Martelli emblematiza en “aquel ciego, aposentado en el atrio de la iglesia más linda que está en nuestro corazón” y cuya presencia contagia de tristeza el entorno humano indiferente, pero paliado por la piedad de la naturaleza: “Navegando el cielo de punta a punta, piloteadas de viento sur, unas nubes negras, apretadas y ceñudas dejaban caer, disimuladas, en silencio, monedas de sol en el platillo de lata del ciego” (Martelli, 1932, p. 57).

La esquina no es el único ámbito elegido por el poeta para su caracterización de la ciudad: la oficina es otro emblema de la modernidad en las grandes ciudades. Da Ré (2009), en “Poética realista e innovaciones formales en *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani” habla de la “la experiencia disruptiva sensorial de la ciudad moderna sobre los sujetos” [s. p.], que se manifiesta en la reiteración de algunos sintagmas al momento de describir el ambiente laboral, que se vuelve opresivo, monótono. Del mismo modo opera Martelli al hablar, por ejemplo, de “Las ‘chicharras’ de las oficinas, alegorías voladoras de la autoridad”, que “suenan remotas, allá cerca del techo, su carraspera sin esperanza de cloratos, como pequeños fanales de ruidos traspasadores, monótonos, que se clavan en los oídos como alfileres oxidados en la voz de los jefes” (Martelli, 1932, p. 15).

Todos los elementos presentes en la oficina se contagian de esa visión desencantada, como “La goma de borrar, de la máquina de escribir” que “se gasta no contra el papel sino contra las aristas del pensamiento ‘que no queremos decir’” (Martelli, 1932, p. 17). Del mismo modo, la fría perfección de esos útiles no ofrece resquicio para la imaginación:

Los pisapapeles de cristal que se ven sobre los escritorios, con un paisaje dentro, y que uno no sabe cómo han sido metidos allí ni cómo conservan su verde frescura, nos apenan el ánimo. Los vemos como mausoleos de cristal y sentimos el frío, la soledad de ese paisaje, los témpanos de curiosidad que le van vertiendo las miradas prójimas y nos recuerdan esos pensamientos pulidos, de bien torneado estilo, cuya claridad es tan desnuda que no se conoce a sí misma un solo pliegue recatado de sombra y de misterio (Martelli, 1932, pp. 25-26).

Igualmente emblemáticos, y contrapuestos, resultan los Bancos y los Museos y Teatros, que -junto con los bares y cafés, verdaderos antros de la maledicencia- constituyen la faz visible de la ciudad moderna.

El examen de la faz ciudadana se completa con la enumeración de comercios de diversa índole, tan variados como las librerías y las pajarerías, las ferreterías y las carnicerías. En ese último caso, el poeta nos ofrece una visión expresionista que recuerda la de Borges:

En la morgue de las carnicerías hay siempre sobre los mostradores unas cabecitas rasuradas de cerdos, mordiéndose la lengua con los ojos entornados. Ese gesto de languidez y fisga última lo dedica el cerdo a los clientes del matarife (Martelli, 1932, p. 74).

Una mención particular (por lo original y personal) merece el desagrado con que Martelli se enfrenta con las estatuas que contempla en su deambular ciudadano: “Tenemos ya el Monumento al Desgraciado en esa equivocación en bronce dedicada a Florencio Sánchez” (Martelli, 1932, p. 22). De allí que pueda exclamar: “Qué felicidad para los ojos cuando por fin encontramos una plaza pública sin estatuas!” (Martelli, 1932, p 51).

Por su parte, el particular diseño de algunos edificios da pie a la visión humorística, a la formulación de la greguería: “Hay

unos rascacielos descabezados. De la acefalía no es culpable el arquitecto sino esos aviones atropellados que cruzan la Ciudad, siempre bajos, con unas visibles intenciones de mondarla” (Martelli, 1932, p. 54).

“Ómnibus” es el texto que inicia la “tercera yapa”, y en él se presenta otra presencia emblemática de la ciudad moderna, el medio de transporte público, invasor de las calles, cuyo “claxon bovino” es el que “levanta al sol con su canto” (Martelli, 1932, p. 32) en una personificación en la que despunta el ingenio y el humor, pero también la nota social:

¡Monstruo porteño, proletario vagón estrepitoso, probador callejero del coraje civil y multiplicación fantástica del miedo, eres un mensaje político del Infierno!

Ilusión de velocidad de los pobres, nos cruzas por la Ciudad sin noticias de nosotros mismos, mientras bates nuestra carne como en una coctelera para brindar una copa a la Locura y otra a las Empresas fúnebres [...] (Martelli, 1932, p. 61).

Análogo carácter ominoso tiene otro medio de transporte que compartía en la época las calles porteñas, lanzado a una carrera vertiginosa:

El fognazo que estalla de pronto sobre la cabeza del “motorman”, en plena marcha del tranvía, y que hace estremecer la epidermis de los hombres más próximos y contraer y distender a un tiempo el alma de las señoras, se nos figura que es un rayo del cielo, perdido, que encuentra de pronto su destino el día que una viejecita resbala del estribo del “coche de todos” por el apetito repentino de velocidad que acomete al “motorman” (Martelli, 1932, p. 23).

Justamente, la tendencia a aludir metonímica o sinecdómicamente los objetos de su representación predomina en la descripción de ese medio de transporte, permite particularizar la

sensación de molestia que el poeta experimenta ante la convivencia de elementos antiguos y modernos, a la vez que coadyuva a la visión cubista de la realidad, que descompone la totalidad en fragmentos particulares:

El tirón de la campanilla -tirón de riendas- que le manda el guarda al conductor del tranvía para que lo detenga en punto muerto hasta hacerle crujir las articulaciones, es un gesto rezagado, primitivo, de cochero.

Les hace falta timbres civilizados a los tranvías.

Instalado en cada asiento, el pasajero, sin acribillar, a timbrazos, al guarda olvidadizo, mandaría ovillar la velocidad, cómodamente, en la esquina precisa de su meta. Se economizaría, por lo menos, la electricidad animal de los conductores (Martelli, 1932, pp. 15-16).

Por las calles de la ciudad desfilan, más modestamente, las motocicletas de la policía y las bicicletas tándem, “esa casi bicicleta colectiva, sobreviviente de otro tiempo [...] remando distancias de ridículo por las calles de la Ciudad” (Martelli, 1932, p. 52). También los taxis, que “huyen como corridos cada vez que hace gárgaras el cielo y es cuando más se los necesita” (Martelli, 1932, p. 55) y algún casi anacrónico carro chacarero que “Viene de lejos, pesado de cansancio y legumbres” (Martelli, 1932, p. 79) o, también, “Esos carros impresionistas que suben lentamente del puerto a la Ciudad, arrastrados por percherones que andan al tranco de un hombre, llevando una montaña verde empinada de bananas” y que parecen ser los encargados de “abastecer de color fresco a todos los pintores de la Ciudad” (Martelli, 1932, p. 41).

El reporte de medios de transporte se completamente, macabramente, con la mención de las carrozas fúnebres, que hacen -igualmente- a la contraposición entre lo antiguo (tracción a sangre) con lo nuevo: “muerte con acelerador”:

Aquella carroza automóvil que pasó, un poco extranjera de las calles todavía, nos da la sensación de llevar la Muerte a la moda.

Muerte de último figurín, flamante, ligera, alejándose despacio, a fricciones suaves, neumáticas. Hay en ella anónimo más aristocrático, más sobrio en elegancias, menos festivo y espectacular que en el de la carroza tirada a caballos.

Muerte con acelerador -quién sabe para qué apremios de la otra muerte nueva de la velocidad- pero con frenos. Suscita en el ánimo una muerte más sofocada, menos afligida de lágrimas, más remansada de calma, menos descazada de agobios. Muerte que rueda sobre municiones de silencio, tranquila, sin apuro, frente a otra pesada de cascos sonoros; pero las dos nos llenan de mudez el alma, enfrentada a la presencia intacta del misterio (Martelli, 1932, pp. 17-18).

Los vehículos fúnebres le permiten también al observador dar cuenta de las distintas jerarquías que giran alrededor del oficio, en el texto denominado “Descendimiento”, que abre la “Cuarta yapa”: en él, “a la vuelta de una esquina, con sus banderas negras, la Muerte nos previene los ojos tranquilos”. Resabio de otro tiempo, con su “cochero, a varios pies de orgullo sobre los demás lacayos -todos muy siglos atrás...- con pantalones cortos, zapatos con hebillas plateadas, corbata negra pechera y guantes blancos” es una estampa anacrónica que ejemplifica, quizás como ninguna, ese momento de transición en la urbe porteña que la mirada de Martelli recupera.

En relación con la problemática temporal, el “tempo” característico de la Ciudad parece asemejarse a la “¡Triste vida [...] de esos relojes de loza o de latón, que como un cebo para las miradas transeúntes solo señalan al frente de las relojerías sus horas muertas!” (Martelli, 1932, p. 40). También los relojes municipales, invariablemente detenidos, dan pie a la reflexión del

poeta observador: “Ya no podrán decir los que decían, orondos de filosofía, ‘El tiempo pasa y no vuelve’. Ahora el tiempo está quedo. No avanza ni retrocede. Está ahí mismo donde lo dejaron los relojes municipales: en la hora 0” (Martelli, 1932, p. 18).

Inercia oficial que se contrapone al vértigo dado por la velocidad de quienes transitan la ciudad, como ya se vio: estaticidad del tiempo frente al vértigo espacial de las imágenes que desfilan ante los ojos del contemplador.

Si un mundo se compone a partir de sitios significativos que le dan corporeidad y sentido, el transcurrir de las horas también va imprimiendo una impronta particular a lo contemplado, dando lugar a contraste simbólicos. Así por ejemplo, la noche se erige en el ámbito poético por excelencia, bautizado de silencio: “Las noches, engarzadas con los grillos festivos del verano, tienen lagunas de silencio donde caen los parpadeos de sueño de las estrellas”. (Martelli, 1932, p. 73).

Por contraposición, casi en una marechaliana alegoría de las ciudades “del Búho” y de “la Gallina”, el día es el ámbito del trafago, del vértigo. La luz deja ver todas las lacras: “Hay días en que la Ciudad deja el rostro de sus costumbres en cualquiera esquina, como una sucia máscara olvidada. Allá se le ven todos los poros de sus vicios, de su malcrianza” (Martelli, 1932, p. 74).

En medio del cemento, apenas despuntan algunas ocasionales descripciones de elementos naturales que logran dar una visión inédita, aunque hermosa, y que dotan de algo de misterio siquiera a la Ciudad: “Está subiendo una luna filosa, de cobre, sobre el río. (Es la luna fantástica que asusta a los chicos...). La soplan de abajo, con sigilo, potencias invisibles. A medida que va subiendo se aleja y escapa al encanto, y se queda como el as de oro dl cielo” (Martelli, 1932, p. 49).

Es que la vida moderna no deja lugar para la contemplación, y el poeta debe desdoblarse para ironizar sobre sí mismo y

su peculiar visión de la realidad, formulando -de paso- una velada crítica a ciertos estilos poéticos aún vigentes:

Veníamos en compañía del poeta, reposado en años y viajeros de pie en un tranvía de ruedas cuadradas, navegando la Ciudad. (El Carnaval y la lluvia estaban de bromas). El poeta miraba la calle cubierta de agua y hacía literatura con el tema, mientras un temeroso asombro se le pintaba en los ojos y en la boca como tres O mayúsculas. El poeta pedía sirenas jóvenes y tritones seniles para entrenar tanta agua. Nosotros abrimos el paraguas bajo el techo lluvioso del 'Federico' [línea de tranvías Federico Lacroze], mientras el poeta navegaba hacia atrás, hacia la mitología" (Martelli, 1932, 43).

En el mismo sentido, se puede observar una referencia irónica a la incapacidad del hombre moderno para apreciar realmente la naturaleza, ejemplificada en ese hombre de la Ciudad que "se fue al campo, en primavera" y "lo que más le asombraba era ver cómo el ganado se comía el paisaje" (Martelli, 1932, p. 35).

Se verifica en este tratamiento peculiar del ámbito natural lo que Francine Masiello señala a propósito de *Primas* de Eduardo González Lanuza, en tanto "propone la refracción (como en un prisma), de la realidad común, tomada primero del mundo natural y luego deformada en el ambiente urbano [...]. La máquina se convierte en el héroe, [...] subordinando la inadvertida inocencia de la naturaleza a los ritmos del metal y los motores" (pp. 116-117).

### **Elaboración poética**

De las características formales que terminan de delinear el poema en prosa y que enuncian los críticos: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado anímico del hablante, más la esporádica aparición de ocurrencias ingeniosas, a veces con toques irónicos y descripciones impresionis-

tas, transidas de emoción (cf. Peña, 2003, p. 35), varias –si no todas– son visibles en estos textos de Martelli.

Ante todo, en ocasiones es dable observar, por parte del poeta, una actitud lírica que busca fundir todo lo contemplado con su estado de ánimo e imbuir de belleza aun los espacios anodinos que transita:

A la hora en que las campanas de las iglesias capitalizan en música el cielo despintado de Buenos Aires, detrás del revuelo de palomas que se llevan en sus picos las notas musicales, y planeando por el terciopelo del aire, se dispersan unos serafines comedios que destierran la tristeza de la Ciudad (Martelli, 1932, p. 18).

De todos modos, en esa mirada que se tiende hacia el paisaje, se pueden encontrar otras de las notas enunciadas a propósito de la greguería, como son las imágenes inéditas, originales, casi trasmutadoras de la realidad; así, en la visión de Martelli, el verde paño de las mesas de juego se convierte en “pampita del azar” y al contemplar el río, descubre que

Las burbujas de colores que suelta el Río de la Plata por las noches no son bostezos de las boyas, cansadas de esperar barcos o aburridas de tanta pampa de agua, sino el idioma de luces en que le telegrafían al mundo su estado de ánimo los últimos ahogados (Martelli, 1932, p. 51).

Esta visión inédita y original, es formulada en ocasiones a modo de acertijo:

La Ciudad tiene una especie fungal que solo aparece los días de lluvia.

Todos hemos tenido en la mano su tallo recto, de una recta gracilidad vertical que se comba sobre nosotros a las primeras gotas de lluvia como un cielo tirante de seda sonora [...] ¡A ver, pronto! ¿Cómo se llama? (Martelli, 1932, p. 64).

Se percibe en la cita anterior otro de los peculiares procedimientos expresivos del autor, cual es la permanente animización a que somete a los objetos, muchas veces como recurso humorístico: “Hay unas bocinas gritonas que tiran al aire gritos redondos de atención, que rebotan en el silencio de la medianoche y saltan hasta los balcones más altos para martirizar a los que padecen insomnio” (Martelli, 1932, pp. 49-50).

También destaca, a favor de ese afán cubista de entregarnos un mundo que se configura por la suma de fragmentos, el casi constante empleo de metonimias, como la del vendedor de “voz frutal, ácida” (p. 56). y sinécdoques, en una visión desarticulada:

Es una mañana esmerilada de azul frío. Un sol nuevo le colorea a la mañana las mejillas como a una muchacha, invita a mover todas las palancas del trabajo. Gran paz hay en todas las cosas. Manos y hombros obreros están levantando un palacio. Los hombres gritan, llaman, cantan trepan, bajan por el esqueleto de hierro y de cemento. La obra bebe el cielo por sus venas vacías. Fugándose hacia arriba busca altura para mirar por sobre el hombro a la Ciudad, y se detiene recién delante de las nubes marineras que vienen del Río (Martelli, 1932, p. 33).

igualmente, ejemplifican esa particular relación que se establece entre lo uno y lo múltiple, que tiende a la tipificación de personajes y, sobre todo, de conductas

En cuanto a la forma poética, dentro de la común brevedad, conviven los enunciados que podrían calificarse como greguerías, atendiendo a la ecuación de humorismo más metáfora que, según he dicho, la caracteriza y que se advierte en formulaciones como las siguientes: “Ese caballero no es original. Ha plagiado al pingüino su impecable traje de etiqueta” (Martelli, 1932, p. 50); o “Los ventiladores son las rosas centifolias del verano” (Martelli,

1932, 58); o “Los albinos son los sonámbulos del día” (Martelli, 1932, p. 76).

En otros enunciados breves, por el contrario, prima la actitud sentenciosa, reflexiva, propia del aforismo, como por ejemplo en la siguiente afirmación: El día que no haya cerraduras, llaves, ni cerrojos, no habrá ladrones (Martelli, 1932, p. 78)

La actitud más lírica del poema en prosa se advierte, por su parte en textos en los cuales el escritor consiente a la ciudad observada una cuota de fantasía o de misterio:

A vece los barriletes nos han parecido sueños de colores de los niños, que los remontan ellos mismos por el cielo de agosto, atados a la tierra por un delgado vínculo de cáñamo, por ese casi invisible cordón umbilical que hay siempre entre la realidad y los sueños (Martelli, 1932, pp. 66-67).

### **A modo de conclusión**

Tanto en los contenidos temáticos como en el plano estilístico, *Concéntricas; Motivos de Buenos Aires* de Sixto Martelli exhibe su filiación vanguardista: la ciudad (tema caro a la modernidad) es generadora de imágenes inéditas y formas poéticas nuevas, como el poema en prosa o la greguería.

Sabemos que Martelli participó del movimiento vanguardista mendocina; integró el Grupo *Megáfono*, tanto en su versión oral (las revistas que se difundían en audiciones de radio) como en la antología escrita que reunió las producciones de los miembros de grupo en 1929. Igualmente, es conocida su proximidad con Ricardo Tudela, uno de los propulsores de la vanguardia mendocina, a partir de su contacto con poetas chilenos.

En esta relación con el vanguardismo puede ubicarse la elección de la ciudad como motivo central de su obra *Concéntricas*. Ciertamente, la representación de la ciudad (entendiendo

por “representación” la puesta en discurso de los distintos aspectos observados en el deambular urbano) ha cobrado importancia en la modernidad, y no solo en el campo literario, porque -como señala Pillet Capdepon, “La ciudad se ha convertido en el espacio literario preferido de los escritores; en ella se funden ‘el mito, la invención y la realidad’” (2015, p. 286).

También la ciudad y la vanguardia entretienen una relación muy especial, ya que el surgimiento de los movimientos artísticos conocidos como “vanguardias históricas”, en los inicios del siglo XX, coincide con una creciente importancia del entorno ciudadano en desmedro del ámbito rural. Estos movimientos surgen así en la ciudad, modificada también por los avances científicos y tecnológicos, con inventos tales como el cine, la radio o el teléfono, y la generalización de nuevos medios de transporte como el avión, el automóvil o el ferrocarril. Esta velocidad y este dinamismo de la moderna vida ciudadana, cambiante y compleja, será un tema habitual en los diferentes “ismos”, sobre todo, en el futurismo.

Desde fines del siglo XIX se abre camino, asimismo, una particular figura: la del *flâneur*, o paseante callejero, cuya actividad principal consistía en deambular por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salían al paso. Esta figura dará paso luego a un tipo particular de periodista: el cronista urbano, al modo de Roberto Arlt y sus *Aguafuertes porteñas*.

En cuanto a los “modos” de textualizar la ciudad, se pueden citar, reduciendo los ejemplos solo al campo de la producción poética argentina de la década, tres autores paradigmáticos y tres captaciones particulares del entorno urbano. En primer lugar, la idealización nostálgica que realiza Borges en sus tres libros de la década del 20; luego, la potencia generadora de imágenes de los *Prismas* de González Lanuza y, finalmente, los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Girondo, cuyo planteamiento del tema ciudad en el lenguaje “adopta una estética transgresora que

expresa una crítica social” (Mendiola Oñate, 2005, p. 172), al mismo tiempo que expresa un cierto desagrado ante su fisonomía externa.

El primero de los modos, el de la idealización, está ausente de la obra de Martelli, quien comparte con González Lanuza la intención de proponer imágenes originales e ingeniosas en su pintura del fenómeno urbano. Pero es con Gironde con quien podemos establecer mayores puntos de comparación, en su actitud de un atisbo de crítica social, también la referencia a los medios de transporte asimilados a la idea de velocidad y, en lo formal, la preeminencia de oraciones unimembres y ciertos recurso como las personificaciones, sinécdoques y metonimias.

De los distintos movimientos de vanguardias, en una consideración amplia que incluya las manifestaciones pictóricas, es con el cubismo con el que la visión de la ciudad de Martelli guarda mayores semejanzas, tal como puede advertirse claramente en ejemplos como el siguiente, en el que se nos brinda una visión desarticulada de la realidad, que el lector debe recomponer:

Música, colores, voces, columpiadas alegorías de papel, paralelas de ilusión que vienen y van sobre el asfalto, orquesta de bocinas, tufo de nafta, polvo ascendiendo en el aire caliente y millones de lámparas eléctricas.

Máscaras, risas, gritos, palabras guarangas, piropos iluminando la cara como bengalas, floreos de gracia y do-naire, estímulo de flores para las voluntades lánguidas y febriles, amores efímeros (Martelli, 1932, p.58).

La relación con la vanguardia poética se establece, entonces, en primer lugar, por la forma poética a que recurre el escritor: el poema en prosa, cercano a la definición que da Ramón Gómez de la Serna de esta modalidad poética: ingenio + metáfora= gre-guería. De todos modos, al referirse a su propia obra, en ocasiones Martelli utiliza el término “aforismo”, privilegiando el carácter sentencioso, como puede advertirse en el ejemplo siguiente: “El

verde tierno, recién nacido de los árboles, está devolviéndole a la Ciudad su capital de optimismo” (Martelli, 1932, p. 66).

En estos ciento treinta y cinco poemas en prosa de extensión variable, equiparables en líneas generales a la “greguería” ya caracterizada, la temática es la ciudad personificada: una Buenos Aires “exterior”, abierta, pública, anónima... A partir de ese centro común de interés se despliegan en las distintas secciones visiones “concéntricas”, en tanto vuelven una y otra vez sobre ciertos aspectos de la urbe que el observador destaca, con su peculiar ángulo de visión.

Así, desfilan por las páginas del volumen ciertos lugares emblemáticos de cualquier urbe: esquinas, plazas, edificios públicos, comercios, oficinas... del mismo modo que los distintos tipos humanos que circulan por las calles de esta urbe moderna, presentados a modo de instantánea fotográfica, es decir, desprovistos de un “antes” y un “después”, recortados del *continuum* vital por la “kodack” de un fotógrafo deambulante, que revive a su modo la figura del *flâneur*.

Pero este paseante, definido por esa su actividad de callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso, pone de manifiesto una cierta actitud censoria, en la que despunta una preocupación social, que observa críticamente el sello definitorio de esta ciudad progresista y mercantilista.

Este contenido se expresa a través de imágenes ingeniosas, algunas de ellas humorísticas y originales, como aquella que caracteriza los carteles de propaganda como “antropófagos de la ortografía” (Martelli, 1932, p. 42). Esa creatividad verbal se extiende a la propuesta de neologismos, como el que se advierte en el siguiente texto:

¿Quién se atrevería a negarle su aire porvenirista a la Ciudad cuando los ojos dan en ese delgado camino de luz, alto y solitario, con que *tangetea* el cielo de Buenos Aires el reflector del National City Bank? (Martelli, 1932, p. 56) [El destacado es nuestro].

En cuanto a otros de los recursos expresivos que Martelli privilegia, la tendencia a aludir por medio de la metonimia o la sinécdoque a los objetos de su representación, coadyuva a la visión cubista de la realidad, que descompone la totalidad en fragmentos particulares, como se dijo. También es permanente la animización a que somete a los objetos, muchas veces como recurso humorístico.

Diversos tonos se matizan en este libro que, en la brevedad y el laconismo de los textos, presenta una original visión fragmentaria, casi “cubista” de la ciudad de Buenos Aires, tributaria tanto del interés que la literatura contemporánea presta al objeto de representación denominado ciudad, como del ánimo juguetón con que las vanguardias textualizan la realidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nous jours*. París: Nizet.
- Castellino, M. E. (2023). “Un homenaje literario a la Fiesta de la Vendimia: Sixto Martelli”. En Castellino, M. E. (Dir.). *Panorama de las Letras y la Cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo -Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo IV, pp. 156-171.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa. Recuperado el 24 de junio de 2024 de: <https://elespressodoble.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/02/el-mundo-como-representacion3b3n.pdf>
- Da Ré, E. V. (2009). “Poética realista e innovaciones formales en *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani” [en línea]. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. En *Memoria Académica*: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3534/ev.3534.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3534/ev.3534.pdf). Recuperado el 18 de mayo de 2024.
- Del Acebo Ibáñez, E. (Editor) (1984). *La ciudad; Su esencia, su historia, sus patologías*. Buenos Aires: Fades Ediciones
- (Director) (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite. La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina-Universidad del Salvador.
- Endéll, A. (1908). “La belleza de la metrópolis”. En Cacciari, M. (1973). *Metropolis Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*. Roma: Officina edizioni, pp. 129-143.
- Ferro, J. N. (1984). “El poeta y la ciudad (A propósito de un texto de Miguel Hernández)”. En del Acebo Ibáñez, E. (Ed.). *La ciudad; Su esen-*

- cia, su historia, sus patologías*. Buenos Aires: Fades Ediciones, pp. 319-326).
- Gómez de la Serna, R. (1968). *Ismos*. Buenos Aires: Editorial Brújula.
- Hernández, P. (1998). “Evolución de la lírica a través de los movimientos vanguardistas del siglo XX”. En *RILCE* 15. 1, pp. 347-355.
- Jakobson, R. (1960). *Closing Statement (in Style in Language*. Trad. *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1974.
- León Felipe, B. (1999). “Características formales y modalidades de la poesía en prosa”. En *Estudios humanísticos. Filología* N° 21, pp. 33-45.
- Lomba Serrano, C. (2018). “La ciudad como espacio simbólico en el tiempo de las vanguardias”. En *Cinco metros de poemas*, 3 de febrero. Recuperado de <https://www.5metrosdepoemas.com/index.php/noticias/21-usa-europa/340-la-ciudad-como-espacio-simbolico-en-el-tiempo-de-las-vanguardias>.
- Marechal, L. (1984). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Margulis, M. (2002). “La ciudad y sus signos”. En *Estudios Sociológicos*, Vol. XX, N° 3, El Colegio de México, septiembre-diciembre, pp. 515-536.
- Martelli, S. (1932). *Concéntricas*. Buenos Aires: Plantí y Cía.
- (1940). *Para los hombres que ya no tienen infancia*. Buenos Aires: Sociedad Editora Internacional.
- Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy* (1929). Buenos Aires: Gleizer,
- Mendiola Oñate, P. (2005). *Buenos Aires entre dos calles: Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Peña, C. (2003). “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”. En *A Journal of the Céfiro Grad-*

- uate Student Organization, Southern Utah University, spring, pp. 34-43.
- Pillet Capdepon, F. (2015). “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual”. En *Estudios Geográficos*, Vol. 76, N° 278, pp. 285- 307.
- Roig, A. A. (1966). *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- Torre, G. de. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Imprenta de Rafael Caro Raggio. En línea. Recuperado el 24 de junio de 2024 de:  
<https://ia903006.us.archive.org/32/items/literaturaseurop00torr/literaturaseurop00torr.pdf>.
- Torrente Ballester, G. (1956). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Tudela, R. (1929). *El inquilino de la soledad*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1964). *El inquilino de la soledad*. Mendoza: D’Accurzio. 2° ed.
- Videla de Rivero, G. (1963). *El ultraísmo*. Madrid: Gredos.
- (1985) “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el grupo *Megáfono*”. *Revista de Literaturas Modernas* 18, pp. 189-210.
- (2000). *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.
- (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza, EDIUNC.
- Villanueva, M. (2008). “La ‘Revista Oral’, ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?”. En *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediaticada 1*, pp. 151-160.
- Zonana, V. G. (2013). “Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: *El jardín secreto* (1923) de Evar Méndez”. En Castellino, M. E. *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo II, pp. 135-146.

----- (2023). “Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: aproximación a *El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tude-la”. Castellino, M. E. (Dir.). *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. Tomo IV, pp. 353–377.



**Ilustración N° 46: “La peatonal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



**AVENTURAS  
“CASI” POLICIALES  
EN UNA CIUDAD DE FANTASÍA**





**Ilustración N° 47: “Ciudad anohecida”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 24

## LA MIRADA DE JANO: REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN DOS NOVELAS MENDOCINAS DEL SIGLO XXI

Fabiana Inés VARELA

*“Pero las ciudades también se fundan dentro de los libros”.*

**Rosalba Campra**

La ciudad es una construcción realizada tanto con barro, piedra, vidrio y cemento como con palabras e ideas que abren y propician su dimensión más espiritual e imaginaria. La literatura no es ajena a las ciudades pues los escritores las habitan y las sueñan y dibujan en sus obras, tanto relatos como poemas, formas que aluden a las ciudades que transitan, pero también revelan –a la vez que ocultan– aquello que la ciudad le dice en sueños para que transmitan a sus habitantes.

Este capítulo pretende analizar las representaciones de la ciudad de Mendoza que encontramos en dos novelas contempo-

ráneas, publicadas en la primera década del siglo XX, ambas premiadas en el Certamen Novela de la Ciudad de Mendoza: *Las habilidades inútiles*, de Gabriel Dalla Torre y Lucía Bracelis, premio 2010, y *El basural*, de Fernando Álvarez, premio Publicación 2013. En ambas, la ciudad Mendoza aparece de modo sesgado. Mas oculta en la primera, desde una perspectiva sutilmente distópica, desde un realismo con visos míticos, la segunda. En ambas, la ciudad es escenario y presencia y también punto de partida para pensar su relación tanto con el pasado que se oculta como con un futuro que se avizora amenazante. Ambas plantean representaciones opuestas y complementarias de la ciudad de Mendoza, visiones particulares de los autores –como es propio de la literatura- pero que abren canales de reflexión a los lectores para pensar la ciudad que transitamos diariamente y sus problemáticas presentes y futuras.

Según el diccionario, una representación es una imagen o idea que sustituye a la realidad. Ante este sentido amplio hay dos aspectos que quiero profundizar. En primer lugar, el concepto de representación enriquecido por los aportes de la psicología y la sociología, en segundo, el concepto de representación desde la perspectiva de la literatura.

Denise Jodelet precisa que representar es “*sustituir a, estar en el lugar de*” por lo que resulta una imagen mental de algo, objeto, persona, por lo que se relaciona, también con el símbolo y el signo, en tanto esta imagen remite a otra cosa. Añade más adelante: “representar es re-presentar, hacer presente en la mente, en la conciencia. En este sentido, la representación es la reproducción mental de otra cosa”, sin embargo “no es simple reproducción, sino construcción y conlleva en la comunicación una parte de autonomía y de creación individual o colectiva” (pp. 475-4766). Este elemento relacionado con la creatividad, nos pone, desde la sociología, frente a lo que dicen los estudios literarios. Siguiendo a José Luis de Diego (2024), podemos afirmar que la relación entre literatura y realidad –de modo sintético y esquemati-

zado- puede pensarse de dos maneras: la literatura como imitación (un espejo que reproduce lo real) o como representación, es decir la literatura construye mundos posibles, que pueden ser semejantes y comparables al real o bien, mundos totalmente distintos (p. 119). Además, hay que considerar que la “representación es un procedimiento propio del lenguaje que busca establecer con lo exterior una correspondencia y que presupone el envío a un referente, aunque sea imaginario” (p. 137).

Teniendo en cuenta lo anterior, consideramos la representación de la ciudad como una imagen mental de una realidad compleja, que no es fotográfica, sino que plantea una dosis de creatividad inherente a los sujetos. En el caso de la literatura sumamos, con el concepto de representación, la postulación de un mundo posible, más o menos próximo a un referente real, con lo cual las ciudades representadas en ella tienen distinto grado de cercanía con las ciudades reales que toma como referentes, pero sin olvidar que son construcciones de papel y tinta que revelan y ocultan a la vez, además de presentar aspectos que pueden estar soslayados o encubiertos en la realidad, pero que los escritores traen y colocan en el centro de su escritura, precisamente para que los lectores reflexionemos sobre ellos. Las representaciones de la ciudad de Mendoza, en las que nos detendremos, no han sido pensadas como un espejo de la realidad, sino como imagen mental de un sujeto cuya propia subjetividad, pero también la de su grupo, re-construye imaginariamente ese objeto.

En este capítulo pretendemos revisar las representaciones de la ciudad de Mendoza en ambas novelas para mostrar aquellos aspectos que nos permiten, en primer lugar, detectar los modos de representación teniendo en cuenta características generales, representaciones ya establecidas, que hacen a la representación más paradigmática de la ciudad y sus posibles sentidos. Nuestra hipótesis apunta a valorar la representación distorsionada de la ciudad que realizan ambas novelas, y que permite llamar la atención sobre aspectos identitarios propios de nuestro ser mendocino.

nos que entran en conflicto con el avance de la modernización o transformación de la ciudad en la coyuntura del inicio de siglo.

Por la fecha de su publicación y por las edades de sus autores<sup>201</sup>, ambas novelas pueden ser contextualizadas dentro de la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff, 2011), con la que comparten algunas características como la particular entonación de la literatura de la época, con su humor velado y socarrón, asentado en el distanciamiento irónico, en el absurdo, que es evidente en ambas novelas. La apatía que manifiestan, en cierto sentido, los personajes principales, cuya errancia por la ciudad y sus márgenes da posibilidad al desarrollo novelesco, al igual que la presencia del consumo de sustancias que permite la evasión de la realidad; el vacío de la historia y el disparate, que es más evidente en *El Basural*, al igual que la presencia de lo que Drucaroff llama civilbarbarie que plantea el borramiento de los límites en las categorías muy claras en el siglo XIX, que ahora se presentan entremezcladas y difusas y con un cambio de sentido que podemos ver en ambas novelas. La posible ubicación de ambos textos en un contexto de producción más amplio que el local, también permite valorarlas teniendo en cuenta categorías más amplias y consensuadas dentro de la crítica argentina.

### ***Las habilidades inútiles***

*Las habilidades inútiles*, novela colaborativa escrita entre Lucía Bracelis y Dalla Torre<sup>202</sup>, puede leerse como una novela po-

---

<sup>201</sup> Fernando Álvarez nació en 1974, Gabriel Dalla Torre en 1977 y Lucía Eva Bracelis en 1980.

<sup>202</sup> En una entrevista a Sitio Andino comentan el origen de esta escritura colaborativa: “Lucía y yo nos conocemos hace miles de años y ya no teníamos otra cosa que hacer. Teníamos un hijo o teníamos un libro. Nos pareció que el mundo necesitaba más un libro que un hijo”. Con respecto a la forma de trabajo afirman: “[...] elegimos una idea, una estructura. Teníamos dos personajes y decidimos cual iba a ser cada uno. Y después es que compartimos muchas cosas, entonces miles de cosas estaban implícitas. La verdad que fue muy fácil. Yo hacía un

licial que es narrada desde una doble perspectiva ya que alternan las voces de dos narradores protagonistas: por un lado, un sofisticado asesino y por otro, una acomplexada detective quien, con astucia, va relacionando pequeños detalles hasta dar con el criminal. Desde la perspectiva del asesino, Mr. Death, el señor Muerte, su labor es vista como una actividad altruista pues sostiene que ayuda a morir a ancianos y enfermos terminales, introduciendo en el texto una reflexión sobre la soledad de las personas mayores que deriva en una tangencial defensa de la eutanasia. En la novela se imbrican dos tramas paralelas que hacia el final convergen, lo que permite el borramiento de los límites estrictos entre bien y mal.

El título alude a ciertas habilidades de ambos protagonistas que, de una forma u otra, todos los humanos tenemos y que sostienen nuestra originalidad: reconocer distintos tipos de personas, armar rompecabezas, descubrir la llave correcta, saber cuándo se va a desocupar un asiento en el colectivo, calcular el peso exacto. Al respecto afirman los autores:

[...] son pequeñas habilidades que los protagonistas van descubriendo y que no te sirven para ganarte la vida pero que están allí para ser exhibidas delante de los amigos y que a ellos le dan sentido al mundo. Esas habilidades van construyendo una cotidianeidad que finalmente los termina salvando (Rotta, 2011).

*Las habilidades inútiles* ha sido leída como un neopolicial, relacionado con el género negro y la literatura *pulp* con ciertas reminiscencias de fábula. En la novela se reconocen dos tramas

---

capítulo y se lo pasaba. Ella hacía otro y me lo pasaba por mail o por Skype. Hablábamos todo el tiempo qué es lo que podía ir pasando y lo que no. Así fue como muy fluido y un trabajo muy divertido. Y en el trabajo de colaboración de este tipo es muy importante que te lleves con la persona, que te respete mucho. Y se hace sumamente fácil. Para nosotros fue muy fácil y a porque aparentemente teníamos muchas cosas para decir” (Cano, 2011).

detectivescas: por una parte, la búsqueda del asesino de ancianos y por otra, la que alude a desentrañar el enigma de los manuscritos de Steve Ratliff. Esta última línea se abre a la reflexión sobre la literatura, la autoría, la traducción y el plagio, además de ser un velado homenaje a Ricardo Piglia<sup>203</sup>.

La representación del espacio, tema que nos interesa, está asentado también en el motivo del viaje: Mr. Death llega a la ciudad de Salinas en colectivo proveniente de Chile y al final deja la ciudad continuando su viaje hacia un nuevo rumbo. Esto permite la percepción del espacio en movimiento, captando así distintos aspectos que permiten la configuración de un todo.

La representación de la ciudad en la novela, juega con la representación realista de Mendoza y su desrealización a partir de reminiscencias literarias y culturales, tanto locales como extranjeras. A través de esta deconstrucción, la obra revela y oculta simultáneamente las problemáticas inherentes a la transformación –desordenada– de la ciudad. De esta manera la novela representa una imagen desrealizada de la ciudad de Mendoza en transición, oscilando entre una identidad provinciana y una realidad urbana cada vez más compleja. Esta dualidad permite tanto la crítica social como una reflexión sobre los desafíos y oportunidades del proceso de urbanización.

### **La ciudad de Salinas: ¿una representación estereotipada de Mendoza?**

El inicio de la novela nos revela un espacio conocido por cualquier mendocino que vuelve de Chile: "Cuando el ómnibus se detiene en la aduana, que es un edificio informe y metálico, aprovecho para entrar al baño, que es otro edificio informe y metálico

---

<sup>203</sup> Steve Ratliff es un personaje de Ricardo Piglia que aparece *Prisión perpetua*. Los autores rescatan esta figura y la trasladan de Mar del Plata a Tongoy, donde pasa sus últimos días antes de que el protagonista lo ayude a morir.

y maltratado y alejado del resto" (pp. 11-12). Junto a esta referencia hay menciones al camino internacional, con sus clásicos túneles que atraviesan las montañas, que permite ir configurando un escenario que puede ser identificado medianamente con Mendoza. La ciudad tiene plazas conectadas por una red de canales "que se llenan de agua y de basura" (p. 24), está ordenada y organizada por medio de distritos numerados correlativamente ("El orden numérico de los distritos forma también una escala social", p. 36), sus calles están profusamente arboladas ("Me voy a dejar llevar por la luz entre las sombras de enormes árboles. Una ciudad con árboles es imprescindible de vez en cuando", p. 47) y su fiesta máxima gira en torno a un desfile de carrozas y reinas en alusión a nuestra fiesta de la Vendimia, que es presentada a través de una enumeración caótica que, a modo de flashes, presenta los elementos más comunes que identifican a la fiesta provincial:

Hoy es el festejo más notable [...] Reinas, princesas, comparsas, vendedores ambulantes, guías de turismo, vino, fotos, publicidades, afiches, promociones, carrozas, reinas niñas, reinas adolescentes, reinas viejas, reinas travesti, reyes, homenajes, concursos de arte, equitación, carrera de caballos, eventos solidarios. Todo entra en la Fiesta que recorre las calles de Salinas (p. 48).

También hay un parque con un lago en el que corren los adictos a la vida sana: "El parque Beijín pertenece a los deportistas. Corren en círculos un tanto ridículos alrededor del lago. Son capaces de hacer eso, otorgarle ridiculez a la figura del círculo. Ajenos a todo" (p. 94). Cercana a la ciudad existe una destilería de petróleo y "a lo lejos resalta la torre de metal con fuego eterno en la punta" (80). Tampoco falta la mención a las uvas del parral en el patio de las casas de las afueras ("[...] el césped de su patio, rodeado de flores perfectas y bajo las uvas del parral", p. 80), ni al granizo que destruye cosechas ("Afuera cae el granizo que destruirá viñedos y árboles frutales. Se perderán cosechas en mano

de la misma naturaleza”, p. 143). De este modo, a lo largo de la novela, se van sumando progresivamente imágenes de la ciudad que aluden a representaciones de larga data y muy arraigadas en el imaginario de la ciudad de Mendoza: el oasis con sus calles arboladas y sus plazas y parques, el vergel, rodeado de desierto, que apoya su costado sobre la montaña, los viñedos, la red de acequias que dan vida al lugar.

### **La desrealización de la ciudad**

Conjuntamente con la representación estereotipada aparecen marcas que construyen, sutilmente, sobre la real Mendoza, una ficticia ciudad de Salinas. Un arco indica la entrada a la ciudad, múltiples autopistas la circundan, un subterráneo conecta los puntos extremos, junto con los tranvías y los troles. El espacio local extrañamente comienza a expandirse y la madre de la protagonista femenina, por ejemplo, tarda horas y múltiples conexiones de transporte público para llegar de su casa al cementerio:

Al día siguiente Mamá es quien madruga, la escucho preparar sus cosas, hoy le toca ir al cementerio de las afueras donde está enterrado papá, tiene cuarenta minutos de subte y dos horas de ómnibus, pera ella es un ritual necesario (p. 313).

La toponimia asociada a lugares emblemáticos de la ciudad cambia fundamentalmente y produce una fuerte sensación de extrañamiento. Así, el lector de pronto está frente al asilo Frankweiler<sup>204</sup>, ubicado “frente al gigantesco parque Beijín [...] un edificio aventanado y largo”, con “patios internos con fuentes de cemento rotas. Pequeños jardines. Pequeños bancos” (50), descripción muy cercana al Hogar de ancianos Santa Marta, ubicado sobre Boulogne Sur Mer al 300. Por otra parte, las plazas de la ciudad,

---

<sup>204</sup> Posible alusión al clásico libro de literatura juvenil, *Los archivos secretos de la Sra. Basil E. Frankweiler*, de E. L. Konigsburg

espacios urbanos característicos de Mendoza, se denominan según países exóticos para nuestra idiosincrasia como Normandía, Estocolmo, Amsterdam, Helsinsky.

La desrealización de la ciudad obedece a dos ideas directrices principales: la construcción de una ciudad hecha de literatura, imagen que se construye a partir de una topología en clave literaria que alude, por una parte, a la literatura local y por otra, a referencias exóticas tomadas principalmente de la cultura popular posmoderna, como comics, series televisivas, libros juveniles, dibujos animados icónicos de la adolescencia contemporánea, por una parte. Y la configuración de una ciudad moderna, que crece desordenada y caótica que tiene en sí las marcas de la cultura contemporánea como los grafitis, los grupos de adolescentes que se drogan, por otra. Además, el narrador masculino, Mr. Death, contribuye a la construcción irreal del espacio en su recorrido por la ciudad a través de caminatas frenéticas de *flâneur* posmoderno que desfiguran aún más la imagen del tejido urbano.

### **La ciudad literaria y cultural**

La principal referencia local en la toponimia de la ciudad de Salinas es Antonio Di Benedetto, el autor local de mayor trascendencia internacional, no solo por las vicisitudes de su exilio sino, fundamentalmente, por la importancia de su obra traducida a múltiples idiomas. Así los personajes viven y deambulan por la calle Besarión, se encuentran en la esquina de Grot y Aballay, suben por la avenida Grot hasta la esquina de Declinación y Ángel, caminan por la calle Lazarillo de Hermosilla, por la Ventura Prieto, en el distrito 2, o por la Avenida Diego de Zama, Las referencias aluden, con la excepción de Zama y Aballay, a personajes secundarios (Besarión, Ventura Prieto) y a relatos menos populares, como el mencionado “Lazarillo de Hermosilla”, publicado en *Cuentos del exilio* (1983).

Posiblemente el intertexto que sobrevuela la novela, al menos a modo de imaginario, es *El silenciero*, de Di Benedetto, texto en la que los ruidos irrumpen y confunden al narrador, habitante de una ciudad en tránsito de modernización. En *Las habilidades inútiles*, la modernización ya se ha instalado en la ciudad y la ha invadido y ahora deriva hacia una posmodernidad compleja que, al igual que en la obra dibedenettiana, muestra en el texto sus incongruencias y dificultades.

Las referencias también incluyen guiños a nuestra literatura nacional, ya que el río que atraviesa la ciudad –y que podría remitir de modo paródico al canal zanjón cacique Guaymallén– lleva por nombre Erdosain, en alusión al protagonista de *Los siete locos*, de Roberto Arlt.

Pero la ciudad de Salinas también se construye con otras reminiscencias que ahondan en la cultura posmoderna de las series televisivas, los comics y la literatura infantil: el ya mencionado asilo Frankweiler, una posible alusión al clásico libro de literatura juvenil, *Los archivos secretos de la Sra. Basil E. Frankweiler*, de E. L. Konigsburg, también existe una estación Cartman, nombre de un personaje de *South Park*, y un bar llamado Velma Kelly, personaje del musical *Cabaret*. El parque Caulfield es una posible referencia al protagonista de la novela juvenil *El guardián del centeno*, del norteamericano J.D. Salinger. Estas son solamente algunas de las menciones dispersas a lo largo de la obra que van tejiendo una urdimbre cultural compleja que remite a imaginarios sociales diversos, muchos relacionados con la cultura juvenil y que dejan su huella en la ciudad imaginaria que la novela construye. La tensión entre lo local y lo global está presente en la configuración de Salinas y revela una de las características más acusadas de las urbes posmodernas que pierden su identidad asociada a un terruño específico para adquirir notas que las igualan entre sí.

Entre las referencias que apuntan a lo global están, además de las mencionadas, los nombres de las plazas de la ciudad de

Salinas, Helsinsky, Amsterdam, Estocolmo. La elección de estos nombres, ajenos a la idiosincrasia local, resultan una contrapartida paródica de las denominaciones de las principales plazas de Mendoza –plaza Italia y plaza España- que son un homenaje a las naciones que aportaron la principal masa de inmigrantes que contribuyó al desarrollo de la ciudad.

### **La ciudad bajo la nieve: entre el cambio climático y el policial nórdico**

Otro elemento que contribuye a la desrealización es la presencia de una terrible tormenta de nieve que desfigura la ciudad y la torna extraña para los mismos habitantes: “[...] miro la ciudad completamente blanca, el paisaje ha cambiado considerablemente, es otro lugar, no logro disfrutar del todo la sensación de estar en otra ciudad, provocada por el paisaje blanco” (167).

El frío y la nieve son una presencia constante a lo largo de la novela, apenas iniciado el relato, uno de los protagonistas afirma: “Hoy empieza el invierno. Estoy de pie en el lugar más adecuado para apreciarlos. En el centro de la cadena montañosa. Puedo oler la nieve que empieza a caer unos metros más arriba”(12). Esta presencia de la nieve en la montaña no resulta extraña, pero la importante nevada en la ciudad, que la transfigura, resulta sorprendente: “[...] la nieve tiene una altura considerable, imagino las carreteras de Salinas, salgo a la calle desorientada, tomo cierta conciencia del absurdo de la situación” (211).

La contingencia climática, sin embargo, no conforma un espacio opresor porque su matiz paródico no crea una atmósfera depresiva sino algo alegre, muy cercana a la actitud que tienen los mendocinos cada vez que cae nieve:

Hay un inusual movimiento en el parque. Se rompe la soledad. Es un día de campo. Bandas de jóvenes. Pero también niños y niñas por todos lados. Muñecos de nieve. Deslizamientos por las colinas en cámaras de tractos. Veo el agua del lago. Pasa del estado líquido al sólido en segundos [...] (173).

Incluso lo humorístico, no exento de ironía, tiene cabida en la descripción de una ciudad bajo la nieve que no está preparada para ello:

Sigue la nevada. Los canales que recorren la ciudad súbitamente se transforman en trampas para turistas. Como están cubiertos de nieve los visitantes a la ciudad caen. La sobreoferta de vino tampoco ayuda a la circunstancia. Es casi un complot entre el vino, la arquitectura de la ciudad y la nieve (249).

La persistencia de la nieve puede remitir a dos elementos: uno literario como el policial nórdico, aunque también pueden observarse ecos de *Los misterios de Rosario*, de César Aira, otro climatológico, como el cambio climático, que produce desazón entre las generaciones más recientes.

Eva Parra Membrives (2013) sostiene que aquellos policiales procedentes de países nórdicos o cercanos plantean una serie de “características comunes que permiten hablar de un subgénero diferenciado en el seno de la novela negra”, en el que se realiza “una cruda disección de la sociedad moderna”. Entre sus notas definitorias señala la presencia de una “climatología adversa, [que] lleva a que se respire a lo largo de estas historias un ambiente profundamente depresivo y de desesperanza que no logrará solucionarse [...]” (552)<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Parra Membrives señala además que estas historias están ambientadas en ciudades pequeñas, de apariencia idílica pero que también favorecen la apari-

## Desrealización y crítica

La desfiguración de un espacio conocido por medio de las técnicas comentadas, permite también un alejamiento que favorece la crítica social y urbana. La novela deja caer, casi al descuido, algunas críticas a la vida ciudadana y a la idiosincrasia de sus habitantes:

Es profundo el amateurismo de Salinas En todo. En política. En arte. Es un amateurismo profundamente profesional. Como si se tratara de niños que en su juego simulan una profesión y todos los rituales necesarios. Juguemos a gobernar. Juguemos a ayudar a los pobres. Juguemos a que soy artista. Cuando salgo encuentro en la nieve de la plaza Estocolmo un deforme equipo de arte (193).

A esta visión se suma las críticas al funcionamiento de las instituciones, a la proverbial impuntualidad, a los esnobismos de la cultura local. Junta a estas, detectamos la denuncia a una ciudad que crece sin rumbo ni planificación:

Es claro que necesito de los árboles. Una ciudad con muchos árboles. Salinas ha empezado a perderlos. Malas políticas de poca. Nadie considera la importancia de los árboles en la ciudad. Los malos funcionarios van a destruir este infierno blanco. Los edificios nuevos feos. La basura en los canales. Violaciones en los pasillos al corazón de la manzana. Rejas rojas. Blancas. Barrocas. Rejas minimalistas. Convexas. Rejas en los porteros eléctricos. Rejas en la plaza Helsinki. La autoridad política lémur ha impuesto

---

ción de “las más oscuras dimensiones de la condición humana” (550-551). Destaca como rasgo sobresaliente del género la presencia de un investigador “perteneciente al cuerpo de policía, masculino, de mediana edad, con problemas familiares tan serios que han contribuido a convertirte en un amargado y malhumorado solitario” (551), rasgo que se subvierte en parte, en *Las habilidades inútiles* porque el policía es una mujer, algo ambigua, aunque con serios problemas en su familia.

cámaras de seguridad en la vía pública. Todos signos de la metamorfosis del pueblo en ciudad. Los árboles sean acaso la única virtud que queda en Salinas” (162-163).

Al centro de la ciudad, ordenado y prolijo, con sus plazas y fuentes, sus distritos numerados, habitado por personajes mundanos, se opone un espacio que cada vez se expande más y al que se llega destinando grandes porciones de tiempo, en el que vive, mayormente hacinada, la población que resulta mano de obra barata para la ciudad: “Llega Rosa. La señora que limpia el departamento. [...]. Vive en las barriadas de los suburbios. En las cadenas de monoblocks para los socialmente desfavorecidos. Hacia el oeste, donde la montaña es desierto” (104). En estas barriadas, expulsadas en las zonas más desérticas, el crimen es moneda corriente. Pero, además, la detective protagonista vive en una zona antes residencial que en la actualidad ha perdido su importancia y revela los cambios que la ciudad y las políticas urbanísticas erráticas van imponiendo, además del empobrecimiento de la clase media, un detalle sutil que remite a la realidad socio-cultural argentina: “Vive alejada del centro. En una barriada que supo tener prestigio y hoy está venida a menos. [...] La desidia y la destrucción en desolada convivencia. [...] El asfalto comienza a desaparecer” (317). En las zonas periféricas se suman, al hacinamiento y la expulsión, la basura y el desecho: “[...] camina por el puente con la vista puesta en un barco cargado de basura que flota sobre el Río Erdosain” (106).

La novela da cuenta también del surgimiento de otro fenómeno de la urbe actual: los barrios privados, cerrados y aislados, surgidos fuera de toda planificación gracias a la corrupción de los gobiernos: “La línea de casas, grandes y de diseño reposteril ordenadas tras un paredón, conforma una fortaleza que rodea la autopista Lehnsherr. Una serie de sobornos a funcionarios públicos determinó que el trazado de la ciudad quedara determinado por esa importante arteria” (267). Bajo las autopistas, en tanto, se ahonda la pobreza y la marginación: “He salido a caminar con Bill

Evans. Siguiendo la autopista de circunvalación. Los tugurios. La venta de drogas en las esquinas oscuras. Las familias mendigas” (306).

Salinas es una ciudad provinciana que crece desordenadamente hasta transformarse en un espacio caótico y expulsivo, que no puede ser reconocido por sus habitantes:

Camino aleatoriamente. Brutalmente perdido. Me rodea la montaña. Mi camino parece determinado por obras a medio construir. Por veredas invadidas de arena. Salinas parece crecer. Como un adolescente. Mal y a los tumbos. Con absoluta falta de equilibrio. Hay edificios con pretensiones lujosas que alcanzan el estado contrario. De una vulgaridad indecible. [...]. La falsa imponencia en las fachadas esconde los materiales ordinarios y de mala calidad (125-126).

El crecimiento desordenado permite el pasaje hacia una nueva ciudad: la posmoderna con sus migrantes, en este caso laosianos<sup>206</sup>, con sus autopistas inmensas que favorecen la proliferación de un submundo, sus edificios sin historia, con la basura en el río y en los canales. Una ciudad de contrastes entre las zonas ricas con sus casas disciplinadas y jardines perfectos y las suburbanas donde se hacina una población pobre y trabajadora que debe transitar por horas bajo tierra para trasladarse de un lugar a otro. Gente gris, sin horizonte, carcomidos por la droga. Ciudad que esconde la delincuencia y las ratas en las plazas y en los pasillos:

Salinas es un lugar propicio para los asesinatos, los callejones que se introducen al corazón de las manzanas se llenan de niños en verano y de día, pero de noche en in-

---

<sup>206</sup> “Salinas se llenó de inmigración laosiana quince años atrás. Se establecieron en los alrededores de la estación de tren y de la terminal de ómnibus. Restaurantes vegetarianos. Tiendas de supermercados” (217)

vierno se vuelven bocas de lobo, propicios para la clandestinidad que siempre va acompañada de maldad, de hecho, en el distrito cuatro, se sirven de los callejones para el sexo casual (156).

La coexistencia de dos ciudades contrapuestas, la pequeña y provinciana y la gran urbe produce una cierta tensión en la lectura. El protagonista elige la pequeña ciudad provinciana como el lugar ideal para sus crímenes, sin embargo, en el transcurso de la novela, observamos que ella se va convirtiendo poco a poco en una gran metrópoli con una serie de problemáticas asociadas. Esto motiva el alejamiento del protagonista, al final de la novela, en busca de otros destinos.

La ciudad de Salinas es Mendoza y no lo es. Hay una persistente asociación con elementos propios del imaginario local pero a la vez la ciudad resulta extraña. Esta extrañeza se hace de literatura local y global, de fenómenos que son extraños a nuestra idiosincrasia pero que tienen correlatos literarios y culturales. Esto permite la crítica, por momentos veraz a una ciudad que crece sin orden, que se desborda hacia las periferias donde la marginalidad pulula y donde las clases menos favorecidas son expulsadas y mantenidas como mano de obra de esa otra ciudad más culta, más sabia, más *snob*, más hipócrita también, porque no está exenta de crímenes, aunque más sutiles y civilizados. Conjuntamente con la crítica se va construyendo una reflexión sostenida y profunda sobre las problemáticas más temibles del mundo posmoderno: la ciudad que es de los jóvenes que se alienan en las drogas, el drama de la vejez, de la decrepitud y de la muerte en la soledad de un hospicio o de un hermoso pero vacío y frío departamento, la enfermedad y la locura que no pueden sostenerse en medio de las dificultades y exigencias del mundo laboral. Todo ello es una crítica reflexiva a través del humor paródico, de un mundo que se va descomponiendo que es el mundo cercano y familiar pero también es un mundo extraño y distante al que reco-

nocemos a la vez, como propio y lejano, levemente cercano pero terrible y cruel.

### ***El Basural***

*El Basural*, de Fernando Álvarez<sup>207</sup>, narra la aventura de dos jóvenes estudiantes de Historia, algo diletantes, quienes en busca de material original para realizar su tesis de licenciatura, parten hacia la zona del basural, hacia el norte de la ciudad, donde vivirán extrañas aventuras. Al llegar al Algarrobal, son testigos de un tiroteo en el que el protagonista es herido en una pierna y su compañero, Martín Albarrán, al recibir el cuerpo muerto de un extraño, hereda sus capacidades de médium. Ambos jóvenes quedan junto a una extraña comunidad de carreteleros que buscan el origen de la zona y de su fundador, el mítico Goyo López, domador y artesano. Los recientemente heredados poderes de Martín, posibilitan, a partir de un estado de trance, ir reconstruyendo la historia y encontrar los orígenes de la comunidad de cirujas que se relaciona, además con el pasado histórico de Mendoza y con uno de sus caudillos federales más famosos: José Félix Aldao, el temido fraile. Este giro fantástico permite a los personajes y lectores sumergirse, de un modo extraño y poco ortodoxo, en un pasado que también ha sido borrado de algún modo de la historia oficial.

### **La representación de la ciudad en *El Basural***

En la novela, la representación del espacio se construye a partir de normas realistas, por lo que hay una evidente intención

---

<sup>207</sup> Profesor de historia, egresado de la UNCuyo. Participó de la creación del grupo literario “Poligrillos”, junto con Leonardo Albarracín, Martín Albarracín, Gabriel Diez, Javier Piccolo, Mauco Sosa, Diego Rocha y Darío Veléz. Participó igualmente en la publicación de la revista cultural *Barro* (2003) y de la revista literaria *Palabra* (2007-2008). Desde 2010 integra el Colectivo cultural y comunicacional “La Mosquitera” (Castellino, 2018)

de referenciar el espacio en una realidad reconocida por el lector, y a través del motivo del viaje, que permite el reconocimiento de un espacio más amplio y la delimitación de dos zonas claramente definidas: la ciudad, donde viven los personajes principales, y el basural, en el que se internan en busca de algún objeto antiguo que les permita tener material para su tesis de licenciatura en Historia. De este modo se reconocen elementos identificables por el lector local como los colectivos (“Vi pasar el interno 13 Alem-Roca- Las Heras”, p.197), la ciudad universitaria, el zanjón de los Ciruelos.

El espacio ciudadano se centra en una parte bien delimitada: la zona de la cuarta sección y el límite entre ciudad y el departamento de Las Heras, que se construyen como un espacio barrial, signado por la experiencia del narrador y sus recuerdos afectivos, por ello, al recorrerlos y reconocerlos desde arriba de una carretela habla de “los paisajes que hasta no hace mucho tiempo formaban parte de mi vida” (197) y va detallando una topografía ciudadana claramente identificable con un espacio real anclado en el recuerdo personal de vivencias emotivas: “la Cuarta de Fierro, la calle Coronel Díaz, la calle Olascoaga, Las Heras, la sede social del club Huracán Las Heras, donde íbamos a jugar al fútbol, donde íbamos a bailar, donde conocí a mi primer novia. Y casi como un mal chiste, la calle Güiraldes, la calle de mi casa” (197).

El espacio del barrio se va conformando con pequeños detalles asociados a hechos y experiencias personales y comunitarias. Se constituye así en un espacio vivido en el que el personaje se reconoce como parte de ese mundo en el que también consolida su propia identidad al asociar estos lugares con hechos del pasado que lo han marcado profundamente:

Allí estaba la vereda recién barrida por mi hermana, la gruta vacía de la virgen robada sobre la pared, la reja donde hacía equilibrio de chico, la cortina, como siempre cerrada, la casa de la vecina, doña María. El árbol bajo el que nos parapetamos aquella noche del terremoto, un 26 de enero de 1985, cuando parecía que el mundo se venía abajo. El viejo Falcon del vecino donde dormimos esa noche entre los rezos de mi vieja y los aullidos de mi vecina (199).

Es también el espacio de la socialización, del encuentro con amigos y con aquellos que comparten similares grupos de pertenencia, incluidos las adicciones y excesos propios de la cultura ciudadana contemporánea: “Por las noches solíamos encontrarnos en la esquina del zanjón de los ciruelos y la ruta 40, donde funcionaba 'el bar del Totó'. Un rincón de atrabiliarios y merqueiros, donde nos la pasábamos dele tomar cerveza y hablar de bueyes perdidos” (13).

Estimamos que la elección de la cuarta sección no es arbitraria pues en ella se encuentra el centro originario de la ciudad, el espacio fundacional, que fuera desplazado a partir del terremoto de 1861, cuando la elite gobernante llevó hacia el oeste la reconstrucción de la ciudad nueva. La antigua plaza fundacional se transformó entonces en un espacio de ruinas que albergaba a pobres y malvivientes, una especie de basural que recibía los deshechos sociales de la ciudad. La posterior modernización de la ciudad y los trabajos de arqueología urbana, permitieron la recuperación de este espacio en la actual Plaza Pedro del Castillo.

La ciudad, especialmente la ciudad moderna, no puede pensarse sin los espacios destinados a los basurales, pues los desechos que la sociedad de consumo –y el consumo humano en general- producen necesitan un sitio para su recuperación y reciclado, pero también ocultamiento, esa cara no visible que nuestras sociedades esconden.

Entonces, en la novela, contrapuesto a la ciudad y en tensión con ella aparece el espacio del basural, ubicado en la zona del Borbollón:

Acá [afirma el narrador] es un lugar de Mendoza, conocido como El Borbollón, en el cual fueron depositando durante los últimos 200 años toda la mierda de la ciudad más limpia del país. A fuerza de brazos criollos, inmigrantes, y de los pocos indios que quedaron, se doblaron todos los caños de desagüe, las acequias pestilentes y los conductos letrinescos hacia Acá, para instalar el basurero, ese gran depósito de porquería. De paso, y aprovechando la volada, instalaron todo lo que se cayó con el último terremoto en las inmediaciones de este basurero – plan provincial mediante -. Rodeándolo de un cinturón blindado de villas miserias, rancheríos, barrios de mal talante y peor fama. En fin, en esta ciudad cada vez más parecida a un cementerio, la vida se apiña, se aprieta, se hacina, se juega, se vende y pierde con sorprendente facilidad en las inmediaciones del basurero. Aquí en El Borbollón, departamento de Las Heras, que es el lugar del cual estamos hablando (19).

Este espacio genera su propio dinamismo semiurbano pues a su alrededor surgen asentamientos precarios cuyos habitantes, marginales y marginados, subsisten de lo que pueden recuperar de la basura: “[...]el lugar era un asentamiento. Las chozas eran de nylon y caña, tenía pequeñas acequias en los bordes, por donde corría el agua negra y pestilente de los desechos, los niños corrían amarrados con los mocos colgando” (33). El texto insiste en el desamparo de esta gente al señalar la falta de infraestructura, especialmente de salud: "No hace falta aclarar que allí no había ni hospital, ni médicos, ni remedios, ni nada que se le pareciera" (31).

Este espacio marginal tiene sus propios habitantes que resultan extraños a la vista de los jóvenes ciudadanos, quienes los observan desde el bar que frecuentan: “Frente a nuestros ojos el

puede del Zanjón de los Ciruelos dejaba entrar a los carreteleros [...]. Iban con sus caballos viejos, sentados sobre sus chatas, imperturbables fumando sus chalas”. Estos personajes extemporáneos se dictan sus propias leyes, no exentas de violencia, y resultan insólitos dentro de la ciudad, pues recuerdan otro tiempo, como si fueran figuras surgidas desde las sombras del pasado, que indican el pasaje de un umbral que permite el acceso a un tiempo fuera de las coordenadas de la realidad, a un tiempo mítico:

Mientras se escondía el sol en la montaña, empezaba a notarse el movimiento de los carreteleros que se preparaban para la ronda nocturna. A cachurear, a dar vueltas como carozos por los intestinos de la ciudad, como fantasmas venidos de otros tiempos. Nadie sabría explicarme por qué los carreteleros siguen existiendo, últimos hombres de a caballo que trabajan en la ciudad, en pleno siglo XXI. Compran fardos de pasto, hacen carreras cuadradas, ponen nichos a los muertos, matan a cuchillazos, en fin, hacen todo de tipo de cosas inverosímiles y fantásticas (20).

### **La configuración de un espacio mítico**

La estructura de la novela remite, en buena medida, al viaje del héroe donde se pueden identificar el llamado a la aventura, cuando van detrás de los cirujas que encuentran extraños tesoros en la basura; el cruce del umbral, dado simbólicamente por el zanjón de los ciruelos; el descenso a los infiernos que es el propio basural y también el desierto con el que colinda.

Este cruce hacia los orígenes es marcado claramente en la novela. En el momento en que se internan rumbo al asentamiento de los carreteleros, con el muerto junto a él, el protagonista observa a su alrededor e intuye el ingreso a un tiempo primordial: “A medida que empezaba a clarear, el muerto frente a mí, empezó a perder años, se fue achicando, se transformó en un pibe, después

en un niño, era como si al morir estuviese regresando a su nacimiento y apenas saliera el sol, fuese a desaparecer, hecho uno con el universo. Como si un viaje al desierto fuese un viaje al origen” (27).

En este espacio encuentran también un centro, el rancho de Alejandro –el jefe de los cirujas- especie de *ómphalos* para la comunidad:

Una vez traspuesta la puerta, volvió a quedar en evidencia que el rancho jugaba el papel de ombligo dentro de este mundo. Estaba montado sobre un promontorio y todas las calles y diagonales nacían a partir de él. A su frente se abrían las chozas en abanico. En el costado este, aparecían los corrales, precarísimos, apenas palos de chañar enterrados y cruzados con piolas. Detrás dormían las carretelas, como vacas echadas, a la espera de que les abran el corral (79).

El ingreso a este mundo permite, por una parte, recuperar las creencias populares que se van perdiendo paulatinamente en la ciudad y que son parte de la identidad local. Así, el hermano del jefe, luego de morir llevado por la corriente en una creciente del zanjón de los ciruelos, se transforma en un santito que ayuda a la gente del lugar: “Es que, para los basureros de El Borbollón, mi hermano era un santo: lo llamaban 'el ahogadito', le prendían velas, le hacían ofrendas, conmemoraban su muerte. Él les retribuía cumpliéndoles algunos pequeños pedidos” (66). Por otra parte, este espacio de vertedero, junto con la actividad desplegada por los cirujas permite a los protagonistas ingresar en un pasado en el que se imbrican la geografía y la historia olvidada de Mendoza y el origen de los carreteleros.

Desde lo geográfico, la novela señala tanto la presencia del desierto como el espacio que contiene a la ciudad y que representa su contracara. Sin embargo, el secano está marcado por una extraña toponimia que construye una isotopía que alude

constantemente al agua y al vergel y que el texto relaciona con el mito del paraíso perdido:

Cada tanto aparecía una vara de chañar, flaca, de no más de medio metro, debajo de ella, mirando con atención podía verse el tronco talado de treinta o cuarenta centímetros de diámetro, la evidencia de que alguna vez hubo también un bosque. Por más que lo viera costaba creerlo. Como todos esos nombres clavados en medio del desierto, que se dicen mecánicamente: Los Pescadores, El Vergel, Costa de Araujo, La Cienaguita, Lagunas de Huanacache, El Borbollón. Solo nombres, como para despuntar el antiguo vicio de joder un poco con el cuento del edén (102-103).

De hecho, el nombre de El Borbollón con el que se denomina a la zona alude algunas aguas surgentes que brotaban de modo espontáneo en la zona y que se multiplicaron por efectos del terremoto del 20 de marzo de 1861, lo que permitió establecer en la zona un hotel con agua termal (<https://mendozantigua.blogspot.com/>).

Este espacio está asociado en la novela, pero también en la historia, a la figura de José Felix de Aldao, gobernador federal de Mendoza, hombre temido en su tiempo y cuyo retrato ha sido borrado de la galería de gobernadores de Mendoza (Castellino, 17). Jorge A. Calle, en su biografía de este caudillo señala que en sus últimos tiempos “solía ir el general con sus amigos al Borbollón, en los días templados de ese su postrer invierno, donde pasaba hasta las primeras horas de la tarde” (p. 418).



**Ilustración N° 48: “El fraile guerrero”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

*El Basural* plantea una extraña relación entre este el espacio de los desechos y la figura real de Aldao y la ficticia de Goyo López. Así el general, antes de su muerte en medio de una ensañación ve a El Borbollón transfigurado de verde y soleado en gris y maloliente: “Los montecitos de El Borbollón parecían haberse reproducido por cientos, pero esta vez, en lugar de ser reparo para prístinas aguas, semejaban coronas pustulentas, amontonamiento de huesos y pertrechos que hedían y arrojaban vapores y humos densos e inmundos” (188). Aparece entonces la figura mítica

de Goyo López quien es portavoz de una extraña y terrorífica visión en la que ambos vagan

Entremezclados con todo y entre todo, pero en ningún lugar. Esparcidos como señales de humo, a merced del zonda, junto a la memoria milenaria del pasado que usted se ha empeñado en destruir, al orden federal, la siega y la siembra, lo dicho y lo callado pro el astro de cobre, junto a la peste asesina y al fuego que la mata. Al cielo, la luna y al sol. En el país de la ensoñación y la noche. Allí estábamos, condenados a vagar. Como sueño de pocos y olvido de todos (189).

Así el “espacio sucio y maloliente” del basural, será el último refugio de estos hombres: “Lleno de desechos pestilentes y humores infecciosos, este culo del mundo, será nuestro escondite, cuando ya nada quede, cuanto todo lo que hoy conocemos no sea más que polvo” (190).

La novela *El Basural* conjuga historia y mito para llamarnos la atención sobre todo aquello que desechamos y condenamos al olvido: no solo lo que se avejenta o se torna inservible en una sociedad consumista que todo lo descarta, sino también las historias que son el origen de nuestra identidad, todo aquello que se condena al olvido porque no se amolda a los discursos oficiales. El caudillo venerado y temido, los indígenas que dieron su sabiduría a Goyo López, las labores tradicionales de la doma y el trabajo artesanal, los amores prohibidos todo ha ido a ser parte del basural, condenado al olvido.

Lamentablemente, la ciudad que crece y se llena de cemento va también perdiendo los rastros de ese pasado. Cuando retorna a su casa, el protagonista observa las obras del nuevo puente sobre el zanjón de los ciruelos que borra definitivamente el espacio que recordaba a los personajes de un pasado que sería aún más olvido: “Tenía una vista preferencial de los trabajos en el zanjón. Ya habían terminado de demoler el antiguo puente” (204).

## **El sentido del basural**

En *El Basural*, la periferia no es simplemente un espacio marginal, sino el lugar donde se gestan las historias más profundas y significativas. La atracción hacia los márgenes se manifiesta en la búsqueda de los protagonistas por un sentido de pertenencia y origen. El basural, lejos de ser un simple depósito de desechos, se convierte en un espacio de génesis, donde las vidas y las historias se entrelazan para formar una comunidad con su propia identidad y mitología. Este espacio liminal, al borde de la ciudad, es donde se encuentran los verdaderos tesoros: no solo objetos antiguos, sino también las raíces culturales y espirituales de la comarca.

La novela utiliza una perspectiva mítica para revalorizar la ciudad y su historia oculta. A través de las aventuras de los protagonistas, del viaje iniciático, se revela un pasado que ha sido borrado o ignorado por la historia oficial y que la novela recupera y reinterpreta para darles un nuevo significado. El basural no es solo un lugar físico, sino un símbolo de todo aquello que la sociedad descarta y olvida. Representa los desechos materiales, pero también los desechos históricos y culturales. Es un espacio donde lo marginal y lo olvidado encuentran un nuevo propósito y significado. Los protagonistas, al adentrarse en este mundo, descubren no solo objetos valiosos, sino también historias y saberes que han sido relegados al olvido. El basural se convierte así en un espacio de resistencia y memoria, donde se preservan las identidades y las historias olvidadas por la narrativa oficial. En este sentido, el basural es tanto un lugar de desechos como un lugar de redescubrimiento y regeneración cultural.

## **La mirada de Jano**

Las dos novelas analizadas nos revelan dos miradas contrapuestas de la ciudad de Mendoza: una que mira hacia el pasado y otra que se abre al futuro. Estas ciudades de papel donde se

yuxtaponen lo imaginario, lo mítico, lo literario y lo real obligan al lector a mirar la realidad desde una perspectiva más crítica pues señalan aspectos problemáticos de la urbe contemporánea.

Tanto *Las habilidades inútiles* como *El basural* plantean el problema de las ciudades que crecen y envían a los márgenes los desechos materiales, pero también humanos. Ambas novelas muestran que la ciudad crece y que esa realidad, hecha fundamentalmente de cemento, no puede ser dejada atrás. En *Las habilidades inútiles* el personaje en su deambular observa el crecimiento desordenado y la fealdad del mismo. En *El Basural* la mirada final es sobre las obras que se hacen en el zanjón de los ciruelos y que destruyen un espacio cargado de historia en pos de la modernización y el mejoramiento de la circulación ciudadana.

En ambos textos también podemos leer una resignificación de la oposición civilización-barbarie que marcara la literatura y la cultura argentina del siglo XIX y buena parte del XX. Siguiendo a Drucaroff podemos observar que en ambas novelas los límites precisos entre ambos conceptos se van perdiendo: la violencia y el sinsentido habitan las ciudades y envuelven a sus habitantes, pero en el basural, ingreso al desierto –espacio en el que tradicionalmente habitó la barbarie- si bien la violencia está naturalizada, también hay una búsqueda de sentido que ordene la identidad de una comunidad –la de los carreteleros- que se reconoce como tal.

*Las habilidades inútiles* por su parte, se asoma a un futuro distópico muy cercano, marcado por un clima errático, donde la ciudad, lejos de ser un espacio de contención lo es de expulsión: los pobres son enviados a los barrios periféricos, los ancianos y los enfermos son recluidos en hospicios o deben soportar en silencio la soledad. Y los habitantes que en ella se encuentran recurren a las drogas y al sexo pago<sup>208</sup> para mitigar el dolor de la

---

<sup>208</sup> En la novela, el protagonista cultiva su propia marihuana para recrear artificialmente distintos estados de ánimo y en el edificio en el que vive existe un prostíbulo de alta gama que es muy frecuentado por diversos clientes.

existencia. Además, si bien la investigadora da con el asesino, se suma a su actividad delictiva para poner fin a una situación familiar opresiva.

*El Basural*, en cambio plantea la mirada a un pasado que ha sido borrado de la memoria colectiva, principalmente la de los marginados. Pero este debe ser recuperado para poder rehabilitar la identidad del grupo, para reconocerse en una serie que ancla su origen en un pasado que es mítico, pero a la vez histórico y que da sentido a la realidad, aún de los grupos más relegados, como los cirujas.

Leyendo en serie ambas novelas podemos articular una reflexión sobre la identidad local, sobre la ciudad que crece y deshumaniza y la necesidad de recuperar las historias reales y fabuladas. Pero los textos, fieles a su contexto de producción, no plantean soluciones ni finales felices, aunque sí facilita a sus lectores la posibilidad de pensar.

La literatura contemporánea escrita en Mendoza nos provee de ciudades que son desarticuladas para poder operar un extrañamiento que permite descubrirlas y recuperarlas y también dejan ver temores propios de la actualidad: el borramiento del pasado, el crecimiento desordenado, la proliferación de la marginalidad, la pérdida de identidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, F. (2014). *El basural*. Mendoza: Editorial de la Municipalidad de Mendoza.
- Bracelis, L. y Dalla Torre, G. (2011). *Las habilidades inútiles*. Mendoza: Editorial de la Municipalidad de Mendoza.
- Calle, J.A. (1938). *José Félix Aldao. Monje Dominicó y General de la Santa Federación*. Buenos Aires: Domingo Viau.
- Campra, R. (1994, mayo). “La ciudad en el discurso literario”. *Sic*, N° 5.
- Cano, E. (2011, 8 julio). “Las habilidades inútiles: un policial y la certeza de creerse bueno en algo”. *Sitio Andino*. En línea: <https://www.sitioandino.com.ar/n/1105-las-habilidades-inutiles-un-policial-y-la-certeza-de-creerse-bueno-en-algo>.
- Castellino, M. (2018). “José Félix Aldao: ‘Monje dominico; general de la Santa Federación’ y personaje literario”. En *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* N° 17, tercera época, pp. 17-60.
- Correas, Jaine (2022). *Faile Aldao; Un general de la Santa Federación*. Buenos Aires: Marea Editorial
- De Diego, J.L. (dir.) (2024). *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En Moscovici, S. (comp.). *Psicología Social II*. Buenos Aires: Paidós, pp. 469-494.
- Parra Membrives, E. (2013). “Crímenes con denominación de origen. *Glocalización* en la novela policíaca nórdica femenina”. En *Revista Signa* N° 22, pp. 549-567.

Rotta, A. (2011, agosto). “Se presentó la Novela ganadora del Certamen Ciudad de Mendoza 2010”. *Universidad*. En línea: <https://www.universidad.com.ar/libro-las-habilidades-inutiles>.



**Ilustración N° 49: "Lectura"**  
**Autor; Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# Capítulo 25

## VISIONES DE MENDOZA EN LA NARRATIVA DE MIGUEL A. GUZZANTE

Marta Elena CASTELLINO

### Introducción

Novelas como *Vendimia roja* (1995) o *El tembladeral* (2008), de Miguel A. Guzzante, nos ofrecen una incitante invitación a reflexionar acerca de la literatura: sus relaciones con la vida cotidiana, su capacidad para crear “mundos” autónomos, su capacidad de recreación permanente de algunos tópicos y motivos que hacen al ser humano universal o que definen una identidad regional particular ...

Sabemos que toda obra literaria narrativa es ficción, es decir, la creación de un “mundo posible” textual, lo que equivale a decir “sin existencia real”. Empero, el escritor no crea de la nada, sino que extrae los materiales de la realidad misma, o cuanto menos, de una realidad de segundo grado como son las otras creaciones artísticas. Lo que realmente importa, entonces, no es el origen de los componentes ficcionales, sino la peculiar transformación a que los somete el autor, a través de un proceso de selección, de ensamble, de re-creación, siempre en función de una intención previa.

En tal sentido, puede decirse que la peculiar actitud que singulariza toda la obra literaria de Guzzante es el recurso a la ironía<sup>209</sup>, como modo de deconstruir aquellos aspectos del entorno que el novelista considera censurables, lo cual crea algo así como una doble referencia: por una parte, hacia el interior del texto en cuanto mundo cerrado en sí mismo; otra, hacia el exterior, vale decir hacia la realidad misma que se satiriza. Del mismo modo, da como resultado visiones que podríamos calificar de “esperpénticas”, en tanto sugieren las reproducciones de imágenes en un espejo cóncavo, que distorsiona, pero conserva los todos y cada uno de los rasgos de lo observa do.

Miguel Ángel Guzzante (1942-2009), médico cardiólogo nacido en Mendoza; egresado de la Universidad Nacional de Cuyo en 1967, se dedicó, entre otras exigencias de su profesión, a la docencia universitaria, desde la Cátedra de Clínica Médica en la UNCuyo.

Fue además un auténtico promotor de la cultura mendocina: se desempeñó como Vicepresidente y Presidente de la SADE, Seccional Mendoza, entre 1992 y 1996 y ese mismo año fundó el Grupo Literario “Aconcagua”, de reconocida actuación en el medio cultural mendocino.

Tiene asimismo una destacada trayectoria como novelista, capaz de moverse con igual soltura en diversas modalidades narrativas: policial, ciencia-ficción, etc. siempre con una innegable dosis de humor irónico e inventiva creadora. Ha publicado siete novelas: *Once viudas*, (1978), Faja de Honor de la SADE 1980; *El jubilado* (1979), Tercer Premio Bienal Municipal; *La única posibilidad* (1985), Mención especial de ADEA; *Residencia del sueño*

---

<sup>209</sup> En general, se entiende que la ironía ocurre cuando se produce un contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir (Muecke 1986, p. 33). La ironía se deduce de lo que dice y cómo lo dice el enunciador irónico, así como por el contexto en el que lo dice. No es un significado explícito que se pueda comprender directamente.

(1990); *Vendimia roja* (1994); *El tembladeral* (2008) y *Un brillo en la montaña* (compuesta en 2000 pero publicada en forma póstuma en 2015), además de la obra en colaboración titulada *Pedro Marciano* (2006, en coautoría con Francesca Lo Bue).

Su producción novelística exhibe, como otro de sus comunes denominadores, además del recurso a matrices cercanas al relato policial, la ambientación en una ciudad de Mendoza perfectamente reconocible aun bajo las máscaras que el narrador diseña para ocultarla / revelarla.

Y cabe recordar que cualquier configuración espacial es también una configuración social, porque es un entramado móvil y cambiante de interdependencias que vinculan entre sí a los actores, los emplazamientos físicos y los objetos. Tal como destaca Mirtha Rigoni (1999),

El espacio narrativo es una realidad textual, construida por el lenguaje, que toma del mundo real una cantidad más o menos importante de los materiales, pero se diferencia de aquel en tanto que está estructurado en función de la acción que desarrolla el texto (p.102).

Así, entre el mundo real y el textualizado no hay una identidad exacta, sino que la configuración del territorio está en función de la intención del autor.

En el presente trabajo me propongo examinar esas representaciones de Mendoza que la narrativa de Guzzante ofrece, mediante la convergencia de las matrices discursivas del policial, la deformación intencionada de lo observado, y la recuperación de ciertos elementos icónicos del entorno mendocino, en pos de identificar los procedimientos a que recurre el narrador para ofrecer una visión personal sobre la realidad contemporánea y ciertas problemáticas puntuales, muy argentinas (como la crisis del 2001) dentro de una constante actitud irónica que -como dije- constituye la nota destacada de su talante intelectual y que se

pone de relieve a través de una visión esperpéntica, gracias, sobre todo, a la inserción de aspectos del mundo exterior, de una forma grotesca, ridícula o ridiculizante, incluida una técnica de presentación que establece una doble serie de significados, como es característico de la alegoría<sup>210</sup>.

### **La novelística de Miguel Ángel Guzzante y el policial**

He señalado la adscripción de la narrativa de Miguel A. Guzzante a matrices que pueden considerarse cercanas al policial. Sin embargo, y dada la imprecisión que esta denominación conlleva) por ejemplo, la denominación de “policial” aplicada a un género en el que la policía desempeña un papel cuanto menos desairado), debo aclarar que debería utilizarse más bien -con Salvador Sánchez de Parga- el término “criminal” para designar esta forma literaria que hace de un crimen, entendido como una infracción más o menos grave a la ley, el eje de sus tramas.

Un breve repaso a los argumentos de cada una de las novelas de Guzzante permitirá comprobar este aserto, a la vez que dará una idea de la versatilidad de su imaginación: primeramente, *Once viudas* es una novela de suspenso que analiza desde un ángulo psicológico la ocurrencia de una serie de imprevistos “accidentes fatales” en un edificio de doce pisos. Allí viven distintas personas con sus familias que se ven enfrentadas, sorpresiva-

---

<sup>210</sup> La alegoría, del griego ἀλληγορία “figuradamente”, que significa “hablar de otra manera” o “lenguaje velado”, es un recurso artístico, que busca representar una idea valiéndose de formas humanas, de animales u objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen, para que pueda ser mejor entendido por todos, con fines ilustrativos o pedagógicos. El dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) la empleó con maestría en sus autos sacramentales, obras teatrales de temática religiosa, y llegó a definirla poéticamente del siguiente modo (en *El verdadero dios Pan*, de 1670): “La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es, / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla, / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas”.

mente a un drama insoslayable ante el cual cada una de ellas reaccionará de modo diferente. Como señala Juan Jorge Molinelli en la contratapa, “El mensaje que quiere llevar el autor es que el ser humano a pesar de la importancia que tiene y la supremacía que ha alcanzado frente a la naturaleza, es sacudido muchas veces por hechos fortuitos o casuales”.

Con *El jubilado* Guzzante tienta decididamente el cauce que será fecundo para su escritura: la novela policial (o criminal), presentando a un extraño anciano retirado de sus actividades y a un joven policía mendocino que emula la capacidad deductiva de Sherlock Holmes, pero actuando en un escenario que será familiar a los mendocinos: el de una moderna y pujante ciudad. Es que Miguel A. Guzzante –médico como Sir Arthur Conan Doyle- coloca a sus personajes en ambientes gratos, no los lugares sórdidos del crimen que han pintado otros autores, ni tampoco el ambiente opresivo que caracteriza al policial negro. Sus personajes tampoco son los asesinos seriales desalmados de este tipo de relatos. Por el contrario, el autor crea a una típica familia provinciana que protegerá al desmemoriado jubilado y ayudará al policía investigador.

Acerca de *La única posibilidad*, Luis Cruz Martínez destaca las mismas características de este tratamiento de lo policial por parte de nuestro autor, al afirmar lo siguiente: “es un digno trabajo compuesto con seres cotidianos. Nada de detectives y de acequias llenas de sangre. No, Guzzante no es un ‘duro’. Busca [...] personas más que personajes. Y luego los estaciona en determinada situación, hasta visualizar el camino que tomarán, según [...] las reglas del juego”. En otras palabras, devuelve a la literatura policial su carácter de entretenimiento, pero sin perder profundidad.

También en esa misma línea, pero potenciando el artificio a favor de lo original que resulta la situación presentada, se inscribe *Residencia del sueño*, cuya trama da cuenta de la irrupción de malvivientes en una clínica dedicada al tratamiento de enferme-

dades psicológicas. Las acciones que se desencadenarán, además del suspenso propio de todo policial que se precie, presentarán todas notas tragicómicas, en un verdadero alarde de imaginación. Destaca asimismo la aptitud del autor para presentar una galería de personajes sumamente originales, a favor de las manías que los caracterizan, sin llegar a ser absurdos o irreales.

*Vendimia roja*, por su parte, inscribe una trama policial relacionada con el tráfico de drogas en medio de un cronotopo sumamente significativo, como es la Fiesta Nacional de la Vendimia, que se anuda con una serie de espacios icónicos, como el Parque General San Martín, e incluye escenas de antología, como por ejemplo la fuga de los animales del zoológico provincial en el preciso momento en que se desarrolla nuestra fiesta máxima. Igualmente, en esta novela la creación de personajes, trazados con maestría, es uno de los principales logros, mientras la creciente soltura narrativa del autor va desplegando una trama ágil, entretenida y a la vez profunda en su radiografía de los usos y costumbres provinciales.

*El tembladeral* nos ofrece una incitante alegoría, ya que en esta novela los nombres con que se designan los elementos de la realidad representada resultan doblemente referenciales porque nos resultan familiares en tanto escenarios que transitamos diariamente, pero a la vez aluden a una realidad moral perfectamente adscribible a nuestro entorno. La intención satírica, entonces, se hace evidente: la novela es “tanto un ensayo de crítica social como un estudio psicológico del habitante de este país”. Como bien manifiesta Carlos Guzzo, “El particular humor de Guzzante es irónico, a veces patético y en ocasiones algo cruel” pero verdaderamente no podemos reprochar al novelista su ácida mirada, porque esta se ejerce con esa suerte de “humorismo angélico”, gracias al cual -afirmaba Leopoldo Marechal- “también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres”.

Finalmente, *Un brillo en la montaña* nos ofrece una recreación que en cierto modo es costumbrista, por cuanto evoca toda una forma de vida que tiene su epicentro en la serrana localidad de Cacheuta y que se perpetúa en el cumplimiento de ciertos ritos y prácticas sociales. Pero además incursiona por otras modalidades genéricas: contiene un enigma policial con todos los atributos del género, incluyendo una original recreación del “motivo del cuarto cerrado”, que en este caso es el lujoso hotel, aislado por su ubicación señera en medio de la montaña; no faltan tampoco los detectives y toda laya de pícaros y delincuentes, de profesión u ocasionales. Y, por cierto, la búsqueda del proverbial tesoro.

En la actualidad, cualquier aproximación al género que con cierta reticencia hemos denominado “policial” nos exige tener en cuenta lo que Matías Lemo afirma en un artículo titulado: “El policial (especulativo) actual” (2022): “La llamada literatura policial contemporánea está signada por la ambigüedad, es decir, por la imposibilidad de establecer distinciones radicales y fijas de índole diversa”; a la vez, se establece una relación dialéctica con el contexto de producción, en función del cuestionamiento del dato realista y la apertura a una dimensión que podríamos denominar “especulativa”.

### **Mendoza en *Vendimia roja*, una visión esperpéntica**

En esta novela, el narrador elige entramar un suceso de índole policial, como es la persecución de una banda dedicada al tráfico de drogas, con una serie de elementos icónicos para los mendocinos. En primer lugar, los días de la celebración vendimial y sus escenarios: la Vía Blanca, vale decir, el desfile de las reinas en carros alegóricos por las calles ciudadanas, y el Teatro Griego, en el que tiene lugar el acto central, con su espectáculo de luz y sonido, y la elección de la reina nacional de la vendimia.

La descripción del desfile de los carruajes en la noche mendocina, como antesala del acto central, parece inscribirse en un realismo casi fotográfico, simple enumeración de lo observado, casi sin adjetivación; en todo caso, la nota destacada es la aglomeración y el regocijo:

Eran las diez de la noche, el horario de la Vía Blanca.

El público se apretaba a lo largo del recorrido. Las arterias por las que pasaría el desfile estaban atestadas. Bares, restaurantes, confiterías, plazas, rellanos y altos balcones exhibían ramilletes humanos de colorido bullicio.

Canales de televisión y varias radioemisoras merodeaban en los puntos neurálgicos del trayecto, informado por altoparlantes los acontecimientos históricos a manera de introducción (1994, p. 22).

Sin embargo, lo familiar se vuelve ominoso, en relación con la trama policial ya mencionada; así, “el palco oficial, donde se ubicaban las autoridades [...] quedaba demasiado expuesto. Frente a él, los edificios representaban una amenaza permanente” (1994, p. 22). Mientras, “en uno de los carros del desfile, viajaba gran parte del producto que todos deseaban incautarle a los narcotraficantes” (1994, p. 23).

En cuanto al teatro “Frank Romero Day”, toda la parafernalia que rodea el espectáculo central es descrita con sumo detalle, aunque con similar técnica fotográfica, y todo parece desarrollarse con previsible regularidad, mientras el público asiste entusiasmado a los consabidos cuadros que todo libreto vendimial que se precie contiene. Sin embargo...

No fue cerca de las cortes, ni en medio de una danza criolla, sino cuando el locutor, con esa voz ahogada de nostalgia, exclamó: “De pie para mirarla, es la columna de la Patria”.

Sumándose a los resplandores, agregando al desfile cada dos granaderos un caballo, se veía, sobre las cumbres, al mismo Libertador con su impecable uniforme, montado sobre el famoso corcel blanco comandando aquel épico Ejército de los Andes. La columna bajaba despaciosa una quebrada, mientras su jefe señalaba hacia el oeste [...]

Los reflectores apuntaron hacia arriba, a la cima, cuando el público ya agitaba los brazos (1994, pp. 59).

Entonces ocurre lo inaudito, la visión esperpéntica:

Después del tercer granadero, que montaba un brioso alazán, caminaba la blanda figura de un camello [...] Los animales ajenos [evadidos del Zoológico cercano, liberados por uno de los personajes de la novela] seguían el lento desfile sobre las colinas junto a los esforzados de la Patria, pero ya era imposible detenerlos [...]

Hasta las cabras desfilaban presurosas por el escarpado pedregal.

[...] Apareció Mandinga con sus cruces de ceniza. Pero un cabrío, atraído por las lentejuelas del traje, lo corneó hacia otro plano. El público reía. No siempre le salían bien las cosas a Lucifer (p. 61).

El devenir de los cuadros trae nuevas escenas inauditas.

Cientos de bailarinas de ballet, inmaculadamente blancas, comenzaron a moverse siguiendo los sonidos de Tchaikovsky, esa música tan del alma que exigía puntas de pie.

Y justo en medio de semejante fineza interpretativa, apareció el jabalí con todo su rezongo porquerizo. Eso ya nadie pudo vincularlo al espectáculo (1994, p. 61).

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), el esperpento, vocablo de origen incierto, se anuncia de la siguiente manera:

Esperpento. 1. m. Hecho grotesco o desatinado. 2. m. Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la Generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. 3. m. coloq. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

De algún modo, las tres acepciones pueden relacionarse con la obra del mendocino Miguel A. Guzzante.

En suma, el término “esperpento” abarca la categoría de lo deformado, cosificado o animalizado; e incluye el campo de lo distorsionado. Lo esperpéntico irrumpe entonces para revelar, por medio de su discurso y estética naturalista, lo grotesco y absurdo de la existencia humana. Se expone así una visión amarga y degradada de la realidad, con una implícita intención de crítica social.

Una forma gráfica de expresar la estética del esperpento y su efecto sobre la realidad representada sería recurrir a la imagen de un espejo cóncavo. Como rasgos del esperpento que luego nos permitirán analizar los textos de Guzzante, Margarita Santos Zas menciona la *visión aérea*, “que es mirar a distancia, con impassibilidad y superioridad”:

Con esta visión desde el aire, el autor se convierte en una suerte de titiritero que mueve los hilos de su tabladillo; los personajes, en consecuencia, pierden su grandeza para convertirse en muñecos, peleles e, incluso, a través de ese proceso deshumanizador se transforman en objetos, se cosifican, quedan reducidos a bultos y simples garabatos o se animalizan.

De este modo, el esperpento crea una nueva representación de la realidad, a favor del mecanismo de la *distorsión*, como se dijo, por el que una situación familiar deviene, de pronto, siniestra, con algo de pesadilla. ¿De qué otro modo podríamos calificar, en la novela de Guzzante, una inocente visita al zoológico que incluye un tigre drogado y suelto, y una niña encerrada en el serpentario y a punto de ser presa de un enorme ofidio?:

La ampalagua hizo un giro envolvente y empezó a rodear el delicado cuerpo de la niña, paralizada ahora por el terror. La víbora levantaba su cabeza de poderosas mandíbulas y su cuello de fuertísimos músculos, mientras el cuerpo lentamente enroscaba a la criatura con los grandes anillos constrictores, cerrando círculos cada vez más estrechos [...]

Roldán no aguantó más. Con dos palos empezó a golpear cabezas a medida que el veterinario lanzaba todos los ratones (1994, p. 87).

Además, señala Santos Zas, “detrás de lo bufo, lo grotesco, lo cómico y lo absurdo se vislumbra siempre una situación dramática. Esa frontera indecisa entre tragedia y farsa es el armazón sobre el que se construye el esperpento”. Es necesario destacar el empleo del término esperpento -en este trabajo- en una dimensión estética y no sólo genérica, lo que permite su extensión a la narrativa, como una poética, una manera de crear y situarse frente a la realidad.

Al respecto se puede señalar, en relación con las novelas del autor mendocino que -si el esperpento se adscribe más bien a la técnica dramática- la concepción narrativa de Guzzante se aproxima a una estética teatral: de hecho, sus textos suelen incluir al comienzo, bajo el título de *Dramatis personae*, un listado de los personajes y un esbozo de su rol o su carácter en la obra, a modo de libreto teatral.

Pero lo afirmado por Santos Zas alude, esencialmente, al contenido, al fondo, en sí reprochable, a menudo miserable, del mundo por donde deambulan los seres de sus ficciones, bajo un “despiadado prisma distorsionante en un deseo de condensar una época, un mundo inficionado de una serie de defectos y fallencias, que mueven tanto a la indignación como a la sonrisa compasiva.

Otra característica destacable en estas novelas es el enorme despliegue de personajes (tanto que hace realmente necesaria el listado que el autor incluye al comienzo, mencionándolos “por orden de aparición”) y todos, anónimos o con nombres y apellidos, presencias fugaces o constantes, son presentados a través de una característica, un gesto o una mueca en una expresión que resulta definitoria de su carácter y papel, sin posibilidad de evolución a lo largo de la trama. Todo ello resulta claramente ejemplificado en el personaje de Quino, cuyas inusuales características oficiarán como disparadores de la trama en diversos sentidos:

Treinta años atrás, cuando nació, Quino Fredes fue solo un despojo; débil, prematuro. Ni siquiera lloró al nacer. Todo hizo suponer a sus padres una muerte cercana.

El destino quiso que por milagro viviera, aunque siempre en una atmósfera de distante indiferencia. Esto fue acentuándose mientras crecía: no jugaba con otros niños, rechazaba los alimentos, se negaba al diálogo y con frecuencia se lo veía ensimismado en indescifrables soledades.

[...] Dos cosas no toleraba: ni la sangre derramada ni el castigo a los animales. Nunca pudo superar los pinchazos en las venas; también sufría al comparar a las pobres bestias confinadas con su propio encierro mental (1994, p. 1).

Esta distorsión de la realidad se hace extensiva al espacio de actuación, que aparece deformado para lograrlo; el autor usa-

rá la hipérbole y la exageración grotesca consiguiendo, así, un resultado que roza lo triste y lo cómico, es decir, la tragicomedia. Se produce así una fusión de la realidad y la ficción, ya que el autor quiere ofrecer una crítica de la sociedad en la que vive y, por ello, se sirve de algunos elementos tradicionales de la cultura, el folclore, la historia, etc., del medio y de la época en que vive.

A partir de algunas características del “esperpento” literario (distorsión de la realidad, inclusión de elementos oníricos) puede plantearse su relación el denominado *realismo mágico* o *real maravilloso*, como categoría definitoria de la literatura hispanoamericana, que se define como la preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. Ese “extrañamiento” no se contradice, empero, con la aspiración de verosimilitud interna; por el contrario, se trata de presentar lo común y cotidiano en una vivencia que incluye experiencias “sobrenaturales” o “fantásticas”, pero aceptadas naturalmente, sin cuestionamiento.

Una última consideración tiene que ver con el carácter del esperpento como instrumento de crítica social y como espejo de costumbres, que ya estaba presente como finalidad del teatro aun antes de su formulación por Valle Inclán: según Jesús Rubio Giménez (2015), se trata de un tópico clásico, sobre todo referido a la comedia, y su origen puede hallarse en las palabras de Cicerón: “*Comoedia est imitatio vitae, speculus consuetudinis, imago veritatis*”. Lo novedoso, en todo caso, estaría dado por “la representación disparatada y excesiva como procedimiento” (Rubio Giménez, 2015, p. 9). El esperpento adquiere así “un valor moral con su denuncia satírica de los vicios sociales con un tratamiento grotesco adecuado. Los artificios están ordenados y organizados de tal manera que revelan la realidad profunda y sus conflictos” en lugar de enmascararlos” (Rubio Giménez, 2015, p. 9).

Esta finalidad en cierto sentido ética permite realizar una relación, que es pertinente al considerar la obra de Guzzante, con la *alegoría*, entendida como una narración en la que los persona-

jes, el escenario y la trama representan un significado concreto y un significado figurativo.

### **“Solandia” en *El tembladeral*, la visión alegórica y utópica**

Los teóricos de la literatura hablan de “relaciones intermundos” o “relaciones de accesibilidad” para describir ese peculiar diálogo que los elementos del texto ficcional entablan con sus “prototipos” reales, es decir, las cosas del mundo exterior. La referencia ficcional destaca esa peculiar aptitud de los textos ficcionales para representar la realidad exterior, a menudo sin nombrarla. Así, nos encontramos con una ciudad cuya identificación es inequívoca, a través de la descripción de una plaza con mayólicas en “una luminosa mañana de otoño, el sol que da fama a Solandia, la variedad de tonos ocre y el borboteante canto acuoso de las fuentes” (2007, p. 31), con las montañas de fondo.

En esta novela, los nombres resultan doblemente referenciales porque aluden a una realidad moral perfectamente adscribible a nuestro entorno. No nos sorprenden, entonces, las denominaciones de las calles, plazas y paseos de la inefable “Solandia”: avenida “Burocracia”; carril “Ofensa”; parque “Asado feliz”, barrio “Riqueza en negro”, plaza “Travesti” ...

Si bien la alegoría, (del griego ἀλληγορία “figuradamente”, que significa “hablar de otra manera” o “lenguaje velado”), es un recurso artístico, que busca representar una idea valiéndose de formas humanas, de animales u objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen, para que pueda ser mejor entendido por todos, con fines ilustrativos o pedagógicos.

En rigor, no es ese el procedimiento constructivo de los textos de Guzzante que nos ocupan, pero sí podemos hablar de dos sistemas de equivalencias desarrollados por el lenguaje: dos cadenas de significados que coexisten, dándole al texto dos sentidos, uno literal o explícito y uno figurado o implícito.

En este caso, el punto de intersección de ambos sistemas está dado por la referencia a alguna categoría espacial, de las que articulan el espacio mendocino, pero cuya denominación (supuesta) evoca un orbe de connotaciones de tipo ético, como luego veremos.

En este sentido, nuestra apropiación del término coincide con lo que Romina Emilce Rodríguez (2014), afirma al hablar de alegoría como aquel recurso que “representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: [...] decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa, la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura” (pp. 10-11).

La intención satírica, entonces, se hace evidente: la novela es “tanto un ensayo de crítica social como un estudio psicológico del habitante de este país” (contratapa). En este caso, el acontecimiento detonante es la suposición de un aerolito que hará blanco en la ciudad, lo que inspira al protagonista, Leonardo Paludi, el utópico proyecto de crear una nueva comunidad en el paraje cordillerano de Uspallata, ante la incompreensión con que se estreñan sus descubrimientos (Paludi es también, a su modo, un personaje esperpéntico):

Paludi, un flaco epistemológico, desprevenido, de lentes, alto, espigado, por momentos distante, de amplia frente intelectual, comienza una lucha íntima, con rasgos de locura. Cambia su habitual franqueza por una concentración de abstraído y atesora una gran variedad de bibliografía catastrófica.

Tres meses de intensas preocupaciones modifican su carácter. De una manera casi imperceptible, el germen de esa corteza se expande al resto de su personalidad. Ya Paludi asoma con otro aspecto. Medita demasiado. Lee incansablemente. Recibe que jerarquiza como secreta. Contesta cartas interminables. Su columna comienza la eterna danza de vértebras dolorida y su cara transmite la desconfianza del hurraño (2007, p. 16).

Ubicada, pues, en una “Solandia” que es y no es Mendoza, la anécdota germinal, el hecho que desencadena la acción novelesca nos trae nuevamente a la reflexión inicial: ¿la vida copia a la literatura o la literatura copia a la vida? En efecto, si no hubiese sido publicada con alguna antelación, podríamos creer que tuvo su origen en una noticia aparecida en el Diario *Los Andes* del miércoles 30 de enero de 2008, que dice así: “Un asteroide pasó cerca y renovó el temor ante un posible impacto”. El mismo artículo se encarga de informarnos que esa posibilidad “no es producto de la imaginación afiebrada de los guionistas de Hollywood –aquí habría que agregar a nuestro novelista- sino un hecho nada improbable que la ciencia estudia y cuyas consecuencias procura prever”.

A partir de allí comienza su peripecia el protagonista de la novela, Rogelio Paludi, experto en astrofísica, con su “figura de álamo y pinta de señor acartonado”, que inicia su recorrido con una finalidad muy concreta (y con la intención también evidente, por parte de narrador, de evocar todo un entorno urbano entramado en lo social):

¡Alertará uno a uno si fuera necesario al millón de habitantes de Solandia; a los que encuentre en las noches serenas, sentados sobre la hierba de los parques o de los pórticos, o a los que transiten plazas de añosos eucaliptus; a quienes acudan a teatros, a la buena música, o a los cafetines de avenida Barullo; también a esos pobres diablos que comparten escasas raciones de la crisis! (2007, p. 20).

Finalmente, esta suerte de Casandra trasnochada, profeta incomprendido, no encuentra eco sino en unos pocos seres, muchos de ellos tan estrafalarios y originales como él mismo. Gracias a su campaña de concientización se va formando una verdadera “Corte de los Milagros”, en la que cada uno, con su pequeña historia a cuestas, exhibe sus propias motivaciones, para

trasladarse al “Valle del Silencio”, donde se levantará la futura villa: “La tranquilidad”:

Rogelio resiste hasta medianoche. Después se va hacia la ciudad nocturna, misteriosamente distinta, solitaria, acompañado por esa brisa que remece los plátanos, y deja un sonido nostálgico. Considera que esos dos pobres viejos no imaginan cambios espectaculares como el traslado a la zona andina, lejos de sus costumbres [...] (2007, p. 24).

El traslado a esa comunidad serrana adquiere las características de huida ante una realidad amenazante: en primer lugar, el supuesto impacto de una masa celeste sobre el ejido urbano, pero -mucho más aún- el rechazo de una serie de patologías sociales, alegorizadas en los nombres de los espacios urbanos representados; así, “La caravana parte con rumbo desconocido bajo la resolana de la calle Bochorno, en dirección al paraíso, trasladando hacia los valles andinos al primer infartado de ‘La Tanquilidad’” (2007, p. 145).

De este modo, la novela suma otro anclaje genérico al incursionar en la literatura utópica, ese “viaje a países imaginarios”, que Raymond Trousson, en el libro homónimo caracteriza “como una serie de cuadros imaginarios de un ideal constructivo de la vida en sociedad supuestamente realizado y presentado en el marco de un relato” (1995, p. 43):

Las primeras tiendas son levantadas con toda premura, bajo la sombra de dulces nogales, cerca de cursos torrenciosos, que marginan agudas petrificaciones sobre bordes rugosos del pedregal. Es la restauración de la vida aborígen (2007, p. 147).

Esta auténtica reelaboración del conocido tópico literario del *beatus ille* puede resumirse a través de las reflexiones de uno de los personajes, que permiten a su vez resumir mucho de lo que el narrador considera pernicioso de la vida urbana:

[...] Ontiveros ha decidido emigrar de Solandia definitivamente. Nunca más respirará smog ni luchará por el dinero. Adiós a impuestos, facturas, patentes, tarjetas, vencimientos, punitivos, usura, corralito bancario y cacerolazos, que lo han hastiado hasta las náuseas. Fin a los préstamos prendarios, a intereses, iliquidez, y especulación. Pasarán a la historia de su vida certificaciones y rendimientos de producción: o imágenes del orondo paso triunfal de los reyes del agio. Basta de corruptos legales y de otarios vendepatrias. Márketing, mercado, competencia, intercambio, competitividad, convertibilidad, inseguridad, jubilación desesperante, desocupación, cotización de la moneda, tipos de cambio, dólar-euro, inflación, riesgo país, deuda externa, liberalismo y globalización -última cargada del capitalismo- serán en adelante dentro mismo de la mentalidad de Ontiveros, lejanos recuerdos de su vida tercermundista. Una ansiada despedida al flaco salario (2007, p. 146).

Más allá de su visión crítica, esta novela entabla con sus lectores un pacto de credibilidad muy particular, al presentarnos personajes que son en sí excepcionales, pero no por una superioridad de sus características físicas y morales, sino porque aparecen como ligeramente desenfocados, alterados en sus proporciones, como visto a través de una lente cóncava que distorsiona y destaca ciertas cualidades, aquellas que las constituyen casi en una caricatura de sí mismos.

Personajes nítidos, memorables, que provocan tanto la sonrisa como la conmiseración, quizá tanto la simpatía como el reproche, pero nunca la indiferencia. De más está señalar que en este desfile de comparsa están representados los distintos “actores sociales” contra los que se dirige la aguda mirada del novelista.

Presentadas las *dramatis personae*: “Los futuros habitantes del Valle del Silencio” en la primera parte de la novela, e instalados ya en su promisorio refugio cordillerano, la historia se com-

plica y adquiere apariencias de *vaudeville*, cuando a modo de cajas chinas, la ficción ingresa dentro de la ficción, a favor del rodaje de una película, cuyo título es también el de la segunda parte –“A Marte contra Venus”- que viene a conmover la no del todo tranquila existencia de los habitantes de “La Tranquilidad”.

La sección siguiente, “El proceso jurídico”, nos habla de las desventuras de “la pequeña gente”, los seres humanos comunes y corrientes, enfrentados a la prepotencia y al sinsentido de una justicia que, como bien decía el “Moreno” de Hernández ante la pregunta de Martín Fierro: “La ley es tela de araña / nunca la tema el que manda”.

Finalmente, “La Tranquilidad inquieta” cierra de modo provisorio la historia, y digo de modo provisorio porque la proyecta al tiempo inacabable de las leyendas: “Mucho tiempo después, informes de los servicios de inteligencia anunciaron sin sustento, luego de relatos no confirmados de remotos gendarmes...” (2007, p. 273). La misma imprecisión del vocabulario es la que se cierne sobre la suerte final de algunos de los protagonistas.

*El tembladeral* confirma todas las virtudes de Guzzante como novelista, su aptitud para narrar ágilmente y sin fisuras, estableciendo un pacto de credibilidad muy particular con sus lectores. Resalta la aptitud del novelista para dar la ilusión de realidad y la impresión de completud a un mundo de por sí incompleto como es el de cualquier texto novelístico: esta novela nos produce la misma impresión de abigarramiento que la vida misma. A la vez, participa de distintas modalidades genéricas, al incursionar con igual soltura por la sátira y por la utopía, sin dejar de lado elementos de la novela sentimental, del folletín o de la farsa:

[...] varias personas [...] fueron avistadas remontando a pie los valles norteños. Una mujer rubia, hermosa, iba siempre abrazada a un tipo flaco, alto, de lentes, cabello negro, peinado liso. A lo largo de los años nadie los encon-

tró. Se habían perdido para siempre siguiendo ese camino sin final entre laberintos de sendas inacabables. Quizás - comentaban- esos relatos eran solo mensajes de una leyenda (2007, p. 273).

## Conclusiones

A modo de síntesis podemos decir que cada novela de Guzzante atrapa a los lectores al presentar personajes que son en sí excepcionales, pero no por una superioridad de sus características físicas y morales, sino porque aparecen como ligeramente desenfocados, alterados en sus proporciones, como vistos a través de una lente cóncava que distorsiona y destaca ciertas cualidades, aquellas que los constituyen casi en una caricatura de sí mismos. Personajes nítidos, memorables, que provocan tanto la sonrisa como la conmiseración, quizá tanto la simpatía como el reproche, pero nunca la indiferencia. De más está señalar que en este desfile de comparsa están representados los distintos “actores sociales” contra los que se dirige la aguda mirada del novelista, con fines ilustrativos o a veces pedagógicos, tal como ocurre con la alegoría. La alusión al cometido especular de esta, “que traslada lo que es con lo que no es”, al decir de Calderón de la Barca<sup>211</sup>, sugiere la relación antedicha con el esperpento.

En efecto, ambos sirven igualmente para presentar un hecho de la vida real, un clima político o una persona de una manera que tenga un significado más profundo; pueden distinguirse en principio tres tipos de alegorías: alegoría moral, alegoría política y alegoría religiosa. Pero también es un instrumento transversal que permite exponer ideas filosóficas, en tanto el pensar y el escribir.

---

<sup>211</sup> El dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) la empleó con maestría en sus autos sacramentales, obras teatrales de temática religiosa, y llegó a definirla poéticamente del siguiente modo (en *El verdadero dios Pan*, de 1670): “La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es, / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla, / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas”.

En este caso, el punto de intersección de ambos sistemas está dado por la referencia a alguna categoría espacial, de las que articulan el espacio mendocino, pero cuya denominación (supuesta) evoca un orbe de connotaciones de tipo ético alegóricos desmontan y problematizan lo dado e instituido.

Esta finalidad en cierto sentido ética permite realizar una relación, que es pertinente al considerar la obra de Guzzante, con la alegoría, entendida como una narración en la que los personajes, el escenario y la trama representan un significado concreto y un significado figurativo.

Lo dicho permite relacionar también la ironía de que hace gala Miguel Guzzante con la estética del esperpento, creada por Ramón del Valle-Inclán hacia 1920, para describir los aspectos más grotescos, deformes y monstruosos de la realidad. De igual manera, el esperpento constituye una manera de juzgar el mundo y desenmascarar la vida misma.

En este sentido, conviene recordar lo afirmado por Barreras Gómez para el análisis de la ironía y las destrezas que conlleva, en tanto en el nivel semántico “el receptor debe detectar y reconocer la incongruencia entre lo que se dice y lo que no se dice” y, en el nivel pragmático, “deducir la intención y el propósito comunicativo del enunciador”. Finalmente, en el nivel de desarrollo cognitivo social, se sitúa la “habilidad de inferir el conocimiento compartido del enunciador y el receptor del mensaje, así como la actitud del enunciador respecto de lo que dice”.

Por su parte, Malena Pastoriza, en su aproximación a la obra de Juan José Saer, habla de un “giro alegórico” en la literatura argentina, que se produciría a fines de los años setenta y que representa un viraje hacia modos anti miméticos de narrar. Esta actitud guarda relación con el cuestionamiento de la capacidad de representación de la literatura, “factible de ser interpretado como una respuesta crítica a los totalitarismos políticos (la dictadura) y los totalismos poéticos (el realismo)”.

Así, la literatura argentina de los años 80 “se volvió oblicua y alegórica como un modo de sortear la censura y de desmontar la ilusión de representación mimética”, aunque este posicionamiento tiene raíces en la experimentación vanguardista anterior, de autores como Macedonio Fernández, y el rechazo de la “ilusión realista” por parte de Jorge Luis Borges.

Se va abriendo camino así lo que Elsa Drucaroff (2011), denomina “la nueva narrativa argentina” (NNA), entre cuyas características salientes puede mencionarse el hecho de incluir “Obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú” (26). Ciertamente estos modos elusivos obedecen, según la investigadora citada, a la presencia de un acontecimiento histórico inmediatamente anterior. Entonces,

No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas, sino de su presencia sutil y connotada en una superficie signifiante, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático [...] como un inconsciente abierto, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia” (27).

Como otras de las características mencionadas por Drucaroff para caracterizar la NNA figuran el subrayado infinito del artificio ficcional (en relación con el rechazo del realismo, ya mencionado); la metatextualidad, es decir la reflexión obsesiva sobre el proceso de la escritura y la autorreferencialidad, o sea la presencia del “yo” del escritor en el texto a través de referencias más o menos claras., y a la vez, la parodia, la intertextualidad y la experimentación como procedimientos narrativos.

A la vez, se registra una entonación particular y ciertas manchas temáticas comunes (la aparición insistente del campo de lo fantasmal; el desencanto; la violencia; el tabú del enfrentamiento...) y, en general, un modo de “hacer literatura”, que supo-

ne un descreimiento, reflejado en el cambio de valoración del término “utopía”; cierto afán de participar de una identidad posmoderna y, lo que nos interesa particularmente, la apropiación de los modos del policial, especialmente negro.

Drucaroff habla de un “realismo agujereado” para hacer referencia a esa apariencia de realidad que proponen las obras argentinas desde los 80, y la denominación podría hacerse extensiva a Guzzante, que coincide en esa nueva “vacilación fantástica”, que es en sí misma paródica: la entonación cínica y juguetona de la escritura no permite que la vacilación alcance dimensión fantástica.

No me propongo con esto incluir la obra de Miguel Ángel Guzzante en el marco de la NNA, pero sí rescatar algunos rasgos comunes, v.g., el cuestionamiento del realismo canónico a favor de un modo de narrar oblicuo y el recurso al policial como modo de estructurar sus tramas, aunque con una poética particular que es, en sí irónica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

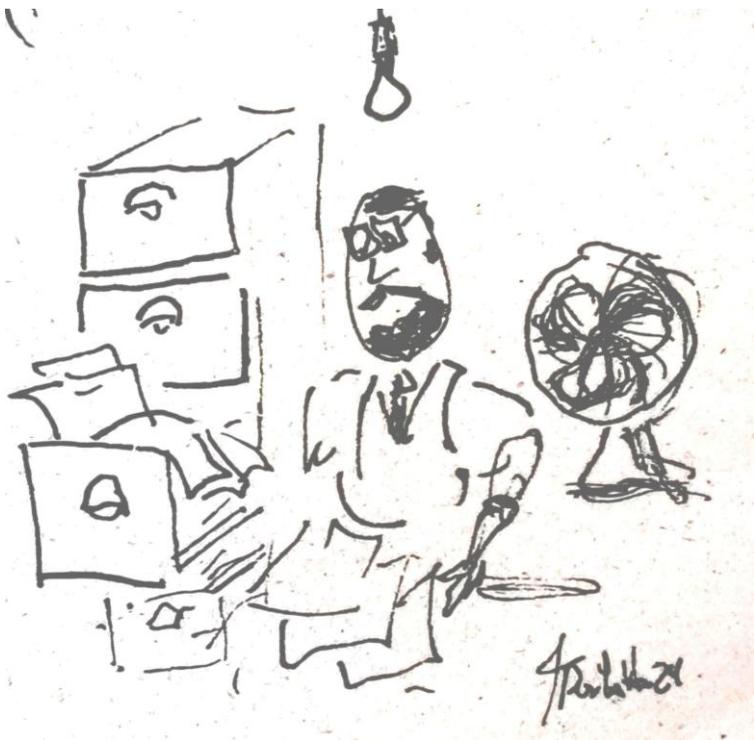
- Barreras Gómez, A (2001). “El estudio de la ironía en el texto literario”. En *Cuadernos de Investigación Filológica*, January, pp. 243-265. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/28081321\\_El\\_estudio\\_de\\_la\\_ironia\\_en\\_el\\_texto\\_literario](https://www.researchgate.net/publication/28081321_El_estudio_de_la_ironia_en_el_texto_literario)
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre; Política, relatos y jóvenes en la post dictadura*
- Marín Calderón, N. (2016). “Lo esperpéntico en Divinas palabras de Valle-Inclán: teoría y práctica”. En *Escena. Revista de las artes*, vol. 76, N° 1, pp. 119-138.
- Muecke, D. C. (1986). *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.
- Pastoriza, M. (2023). “Disputas en torno de la alegoría en la literatura de Juan José Saer”. Recuperado de: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/225176/CONICET\\_Digital\\_Nro.b0749ac9-0968-46bf-851d-8262155fe60f\\_B.pdf](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/225176/CONICET_Digital_Nro.b0749ac9-0968-46bf-851d-8262155fe60f_B.pdf)
- Rigoni, M. (1999). “Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”. En: María Carmen Porrúa (ed.). *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*. FFyL, UBA, pp. 101-138.
- Rodríguez, R. (2014). *El proceso de alegorización en Walter Benjamin: límites y potencialidades*. Tesis de Especialización en Filosofía Política. Recuperada de: [https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2016/04/TI\\_Rodr%C3%ADguez-Romina.pdf#:~:text=](https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2016/04/TI_Rodr%C3%ADguez-Romina.pdf#:~:text=)

Rubio Giménez, J. (2015). En Garrido Gallardo, M. A. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Consejo de Investigaciones Científicas, pp. 1-22.

Santos Zas, M. (s. f.). *Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán*. Recuperado de [https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra\\_valle\\_inclan/vida\\_teoría/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoría/)

Trousseau, R. (1975). *Voyages aux pays de nulle part. Histoire de la pensée utopique*. Bruselas: Ed. de l'Université. Tr.: *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*, Edicions 62, 1995.





**Ilustración N° 50: "Atando cabos"**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



# **CIUDAD Y MEMORIA**





**Ilustración N° 51: “Solaz”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: lápiz de grafito sobre papel**



## Capítulo 26

### EL PARQUE GENERAL SAN MARTÍN: RECUERDOS DEL ROSEDAL

Alicia DUO

*Nuestro pasado no es lo que puede registrarse  
en una biografía, nuestro pasado es nuestra memoria.  
Puede ser una memoria latente o errónea, no importa; ahí está.*

**Jorge Luis Borges**

Nuestro Parque General San Martín es tan representativo de la vida mendocina que resulta imposible escindir su esencia de nuestra propia historia individual. En honor a ello, realizo una reseña que alecciona sobre la razón de su existencia, afirmada en su conformación y en sus características, causas que justifican el relato de recuerdos infantiles imborrables.

#### **Origen del Parque General San Martín**

La provincia de Mendoza (República Argentina) es claro ejemplo de habitantes que, insertos en un desierto, con imaginación, trabajo y perseverancia insisten en convertir su erial en un paraíso. Dicho espíritu ineludible gestó numerosos paseos y plazas de gran belleza, tanto en su Capital como en Departamen-

tos. Sobre todos ellos se destaca en grandeza y estilo el Parque General San Martín.

Creado en 1896 se llamó, originalmente “Parque del Oeste”. Este espacio –según últimos datos- tiene 394 hectáreas de bosque con gran diversidad de plantas. Planificado con un típico sistema de riego, constituido por acequias y canales, es considerado “un pulmón verde” en beneficio de todos y se califica como el parque artificial más grande de América del Sur.

Originó su creación los problemas de salubridad provenientes del gran terremoto de 1861. En ese entonces, Emilio Civit, Ministro de Obras y Servicios Públicos de la Provincia, se preocupó por la realización de poblar, hacia el oeste y con forestación abundante, una defensa aluvional. A su vez, proyectaba construir en la zona otra penitenciaría. La legislación para la creación del Parque del Oeste se dictó el 6 de noviembre de 1896.

Contratado Carlos Thays, arquitecto y paisajista francés que aquilataba experiencia suficiente con otros destacados parques argentinos, éste proyectó qué plantaciones se pondrían y cómo se colocarían. El oasis vegetal provino de más de trescientas especies originarias de Europa, Australia, Asia y América del Norte. El Parque, diseñado con gran gusto, muy similar al estilo europeo, es considerado por su inmediata cercanía a la Capital y demás centros urbanos y por su extensión como uno de los más importantes de la Argentina.

Con los años se enriqueció al Parque, para esparcimiento y placer, con esculturas diversas de diseño exquisito, un lago artificial, un zoológico y el majestuoso Monumento del Cerro de la Gloria en homenaje al General San Martín, a sus granaderos y a quienes apoyaron la gesta del Gran Capitán.

### *Los portones del Parque General San Martín*

Admirado por su belleza estética, forestación equilibrada y calles que llevan a paseos seductores, el Parque sobresale por sus elegantes portones fundidos en hierro. A través de ellos se accede a su interior. Elaborados en Escocia (Glasgow) para un sultán turco que no pudo adquirirlos, Juan Molina Civit los compró en París para Mendoza (1907 o 1908). Al principio sólo se abrían para el coche (o carruaje) del gobernador. Posteriormente se abrieron al público. El conjunto se compone de tres portones de hierro de dos hojas cada uno. Corona al portal mayor la representación de un cóndor andino con sus alas desplegadas y el Escudo de Mendoza.

*Otros ornamentos del Parque: Los caballos de Marly y La Fuente de los Continentes (reproducciones)*

Reconocidas obras escultóricas adornan el Parque General San Martín. Inmediato a los portones, se ubican dos grupos escultóricos en mármol de Carrara: *“Los caballos (o Caballitos) de Marly”*. Son reproducciones de los originales de Guillermo Coustou, instalados en Plaza de la Concordia, Campos Elíseos, (París). En 1914, nuestro Parque se enriqueció con una copia de los mismos, obra del artista parisino Beerthier.

*“La Fuente de los Continentes”* o *“Fuente del Vino”*, proviene del conjunto escultórico del francés Jean Baptiste Carpeaux (*“Los Cuatro Continentes”*) que adorna los Jardines de Luxemburgo. Representa los continentes de América, Asia, Europa y África. Oceanía se consideraba parte del continente asiático. La emplazada en nuestro Parque, adquirida en París (1911) tiene autoría de Mathurin Moreau.

## *El Monumento del Cerro de la Gloria*

El parque se distinguió también por el impactante “*Monumento del Cerro de la Gloria*”, obra majestuosa realizada en homenaje al Libertador y Padre de la Patria el General San Martín y al Ejército de Los Andes, que traspuso la cordillera para independizar tres países: Argentina, Chile y Perú. La extraordinaria obra, inaugurada en febrero de 1914, la realizó el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari. Con realismo asombroso en pormenores, contiene simbolismos de valor patriótico.

## **Recuerdos del Rosedal**

Los distintos detalles que he desarrollado sirven para retornar con mi memoria a un paseo emblemático que disfruté en mi niñez y cuyos recuerdos, pertenecientes a una determinada época, comparto.

### *Origen y nombres del Rosedal*

El Rosedal tuvo origen gracias a José Néstor Lencinas. Se inauguró en diciembre de 1919. Como paseo peatonal se conformó con pérgolas construidas a partir de 1923. Autor del proyecto fue el arquitecto Raúl Álvarez (hijo de Agustín Álvarez). Tomó el nombre de “*La Rosaleda*” porque fue dotada en su inicio por cinco mil rosales, un número similar de claveles, varias plantas acuáticas y cerca de veinte mil plantas de diversas flores. Se la engalanó con un banco de mármol de Carrara y con esculturas; una de ellas “*La Pureza*”, obra del escultor florentino Antonio Belli, adquirida en Buenos Aires (1923).

Cuestiones políticas influyeron en los distintos nombres del Rosedal. En 1919, por decreto de José N. Lencinas, recibió el nombre de “*Hipólito Irigoyen*” -en esa época Presidente de Argentina- gesto de honor dado que ambos mantenían diferencias políticas. Derrocado Hipólito Irigoyen (setiembre de 1930) se le

denominó “6 de Setiembre”. En 1961 se le retornó el nombre de *Irigoyen* (Ley N° 2756); luego se reiteró en el paseo, cartel mediante, el nombre de “6 de Setiembre Presidente Uriburu”. En setiembre de 1993, durante la Gobernación de Rodolfo Gabrielli, se colocó una placa en el patio principal del Rosedal (en un cuadrado de baldosas que da al embarcadero del lago) donde se le repuso el nombre original de “*Hipólito Irigoyen*”.

## **Los paseos en el Rosedal**

### *Hábitos y Costumbres - Vestimenta – Moda*

Entre 1950-1956, cuando tenía aproximadamente entre siete y once o doce años de edad, recuerdo los paseos que realizaba en el Rosedal con mis padres, mis hermanos y mi abuelita materna. Cualquiera de nuestras visitas al parque tenía como punto de inicio El Rosedal. No era un paseo menor. Las personas que concurrían en sus automóviles estacionaban al costado de este emplazamiento. Vestían con ropa elegante. Los hombres con traje, corbata, pañuelo al bolsillo, sombrero y luminosos zapatos lustrados. Las damas, vestidas a la moda de la época, se presentaban con traje sastre o vestidos con largo a media pierna, faldas tubo, cartera y zapatos de taco alto o bien taco bajo para su comodidad, sombreros para el sol o de paseo y lentes oscuros.

El clima frío determinaba los abrigos: para los hombres sobretodo, bufanda y sombrero; para las mujeres tapados de piel, de paño o gamuza con cuello de piel o sacones de tela.

Eran infaltables los pañuelos enlazados bajo la barbilla para las cabezas femeninas y, para ambos sexos, el uso de camperas livianas en días agradables. A veces, en los días domingo, quedaban en el auto las camperas y las mantillas para la cabeza. Entonces, el paseo en el Rosedal era después de la misa de las once. Gozábamos del sol.

Los hermanos más pequeños llevaban camisas mangas largas o cortas, con lazos o pequeñas corbatas, pantaloncitos cortos, zoquetes y zapatos acordonados. Si hacía frío, los abrigan con tapaditos o camperas tejidas de lana. En igual sentido las niñas. Recuerdo una época en que llevábamos gorros y manguitos de piel para calentar nuestras manos. Las niñas se presentaban con vestiditos bordados, cuellos blancos de igual detalle y con puntillas, mangas abullonadas, largo arriba de la rodilla o a media rodilla, zoquetes blancos, zapatos ballerina, con botón al costado; las jovencitas lucían sus vestidos con faldas acampanadas, faldas plato, plisadas o con godets, escote en V, mangas cortas o tres cuartos, medias de seda y zapatos de taco alto o mocasines.

Los padres caminaban tomados del brazo. Los más pequeños, liberados, iban más adelante a las carreras, luego seguían los hijos y las hijas mayores, quienes se acompañaban entre ellos y con la abuela. Estaba permitido que los niños llevaran triciclos, bicicletas, monopatines y juguetes preferidos. Se admitía que niños, púberes o adolescentes se ejercitaran con patines de ruedas por los caminos del Rosedal. Todo se iluminaba con movimientos familiares, relación con amistades en alegría, buen aire, sol y compañías placenteras.

El Rosedal era lugar de encuentro. Los más jóvenes, entrecruzaban sus miradas en reconocimiento e interés natural. En este paseo tradicional, muchos noviazgos comenzaron con saludos y presentaciones entre familias.

Una costumbre típica era invitar a los amigos provenientes de otras provincias o bien a viajeros de otros países para que conocieran el inmenso jardín que nos enorgullecía. En muchas ocasiones, la familia, con sus parientes y amistades, sacaba fotografías (en blanco y negro) en bellos rincones característicos e incluso vistas panorámicas de espacios que inmortalizaron pintores mendocinos con la delicada composición de vegetación, lago, embarcaciones de remeros y atrás las montañas. En mi casa

conservo algunas acuarelas del pintor Alejandro Chiapasco referidas a esos temas.



Foto familiar. Fuente: Archivo personal de la autora

## *Vendedores de golosinas y molinetes*

Delicia de los niños, el parque resultaba una excelente ocasión para consumir golosinas. Apenas se trasponían los portones del Parque, o cuando se llegaba al Rosedal, se veían los vendedores de manzanas acarameladas y de palitos con algodón de azúcar coloreada. En bicicleta o empujando su carrito, nos atraían los carameleros y heladeros con su voceo o con silbato específico. No faltaban los pedidos insistentes, a veces llorosos de nuestra parte, para que nos compraran la ansiada mercadería. Recuerdo que en invierno el aire preanunciaba a nuestro olfato las almendras y maníes preparados como garrapiñadas. Nos parábamos para espiar esa gran olla de cobre, humeante de azúcar y esperábamos los paquetitos que distribuíamos entre nosotros. Llegábamos al Rosedal con gusto a dulce. En esa época no existía gran variedad de productos, pero disfrutábamos como si nuestros padres nos dieran manjares.

Un gusto máximo figura en mis recuerdos: el carro que estacionado a un costado del Rosedal y estructurado como una casita con ventana, vendía jugo de naranja en una copa mediana. Los vendedores atendían uniformados de blanco con un pequeño bonete en la cabeza. En cuanto al recipiente, éste tenía forma de cono en la base y, arriba, también en forma de cono invertido, sobre un papel que supongo parafinado estaba el vaso en el que servían un jugo de naranja muy fresco. No puedo confirmar si dicha bebida era naranja natural o un jugo liviano con saborizante, colorante y azúcar. Sólo recuerdo que tomar ese vaso de naranja me producía un placer inolvidable. Agradezco a mis padres todas las veces (y no muchas) en que me permitieron degustarlo.

En las mismas zonas se ubicaban los vendedores de molinetes. Este juguete, con su estrella de colores que giraba si corríamos o si lo sacábamos por las ventanillas del automóvil, era otro trofeo de petición respetuosa pero reiterativa. El paseo les exigía gastos y paciencia a los progenitores. Para los niños era

una gran expectativa y para cada paseante existían sorpresas, un poco de vida relajante y una actividad que llevaba al olvido las obligaciones respectivas. Se estaba ante otro espacio y otro tiempo.

*Mirada infantil en obras escultóricas: “La Pureza” y “El ciervo acosado por los leones”*

En nuestras visitas al Parque General San Martín, mi atención no recaía meramente en el paseo, el entorno vegetal, las modas y golosinas. Me detuve, muchas veces, a mirar la escultura de “La Pureza”. Me fascinaba esa joven mujer, tan blanca en el mármol de Carrara, con su jarra inclinada hacia un estanque en forma de valva. Fantaseaba sobre qué tenía la jarra, porque ahora, y como un recuerdo diluido, mantengo la idea de haber visto manar agua cristalina del cántaro y nadar pececitos en el estanque. Con el paso de los años, cuando supe que habían vandalizado la estatua, cortándole la cabeza, asocié esa brutalidad con Sherezade, quien corría ese mismo peligro en cada noche de cuentos.

En cuanto a “El ciervo acosado por leones” fue un recuerdo que me caló hondo. Me sacudía la brutalidad de los leones que peleaban al ciervo para matarlo. La escultura me simbolizó la contradicción entre la belleza del débil doblegado por una fuerza feroz que lo liquidaba. Con tristeza, reconocí la ley de la selva.

*El Rosedal, El Lago y La Cuyanita*

El Rosedal era costado, en el sector Este, por un hermoso lago artificial. Su origen provenía del año 1906. Su tamaño respondía a unos mil metros de largo por cien de ancho. Representó una obra de notable magnitud por la belleza que adicionaba. Facilitó, a los que sentían entusiasmo por las regatas, un lugar específico para realizar ese deporte. Para nosotros era un espectáculo muy apreciado ver las prácticas de los remeros del Club Mendoza

de Regatas. Las canoas largas, afinadas, deslizándose en forma acompasada, me parecían cisnes especiales. Había rosas, aire limpio, sol deslumbrante y unas aguas que nos traían remolinos de ensueños. No lo olvido.

Otro factor que me dejó una vivencia especial fue la embarcación que se convirtió en emblema del lago del Parque y del Rosedal: “*La Cuyanita*”. A partir de 1920 los mendocinos tuvieron un barco, con una capacidad de cuarenta pasajeros, que los llevaba a pasear por el lago, tarea que se cumplió, durante los días domingos hasta 1935. Por una licitación con-vocada para navegar estas aguas, se autorizó el uso a un barco distinto (1939). Fue denominado “*Emilio Civit*”, pero por costumbre mendocina se le siguió nominando “*La Cuyanita*”.

Subí a La Cuyanita con mis padres y hermanos para dar paseos en el lago. Recuerdo que en dicha experiencia infantil (no había viajado nunca en un transporte de esa clase) experimenté la idea de que un gran vapor me llevaba a tierras lejanas. Iba soñando con aguas de lagos, ríos, mares y esplendor de nubes.

La posibilidad de usarlo, por distintas generaciones, duró hasta 1970. En ese año yo ya me hacía recibido de abogada y pensaba en barcos marítimos.

Lo que he relatado, y que hace a la estructura del Parque General San Martín y a su Rosedal, nació mucho antes que yo. Lo disfruté cuando lo construido brillaba en esplendor. Agradezco a quienes se esforzaron en su creación, a todos los que se preocuparon en mantenerlo; agradezco a mis padres y a mi familia con quienes disfruté del lugar.

Nunca olvidaré las horas alegres que me proporcionaron los encantos de un Rosedal. Herencia mendocina, mis hijos y nietos, mis comprovincianos, mi país y el mundo, reciben ese enriquecido regalo vegetal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acordinaro, N. (1996). *Centenario Parque General San Martín 1896-1996*. Mendoza, Ministerio de Ambiente y Obras Públicas de la Provincia de Mendoza. Mendoza: Zeta Editores, T. 1.
- Paoletti, M. y Bravo, P. (1996.) *Borges Verbal*. Buenos Aires: Emecé, p. 127.
- Enciclopedia de Diario Los Andes. Memoria de los mendocinos, 122 años de Mendoza contados por la gente y Los Andes (1880-1992)* [s. f.]. Auspiciado por Gobierno de Mendoza, Tarjeta Nevada, Repsol YPF, Super Veá. [s. l.], [s. e.] pp. 78,79,122,123.
- Enciclopedia de Diario Los Andes Descubriendo Mendoza* [s. f.]. Auspiciado por Gobierno de Mendoza, Dirección General de Escuelas, Super Veá. [s. l.], [s. en.] pp. 9, 11, 17, 18. En línea: <https://www.mendovoz.com/relax/2023/9/6/conoce-la-historia-de-las-esculturas-del-parque-san-martin-132575.html>
- “El Parque General San Martín”. Disponible en <https://www.mdzol.com/sociedad/2020/8/10/en-el-parque-general-san-martin-la-pureza-sigue-sin-cabeza-97478.html>





**Ilustración N° 52: “El rosedal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: lápiz de grafito sobre papel**



# Capítulo 27

## LUJÁN DE CUYO: CIUDAD DEL ORIGEN Y DE LA MEMORIA

Marta MARÍN

### Introducción

En toda ciudad, en sus calles, en sus edificios se encuentra una historia, un rastro, un personaje, un origen que requiere ser contado. Y esto es así porque cada ciudad tiene su propia huella de identidad que la hace única, cada ciudad tiene su sistema social, su configuración espacial, sus formas, y sus creencias. Es a través de la conformación del espacio urbano el modo en que cada ciudad expresa la variedad, las diferencias, los acuerdos de quienes la habitan.

Y algunas ciudades encuentran una voz o varias voces que deciden contarla, y lo hacen a partir de la propia experiencia, desde una voz individual y a la vez colectiva que decide mostrar un registro minucioso de detalles que no podrían percibirse en una sola mirada, sino que necesitan de la vivencia.

Y es que difícilmente una mirada sola pueda capturar la complejidad del sistema que implica una ciudad, sus movimientos, sus acciones, sus habitantes, sus costumbres porque la per-

cepción de una ciudad no se efectúa en la imagen que recoge el ojo sino en la reconstrucción que hace la memoria a partir de las sucesivas imágenes aglutinadas por los recuerdos. En la representación del espacio urbano se entrecruzan un tiempo histórico y objetivo, y un tiempo evocado, subjetivo, múltiple y polimorfo.

Existen, dentro de las ciudades, espacios más cargados de afectividad, de recuerdos y memorias. Son partes de la ciudad más ligadas a lo cotidiano, al pasado, espacios como el barrio, la plaza, la iglesia, la calle que se recorre todos los días, lugares que se constituyen en reflejos de las culturas compartidas por sus habitantes que se manifiestan en las prácticas, como una forma activa de expresión de los hechos habituales.

Es la literatura la que nos acerca a la génesis de una ciudad ya que permite registrar e interpretar la incidencia de una serie de factores, sociales, culturales y afectivos, que se presentan en la formación de los espacios, en sus aspectos urbanísticos pero también históricos, geográficos, culturales.

Este trabajo, tiene como objetivo mostrar la representación del origen y transformación de la ciudad de Luján de Cuyo, desde una perspectiva biográfica, es decir, desde el relato de vida de dos autores lujaninos. El análisis de los textos tendrá en cuenta el concepto de cronotopo, dado que la estructura general de los relatos da cuenta de la ciudad desde su interior construida y transformada en el tiempo. También el concepto de lugar antropológico en tanto Luján no puede por sí sola dar cuenta de su vida histórica o social aspectos a los que sí se refieren todos aquellos que participan de la ciudad. El discurso de los autores surge de un fuerte entrecruzamiento entre el registro minucioso del acontecer, del instante y de la mirada sobre la totalidad de los sucesos. El mundo evocado pasa por el filtro de la memoria, y el universo narrado se califica como testimonial y autobiográfico con un alto componente de subjetividad. Es que tanto en Gladys Guerrero como en Benito Marianetti revelan un profundo sentimiento de orgullo por el espacio propio. Ambos, en sus obras y

con sus estilos, plasman la ciudad en un intento de rescate del olvido de acciones cotidianas de sus habitantes, rescatan las huellas transformadoras de las interacciones y prácticas sociales y muestran la trayectoria recorrida en la evolución del espacio. El punto en común de los dos autores seleccionados es la visión de la conformación de la ciudad de Luján, desde la memoria. Este será el hilo conductor del trabajo.

## **El origen de la ciudad**

*Un lugar en el mundo llamado Luján*, es una de las obras de Gladys Guerrero. El título quizás puede traer a la memoria, el nombre de una película argentina de 1992 cuyo protagonista regresa al pueblo de su infancia ubicado en la provincia de San Luis. Solo el título y el motivo de la infancia son los puntos en común de ambas obras. El libro de Gladys fue publicado en el año 2003 y se organiza en trece capítulos. Presenta además, un prólogo y un epílogo, que al decir de la autora, se muestran “a modo de”. Ambos, al abrir y cerrar la obra, dejan muy claro la fuerte impronta autobiográfica. Ese yo se hace presente para narrar parte de la historia de la ciudad de Luján desde la perspectiva que da el recuerdo nostálgico de vivencias de la infancia y de la juventud.

Para iniciar la explicación del origen de la ciudad la autora incorpora un capítulo denominado: “Sucesivos nacimientos”.

En el primer nacimiento el narrador plantea:

El hombre -puro músculos y tez oscura- vaga en manada con otros hombres y mujeres que le devuelven su misma imagen. Con la amplitud del desierto como casa y la desmesura del cielo como techo, perdura siguiendo los cursos del agua.

El hombre se protege en socavones y hondonadas de la fuerza del viento, camina encorvado el silencio de la nieve y aguarda en el verano la frescura de la lluvia. [...] se insinúa en él la diferencia con las otras criaturas que cohabitan su

paisaje. Un sentimiento de apego-que lo lleva a defender a sus compañeros ante cualquier peligro- moldea su corazón, entierra a sus muertos porque intuye un después (...) (Guerrero, 2003, p.21).

Se puede observar en esta descripción el momento prístino de los habitantes, sin construcciones que funcionan como resguardo, solo lo que la naturaleza brinda. Sin datos concretos que permitan la localización del espacio, las notas de calor y frío, el curso del agua, el silencio y la bondad de sus habitantes insinúan la ubicación. Desde el paisaje inhóspito, solo desierto, viento y agua, el habitante se aferra al lugar y a sus creencias para diseñar, para afianzar un posible futuro.

En el segundo nacimiento, con formato de leyenda, aparecerán los huarpes viviendo agrupados, a orillas de lagunas y en valles fértiles al pie de la montaña. Aparecen personajes con nombres como Mizque, Tambú. En este nacimiento ya se presenta un principio de organización social.

En el tercer nacimiento se suma el tiempo: mediados del siglo XVII: y un personaje concreto: Pedro Antonio Molina de Vasconcelos, un primer bodeguero, a quien durante un viaje comercial a Buenos Aires, se le enfermó gravemente su hija. Le pidió a la Virgen de Luján por ella y le prometió traer su imagen a las tierras que habitaba con su familia. La Virgen escuchó su pedido y el hombre cumplió su promesa. La figura de la Virgen de Luján se alzó entre los viñedos transformándose en la protectora del lugar. El narrador termina con una reflexión acerca de esta acción de Pedro Antonio y cómo dio origen a una serie de costumbres celebratorias como el tradicional desfile por la calle central encabezado por la Virgen y que involucra a numerosas instituciones departamentales.



**Figura 1. Frente de la Basílica Nuestra Señora de Luján**  
**Archivo personal**



**Figura 2. Desfile que se celebra en cada aniversario del departamento y que muestra la vinculación entre los distintos actores y ámbitos de la sociedad lujanina**  
**Archivo personal**



**Figura 3. Durante la celebración del aniversario del departamento en el mes de mayo, la imagen de la Virgen deja la Basílica para transitar las calles de la ciudad**

**Archivo personal**



**Figura 4. Participantes del desfile**  
**Archivo personal**



**Figura 5. La imagen de la Virgen se instaure en el centro de la rotonda y mira hacia el centro de la ciudad  
Archivo personal**



**Figura 6. Antigua imagen de la Virgen. La rotonda fue remodelada en el año 2023 durante la gestión del intendente Sebastián Bragagnolo**  
Archivo personal

En el cuarto nacimiento se menciona a Ramón Fernández Letry, un reconocido poeta y docente del departamento. En su relato convoca al primer párroco transitando la Vice parroquia y las calles de la ciudad para llegar a la comisaría “a tomar unos mates con el comisario, quien no tiene ningún preso”. Otra institución mencionada es la pulpería, lugar de paso para los viajeros.

El quinto nacimiento ubica a Luján a fines del siglo XIX, ya con la presencia de algunas construcciones antisísmicas. Cabe aquí recordar el terremoto que sufrió la provincia en 1861 y que cambió los principios de la construcción edilicia. Otro dato de relevancia es la llegada del ferrocarril de la mano del ingeniero Norton. El ingeniero se había enamorado y construirá una casona para su amada, al lado de la bodega. Ya la ciudad ha cambiado su fisonomía. Aparecen también otras importantes construcciones de destacada arquitectura, nombres como Arizu en Mayor Drummond, Baldini, Cabrini, Pincolini, Lagarde por solo mencionar algunos, apellidos que pertenecen a inmigrantes vinculados a la industria del vino.

En el sexto nacimiento presenta la importante corriente inmigratoria que se escapa de una Europa devastada, corriente que se da en el país pero que Luján recibirá en buena parte. Dice el narrador: “Luján se llenó de lenguas extranjeras”.

En el séptimo y último nacimiento, ya no hay nacimiento. Luján de Cuyo ya es la ciudad conformada a partir de todas las historias anteriores, ahora es la ciudad plenamente constituida y vivenciada por el narrador y que se completará en el resto del libro, con las vivencias de familias, nombres, espacios reconocibles para los lujaninos y datos de color para quienes visitan la ciudad.

Dos conceptos teóricos son interesantes para ver cómo el recuerdo de fondo diseña la forma/ fundación de la ciudad que va desde un hombre primitivo que habita el desierto hace más de 10.000 años a la ciudad moderna del siglo XXI.

Cabe aquí rescatar el concepto de “lugar antropológico” acuñado por Marc Augé y que hace referencia al espacio en que a través de lazos afectivos el autor crea imágenes del espacio urbano a partir de su percepción personal, histórica y estética.

Desde el momento en que la ciudad, grande o pequeña, se reconoce como «lugar antropológico», los mecanismos psicológicos del individuo, y los de naturaleza ritual de la colectividad a la que pertenece, la configuran como un espacio fundacional y, por ende, mítico. La ciudad se convierte en un espacio mítico a través de una constelación de discursos que hablan de su fundación, su historia gloriosa y su decadencia; el individuo reconoce como suyo dicho espacio por medio del discurso religioso, arquitectónico, artístico, y literario, que, por procedimientos de temporalización del espacio, convierte el espacio, a través del recuerdo.

Este es el modo en que Gladys Guerrero conforma ese origen de Luján. Es que sucede en los sucesivos nacimientos que en

la medida que se acercan a la actualidad aumenta la presencia del narrador. Esto tiene una justificación que da Luis García Jambrina: “La ciudad es también “un espacio simbólico sobre el que el autor proyecta su memoria y reescribe su propia vida, de tal manera que la topografía se hace autobiografía”.

En el libro *Refugios de la memoria*. Javier de Navascués, al analizar el espacio en la obra de Julio Ribeyro habla de “sensibilidad espacial” que aparece a partir de la conjunción de dos coordenadas: espacio y tiempo. Dice Navascués:

La fenomenología ha señalado cómo la memoria, facultad vinculada de ordinario a la experiencia temporal, más que un proceso ligado a la recuperación de un tiempo perdido implica la cristalización mental de lugares recuperados, vivencias relacionadas con espacios concretos (2004, p. 16)

El relato se transforma en realista ya que habla de un espacio recuperado/ filtrado por la memoria. La singularidad del mundo evocado hace pensar en un alto componente de subjetividad, de testimonio, hace sentir esa sensibilidad espacial (y elegíaca) de la que habla Javier de Navascués para leer un espacio marcado por la nostalgia. Luján de Cuyo se transforma en un espacio de contemplación dada por la distancia temporal. Las coordenadas espacio y tiempo vuelven aquí en instituciones y personalidades emblemáticas reconocibles en la ciudad.

Esto conduce al concepto de representación social acuñado por Denise Jodelet. Considerar la noción de representación social (un nuevo campo de exploración que se halla en evolución y que va entre lo psicológico y lo social). La narración surge y se constituye a partir de cómo la autora “percibe los acontecimientos de la vida diaria, su interpretación, las características del medio ambiente, las informaciones que por ella circulan. Hay un conocimiento espontáneo o conocimiento de sentido común, un

conocimiento constituido a partir de la experiencia, informaciones, y modelos recibidos a partir de la tradición” (Jodelet, 1986).

La investigadora afirma que:

[...] toda representación social es representación de algo y de alguien. Así, no es el duplicado de lo real, ni el duplicado de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto. Sino que constituye el proceso por el cual se establece su relación. El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social (Jodelet, 1986, p. 474).

Este conocimiento socialmente compartido se hace visible en los sucesos que conforman los nacimientos de la ciudad.

Este conocimiento que permite explicar el entorno es un conocimiento práctico al darle sentido a una serie de conocimientos que resultan habituales para quien es lujanino porque da el surgimiento del núcleo central, las raíces de la ciudad y todo lo positivo que se genera en su entorno, formada por inmigrantes españoles italianos libaneses.

### **Ciudad y memoria**

Toda ciudad es descifrable para quienes la habitan ya que poseen los códigos que les permiten comprenderla y apreciarla. Esta comprensión se da según el vínculo afectivo que el habitante haya logrado con la ciudad, con la historia, con la memoria. Una fuerte influencia tendrá en esta relación, la historia personal, familiar y barrial para determinar la carga afectiva y cognitiva y para determinar también cuánto afectará la sensibilidad de los individuos, las modificaciones de los espacios: un nuevo edificio, o la

demolición de otro vivenciado como un símbolo de espacio personal, una nueva calle, la remodelación de otra, serán algunos aspectos que alterarán el paisaje resguardado en la memoria.

Las ciudades actuales restringen cada vez más los espacios para la sociabilidad, para la interacción y el diálogo con el vecino. El diálogo entre los vecinos, base de la acción colectiva y de la política, pierde su espacio público en las ciudades modernas. Quienes antes se conocían ahora no encuentran en la ciudad, espacios suficientes para interactuar. La vertiginosidad, el ruido, la indiferencia son algunos elementos que conducen a la individualidad.

Sin embargo, desde *La verde lejanía del recuerdo*, de Benito Marianetti es posible habitar otra ciudad.

La primera edición del libro apareció en 1967. Se inicia con una cita de Alfredo Bufano del libro *Mendoza la de mi canto*. El texto evocado es la segunda estrofa del poema “Mensaje de soledad” y dice así:

En estos mismos valles pasé toda mi infancia.  
Todavía percibo su remota fragancia  
mezcla de yerbamota y de casona rancia,  
de domingos con sol, azules de distancia.  
(Marianetti, 2015, p.11).

La cita no es casual, funciona como resumen y eje vertebrador de toda la obra, recuerdos de infancia, remotos, distantes, impregnados de aromas y color, de Luján de Cuyo. El prólogo, escrito por su autor, brinda una ubicación concreta de espacio y tiempo: “Chacras de Coria, otoño de 1967”. En ese momento Benito Marianetti tenía 64 años, una edad que permite mirar hacia atrás para visitar el espacio vivido. En el año 2015, en un notable esfuerzo de rescate patrimonial de autores mendocinos, Ediciones Culturales realizó una nueva edición de la obra. A esta edición se le suman las voces de su hijo, José Enrique Marianetti

quien hace una semblanza de su padre y las palabras de Américo Calí, quien, a su vez, al referirse al escrito del hijo, elogia el modo en que da a conocer, en cálida intimidad, al padre:

Sus páginas José Enrique son hermosas [...] porque por ellas pasa, en lo entrañable, aquel hombre lleno de espíritu, sabio y también modesto como un aldeano que fue su padre insigne junto a quien nadie podía sentirse moralmente solo.

Usted lo recuerda en la casa, en el despacho profesional, en sus preocupaciones hogareñas, en el ademán amistoso, en la anécdota vivida sin intermediarios, y nos deja después de sus confesiones, la estampa de un varón puro, siempre inspirado por las cosas superiores de la vida, cuya bondad, a fuerza de ser infinita, llegaba al sacrificio. (Marianetti, 2015, p.172).

*La verde lejanía del recuerdo* está constituido por 30 relatos breves en los que su autor recuerda vivencias de su adolescencia y juventud. Podría considerarse, por momentos, de trama predominantemente descriptiva en cuanto al espacio, a las costumbres, a sus habitantes, pero los hechos están narrados desde una voz que suena propia, no meramente como relato autobiográfico sino como un rescate del olvido de algunas costumbres y personajes, como un observador interno que testimonia los hechos que ocurren en el espacio que habita. Los recuerdos, algunos verdaderamente muy simpáticos, circulan por actividades sociales como “los casamientos”, por ejemplo, cuya fecha de realización se acordaba previamente en un almuerzo de parientes, o por personajes como “el tomero”, persona de reconocida autoridad, encargada de distribuir el agua entre los regantes o de costumbres como dar “la yapa” en los almacenes de barrio, un recuerdo fuertemente ligado a la infancia que consistía en un pequeño regalo de caramelos o confites a los niños que realizaban las compras.

Un aspecto importante a tener en cuenta en la formación de las ciudades es la presencia de los inmigrantes quienes otorgan a los lugares una nueva configuración social y urbana. Marianetti rescata los prototipos de ciudadanos españoles, italianos y libaneses quienes, con sus actitudes e ideas, brindaron a Luján una nueva fisonomía.

Por documentos que la Historia nos brinda, sabemos que entre 1885 y 1912, la ciudad de Mendoza recibió una importante cantidad de inmigrantes sobre todo españoles e italianos pero también libaneses. En consecuencia, la población se triplicó, de tal modo que, en 1912 el 40% de los habitantes era de origen extranjero. En un relato titulado “Los inmigrantes”, nuestro autor describe el arribo de españoles e italianos al puerto de Buenos Aires, menciona el hotel de los inmigrantes, y como muchos de ellos llegaron solos a trabajar para reunir dinero y después traer a sus familias. Otros ya venían con sus familias, que traían una importante cantidad de objetos de sus ciudades de origen. Esto seguramente influyó en la configuración de nuestra ciudad. Dice el narrador: “llegaban con sus grandes baúles, /.../ en esos baúles traían de todo”. Y este “de todo” es realmente de todo, desde ollas a semillas, desde ropa hasta ralladores de queso. Dice que traían hasta sus colchones, venían con sus jabones para afeitarse, con sus cadenas para sostener las pailas sobre el fuego tal como lo hacían en sus aldeas, llegaron con sus ramas de olivos bendecidas en las parroquias de sus pueblos, sus rosarios y lógicamente con sus santos y sus celebraciones.

No se percibe desde el discurso, que este crecimiento en la población haya creado suburbios, o que la ciudad se haya “afeado”. Más bien por el contrario, estos nuevos pobladores darán notas de color a la ciudad. En otro relato denominado “Libaneses y Sirios” se presenta la actividad de comerciantes amables, sonrientes, parsimoniosos, “entradores”. Sus cinco tiendas se ubicaban alrededor de la plaza. Esta cantidad de negocios era excesiva si se tiene en cuenta la cantidad de población de la ciu-

dad en el momento referido. Dice el narrador que estos vendedores, cuya extensión de brazos servía para el corte de tela, se encontraban con clientes españoles e italianos quienes habían aprendido a regatear precios. También se menciona también a otro personaje extranjero que influirá en el modo de comerciar. Es el denominado “el Turco” quien recorría la ciudad cargando sobre su hombro, un cajón lleno de mercadería: que consistía en peines, peinetas, botones, espejos. Dice que nunca salía de la casa sin haber vendido algo. Luego menciona los “veinte a veinte”, una pareja de sirios que transportaba su mercadería en un catre”. Venían caminando desde “la ciudad” y reponían la mercadería vendida desde una bolsa que traían. Vendían boquillas, caramelos, cinturones, tabaco, naipes, velas y otras chucherías”. Además de esta actividad comercial, se menciona al turco “Amado”, quien era herrero y trabajaba en el negocio de don Nicola, dueño de herrería a la que los habitantes de la ciudad concurrían para afilar sus rejas de arados.

Esta fuerte presencia de inmigrantes generará espacios referentes para los lujaninos: la sociedad libanesa, la sociedad italiana, la sociedad española, lugares de encuentros, de celebraciones, espacios culturales que recibieron distintos exponentes en todas las áreas. Así es que en el relato “El conferencista” se lo ha invitado al narrador junto a otras autoridades como el intendente, el secretario del municipio, el presidente de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, el farmacéutico y el director de la escuela principal a participar de una conferencia a desarrollarse en la Sociedad Española... El conferencista de dicha ocasión se alojaba en el único hotel del pueblo”. Esta mención permite interpretar cómo la ciudad se conforma ediliciamente y la utilización con fines prácticos de cada uno.

Marianetti busca en su memoria espacios que sean signos culturales y que a su vez reflejen la identidad de Luján pero que sufren indefectiblemente la evolución de la modernidad. Estas transformaciones connotan también los cambios en las costum-

bres de sus habitantes. Por eso, es inevitable hablar de este espacio: una calle representativa de Luján como es “la Sáenz Peña”, como la denominan los lujaninos. Calle que escenario del tradicional desfile anual para conmemorar el aniversario del departamento. Es la calle testigo, las historias vecinales. La plaza en una punta y la rotonda de la Virgen en la otra, marcan, delimitan un fragmento central de su constitución. El fondo de ese escenario es la montaña.

Este pavimentado fragmento lujanino, no solo es de tránsito para ingresar al microcentro, es el espacio urbano, con signos sensibles que orientan las prácticas culturales. Quienes viven en Luján gozan de cierta competencia para moverse en ella, conocen su funcionamiento habitual, lo comprenden. Porque esta calle, que atraviesa la ciudad, expresa la cultura compartida por quienes la habitan. La calle Sáenz Peña tiene una carga cognitiva pero sobre todo afectiva, de intimidad, de importante significatividad en cada esquina.

Cada cambio edilicio que acerca a la modernidad, irrumpe y altera el paisaje preservado en la memoria, Y es que todo habitante construye marcas simbólicas que definen su espacio personal, que sustraen una parte de la ciudad del anonimato y la vuelven propia y familiar. Y esto es lo que encontramos en los relatos de Benito Marianetti. El siguiente fragmento es un ejemplo:

Eran dos las calles importantes del pueblo. Una el antiguo “camino real” denominación que le venía desde el tiempo de la colonia y que era la principal...era ancha, recta, sombreada. Enormes carolinos con su ramaje que se cerraba muy arriba formaban un verde e inmenso túnel o bóveda... La otra era la que luego fue denominada Roque Sáenz Peña, antiguamente se la conocía como calle Vistalba porque hacia el poniente se dirigía al lugar designado de esa manera por estar situado en una altura. En las laderas de los primeros cerros de la precordillera. (Marianetti, 2015, p. 20).

La representación de esta calle como espacio interno, que le pertenece es ineludible para Marianetti. Desde su relato es posible imaginar ese paisaje:

Nuestra calle, es decir nuestra calle más familiar era esta última. Ella nos puso en comunicación, con gente, con animales en movimiento, con leyendas, con costumbres, con diversiones. Esa calle, en alguna medida era el pueblo hacia afuera y en actividad.

Por su costado derecho, hasta el canal Zanjón, tenía un cerco de rosas silvestres adosado a un alambrado de varios hilos. Era una forma de embellecer el derecho a la propiedad.

En primavera. Por el mes de octubre, esa calle era un primor, con esa espléndida barrera de flores que tenía más de un kilómetro de largo. (Marianetti, 2015, p.20)

Luego de la descripción la memoria del narrador evoca al misterio porque este florido paisaje contaba en un costado con un largo y alto murallón en el que casi a la mitad de su recorrido había una cripta que tenía siempre velas encendidas y un poco de dinero (menciona “un billete de peso, aquellos amables billetes de color melón de aquella época” (p.21). Y afirma:

Nadie por supuesto tocaba las monedas salvo la mano piadosa que retiraba lo necesario para comprar un paquete de velas cuando estaban por terminarse [...] luego cuando se acrecentó la civilización, los automóviles levantaron tierra [...] comenzaron a desaparecer las monedas y se fueron apagando las velas. Cuando el murallón fue reemplazado por alambrado desapareció el nicho, la calle se llenó de aralias, plátanos, sauces, álamos corría agua por la acequia, dado la pendiente, la pérdida del nichito fue la señal del cambio cultural. (Marianetti, 2015, p.21)

Ya la ciudad experimenta un cambio, no solo en su estructura social con la llegada de los inmigrantes, comerciantes y agricultores sino también en sus tradiciones y su cultura.

Es la memoria la que recupera el espacio querido en un tono de intimidad:

Para nosotros, la vieja calle Vistalba siempre estuvo poblada aun en los días que no pasaban reses en los que no se corrían carreras cuadreras... ha seguido estando poblada a través del tiempo, la recorremos de nuevo, y aun ahora la nunca olvidada calle de nuestra niñez sigue siendo la misma de entonces. Preferimos verla como entonces como una marcha sombreada de tierra recién regada hacia el inmenso macizo andino, muy azul y muy blanco (Marianetti, 2015, p.27).

Luján se transforma así para ellos en la ciudad del origen y de la memoria, en su mundo.

El lector que no conozca la ciudad de Luján de Cuyo y lee la obra de Gladys Guerrero puede suponer que se trata de un espacio ficticio, inventado por un espíritu romántico. Puede pensar que es una ciudad, a la que la imaginación le generó varias historias para explicar su fundación. Puede ser que la narración esté tan teñida de afecto que haga dudar sobre su existencia real. Gladys Guerrero comparte en: *Un Lugar en el mundo llamado Luján* su mundo, en una percepción positiva de la ciudad, con anécdotas de vivencias personales, vincula la historia y memoria, ambas relacionadas en forma intelectual y afectiva, funde mito, invención y realidad y logra transformar así a Luján, ese espacio físico real, en un espacio literario. Comparte con Benito Marianetti su ciudad, y el hablar de ella con fuertes notas románticas y nostálgicas. Marianetti a través de los ejes espacio y tiempo transmite un mundo en trance de desaparición, se vale de su memoria como facultad que se vincula a lo cotidiano, a la experiencia temporal, memoria que implica la cristalización mental de

lugares recuperados, de vivencias relacionadas con espacios concretos.



**Figura 7. Un punto importante de la actual calle Sáenz Peña es la rotonda de la Virgen. La Bandera se ubica previamente y la montaña es el fondo tal como lo describe Marianetti  
Archivo personañ**

## Conclusión

Luján es el espacio concreto, el evocado, el originario, transformado por estos dos escritores en una evocación literaria.

La modernización ha transformado el espacio convocado. Se ha alterado la dinámica de la ciudad, la luz y el sol, el tránsito, la paz y el silencio en el entorno. Sin dudas hoy, se vivencia un Luján diferente al que habitaron ambos autores. en sus espacios, en sus calles, en sus habitantes. Benito Marianetti describe el mismo espacio urbano desde otra perspectiva. Lo aborda con otra mirada. A partir de su relato, se observa que la calle, como espacio urbano, ha dejado de ser un lugar de sociabilidad, de interacción entre los vecinos, quienes ya no se vinculan de la misma manera. La calle ya no es usada por familias que sacan su silla a la vereda, a tomar fresco. Porque el espacio manifiesta la cultura de sus habitantes. De todos modos, la calle Roque Sáenz Peña, en su extensión, invita a desfilarse, a caminar en procesión. Los relatos de *La verde lejanía del recuerdo* ilustran claramente el origen de la ciudad no histórica sino en sus distintas manifestaciones culturales. Plantea entender una ciudad de acá, desde una relación personal con el espacio.

Frente a las descripciones de los espacios, los lectores podemos plantearnos si las palabras transmiten lo que en verdad el espacio es o hay en ellas una importante carga de subjetividad que hace que el lugar se nos presente de modo idílico. Y es una duda lícita

Dice García Jambrini en *Literatura y ciudad* que:

[...] hay escritores que han logrado una simbiosis tan perfecta con su ciudad natal o de adopción que ya no es posible mencionar a uno sin evocar inmediatamente a la otra. Baudelaire y París, Kafka y Praga, Joyce y Dublín, Pessoa y Lisboa, Cavafis y Alejandría, Unamuno y Salamanca...

forman, en efecto, una pareja indisoluble, unida para siempre por obra y gracia de la literatura.

Si se sigue el mismo criterio de asociación del autor, si pensamos en la simbiosis del espacio con los dos escritores presentados, si se mencionan los apellidos de Guerrero y Marianetti surge Luján de Cuyo como literaria, porque ambos a su manera, en sus obras plasmaron la ciudad real y la imaginada, la exterior y la interior, la ciudad del origen y la memoria.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García Jambrina, L. (2006). *Literatura y ciudad*. En: *Clarín: Revista de nueva literatura*, Año 11, N° 64, pp. 53-54.
- Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Buenos Aires: Paidós
- Margueliche, J. C. (2014). “La lectura de la ciudad a través de la literatura”. En *Geograficando* N° 10 (2). En *Memoria Académica*. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6461/pr.6461.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6461/pr.6461.pdf)
- Margulis, M. (2002). “La ciudad y sus signos”. En *Estudios sociológicos* XX N° 60, pp. 515-536. Disponible en [https://www.academia.edu/42500748/Mario\\_Margulis\\_La\\_ciudad\\_y\\_sus\\_signos](https://www.academia.edu/42500748/Mario_Margulis_La_ciudad_y_sus_signos)
- Navascués, J. de (2004). *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Iberoamericana.

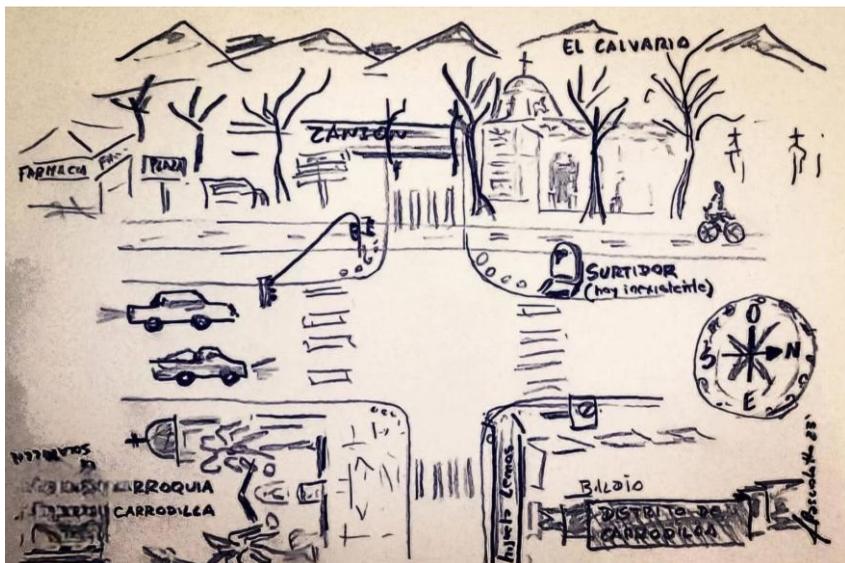


Ilustración N° 53: "Iconografía de la Carrodilla"  
Autor: Matías Edgardo Pascualotto  
Técnica: tinta sobre papel



# Capítulo 28

## MEMORIA SANMARTINIANA EN MENDOZA

Lucía Inés CASTELLINO

María Victoria IBARRA

### Introducción

En nuestra cotidiana percepción de la ciudad, en nuestra cotidianidad, se entrecruzan signos y símbolos conformando un *campo semántico total* [...] en que coexisten un tiempo existencial y un tiempo histórico institucional” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 25). Cuando recorremos las calles de nuestra ciudad, al mismo tiempo vamos recuperando un pasado común, porque -como recuerda del Acebo Ibáñez citando a Mumford (1957-1979)- la ciudad es el ámbito donde se genera y se transmite la cultura” (2000, p. 133). Entonces, todos los elementos constitutivos del ámbito urbano (edificios, calles, monumentos...) se erigen al mismo tiempo en “hechos culturales” (del Acebo Ibáñez, 2000, p. 133).

El espacio urbano se relaciona con la “memoria” viva de la comunidad, porque “La ciudad-memoria no es solamente la ciudad que guarda su historia al modo de un museo; es aquella que rescata la memoria [...] como apropiación vivida” (Nante, 2000, p. 230). Así, la toponimia urbana coadyuva en esa apropiación de la

historia, a la vez que en el encuentro interpersonal de los que se reconocen un pasado común, es decir, comparten un “imaginario social”, entendiendo por tal la representación colectiva que la población de un determinado espacio construye en torno a un tema y que conlleva una cierta identificación con dicho imaginario (cf. Álvarez Sousa, 2000).

En tal sentido, descubrimos que la cultura y la memoria mendocinas encierran una representación con gran valor cohesivo y que gira en torno de la figura del Libertador General San Martín. López Alonso (2000) afirma que es el lenguaje el que “objetiva” la realidad y posibilita la transmisión del significado, de las representaciones simbólicas comunes. De este modo, la literatura aparece como un instrumento idóneo para recuperar esos significados que la comunidad construye a lo largo de su vida histórica.

En el caso particular de Mendoza y en relación con la gesta sanmartiniana, existe una larga tradición de textos que construyen esta representación de Mendoza como “ciudad heroica”, trasponiendo a la ciudad toda, las características propias del héroe, comenzando por la novela precursora de la narrativa histórica mendocina: *La ciudad heroica* (1904) de Rosario Puebla de Godoy y continuando (por citar solo unos pocos títulos) con la novela *Gloria cuyana* (1927), de Julio Olivencia Fernández; el poema épico *La Andíada* (1953) de Julio Fernández Peláez o la colección de poemas que Carlos Puebla reúne bajo el título de *Resonancias de epopeya; Canto secular a Mendoza y la gesta libertadora; Glorias y figuras ilustres de la Argentinidad* (1953).

Como un eslabón más cercano de esta cadena puede mencionarse, finalmente, la colección de cuentos, poemas y canciones titulada *Los hombres de San Martín*, de Jorge Sosa: periodista, poeta, comediante, compositor y docente de Radio en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo. Jorge Sosa nació en Zavalla, provincia de Santa Fe, en 1946. Se radicó en Mendoza en el

año 1966 y desde entonces se sintió “un mendocino más”. Murió el día 4 de agosto del 2021.

Su memoria está indisolublemente unida a la conocida canción “Tonada de otoño”. El himno a nuestra tierra fue escrito por Sosa e incluido en su libro *Confidencias* (1977). Musicalizado por Damián Sánchez, ha sido interpretado por numerosos artistas y versionado en varios lugares del mundo.

El libro de poemas mencionado describe, en cierto modo, un itinerario de vida, desde la infancia del poeta en un pueblo de Santa Fe (Zavalla), evocada con ternura: “Era una tierra de espigas / y era el lugar de la esperanza”, los viajes de “un niño nacido en Humahuaca / justo a los treinta años”, el amor y el hijo en espera... y finalmente, el afincamiento en Mendoza que en el apartado final del libro pasa a ser “su” tierra, adornada por el orgullo de su historia: “Mendoza la llamaron los paisanos, / corazón del país de las arenas; / como cuenta la voz de los abuelos: / era una niña apenas”; engalanada por la magia de su otoño, porque “para quien lo ha vivido en Mendoza / otoño son cosas que inventó el amor”.

Jorge Sosa fue animador insustituible de la radiofonía mendocina y un compañero inseparable de las “trasnochadas de estudio” de todos los universitarios de entonces, a través del programa que animaba desde 1976 en Radio Nihui: “Los Habitantes de la Noche”. Él mismo declara al respecto: “nosotros no teníamos ningún tipo de idea sobre radio. Pero el programa fue señero para nosotros y la radiofonía mendocina. Como nos iba bien accedimos a tener otro programa de radio en la mañana de Nihuil. Eso fue todo un logro [...]. En el programa había muchos especialistas. Cada uno hablaba de algo en particular (deportes, espectáculos, etc.) y a la vez todos hablábamos de todo. Ahí comencé a hacer humor y comenzamos a hacer algunos sketches y también monólogos”

Muchos de estos monólogos se replicaron luego por televisión, y Jorge siguió colaborando asiduamente en los medios periodísticos mendocinos, con columnas de humor en los diarios *El Sol* y *Los Andes*.

En numerosas oportunidades manifestó Jorge Sosa la necesidad de acercar a la población mendocina la historia de nombres de pueblos, calles, barrios, bibliotecas, plazas y escuelas, en este caso, a través de un diario gratuito, con función social: sembrar memoria y valorar nuestra historia. Esta serie de textos históricos fue financiada por el Gobierno de Mendoza y editada por el Diario *La Jornada* en el año 2013.

### **Los “hombres de San Martín” en la memoria urbana**

“Es indudable que el brillo del General San Martín opaca otros brillos, pero hay que reconocer que a veces un brillo es la sumatoria de otros. La gesta de San Martín en Mendoza, la preparación de la gesta libertadora, la concreción de sus planes no hubiera podido hacerse si el líder no hubiera contado con hombres y mujeres dispuestos, capaces, creativos a su alrededor”.

Así comienza el homenaje de Jorge Sosa en los escritos llamados *Los hombres de San Martín*. En ellos, el escritor junto a los ilustradores Pablo Pavezka, Mariano Ruszaj y Marcelo Marchese, reivindicaron la figura de nuestro libertador mediante cuentos, poemas, canciones y anécdotas. Se caracteriza a San Martín como militar, político, dirigente pero también se lo describe desde un lugar “cercano”: como un amigo con quien tomar mates; que comparte sus preocupaciones, dolores y alegrías, en una versión cercana a la que Armando Tejada Gómez rescata en su novela *Dios era olvido* (1979): “Que aquí vivió soñando todos los largos años de su sueño [...] y uno se crece sintiéndolo vecino, menos cóndor y más tatita, como le decía su hija Merceditas a Don José de los Álamos, General del Sur [...] que desde entonces existe entre nosotros” (p. 11).

Se destacan además en este texto de Jorge Sosa los valores de los hombres y las mujeres que, si bien muchos de ellos no estuvieron en el campo de batalla, acompañaron al General en la organización y toma de decisiones para lograr la independencia.

¿Cómo llegaron estos relatos a nuestras manos? Este 2022, como parte de un proyecto interdisciplinario de 2do año del Colegio San Luis Gonzaga, que comprende las materias teatro, historia y lengua; teníamos por objetivo acercar la figura de San Martín y la gesta libertadora a nuestros estudiantes, gesta en la que contribuyeron significativamente los hombres y las mujeres de Mendoza.

Para llevarlo a cabo, trabajamos con textos literarios y no literarios y realizamos visitas a lugares que están estrechamente ligados con San Martín, tales como: el memorial de la bandera, la pinacoteca sanmartiniana, la plaza San Martín, el museo del pasado cuyano, la basílica de San Francisco, la Iglesia de La Merced, la Alameda y la Casa de San Martín.

En cada una de estas visitas, distintos grupos de estudiantes asumieron el rol de guías turísticos para mostrar lo investigado en las clases. El trabajo interdisciplinario nos sirvió como puente para entender y acercar la historia a nuestros días, comprenderla y valorarla desde diferentes miradas.

Además, es necesario recuperar -como hace Arturo Roig- el valor de historia viva que la toponimia adquiere, porque “caminar por las calles de una ciudad es meternos en un mundo que es historia, pero es asimismo novela” (Roig, en Puig, 2006, p. 7). Esas calles hablan tanto a la memoria a través de sus nombres como los documentos historiográficos que han quedado olvidados en su actualidad. Solo requiere, por parte del paseante, el esfuerzo de interesarse por conocer.

Y la literatura oficia de guía en este recorrido.



**Ilustración N° 54: Un plano para la ciudad**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

### **Una galería de héroes anónimos o poco conocidos**

Los personajes que destaca Jorge Sosa por su inteligencia, estrategias políticas y disposición en el campo de batalla son los siguientes: Álvarez Condarco, el Tropero Sosa, Fray Inalicán, Ñacuñán, Fray Luis Beltrán y Justo Estay; y los que lo hicieron por su disposición en la organización con emoción y compromiso son el Molinero Tejeda, la india Magdalena, Rafael Vargas, los negros de la banda del ejército, Dolores Prats de Huisi, Manuela Corvalán, Narcisa Santander, Mercedes Álvarez, Laureana Ferrari, Remedios Escalada y el pueblo mendocino en general.

Narraremos brevemente de qué tratan los textos, los valores que resalta el autor y destacaremos algunos lugares que conmemoran a los personajes históricos en la provincia de Mendoza, en particular en el área urbana de Mendoza

## *José Antonio Álvarez Condarco*

El primer relato de la colección se titula “El espía” y se refiere a la labor de José Antonio Álvarez Condarco en la denominada “guerra de Zapa. A este personaje se lo conoce también como “el viajero”.

Álvarez Condarco había nacido en San Miguel de Tucumán en 1780 y falleció en Santiago de Chile en 1855. Residió en Buenos Aires en 1810, y apoyó con entusiasmo a la Revolución de Mayo. A fines de ese año fue comisionado junto con Antonio Álvarez Jonte para una misión diplomática en Chile, donde consiguió una alianza militar entre los revolucionarios de ambos países. En 1812 fue reconocido como oficial de artillería; su gran conocimiento en materia de explosivos, le valió ser nombrado director de la fábrica de pólvora de Córdoba recientemente fundada, y también de cartografía.

En el año 1813 formó parte de la campaña del coronel Juan Gregorio de Las Heras a Chile con el batallón de auxiliares cordobeses con la misión de dirigir un arsenal. Allí conoció y trabó amistad con Marcos Balcarce, quien envió por su intermedio importantes mensajes al general José de San Martín, gobernador de Cuyo, poco antes de la derrota de la Patria Vieja chilena en la batalla de Rancagua. San Martín lo retuvo a su lado, nombrándolo ayudante de campo, secretario privado, director de los talleres militares y de una fábrica de pólvora.

Se convirtió así en jefe del polvorín en el campamento del Plumerillo. Cuenta la historia que una vez el General San Martín quiso entrar, pero el soldado de guardia le negó el paso por vestir inadecuadamente. El General elogió la firmeza del soldado y de su superior, a quién envió a estudiar los caminos de montaña, los ríos y los valles que se encuentran en la cordillera de los Andes; para luego dibujar mapas que le sirvieran en el cruce. Álvarez Condarco memorizó el recorrido para evitar problemas con las tropas enemigas.

Un día, de paso por la posada de Don Benavidez, dibujó en la tierra un mapa de los paisajes que estaba recorriendo, aquellos que luego serían claves para la gesta libertadora.

Además, se lo conmemora con un poema de seis estrofas titulado “Memoria de la libertad”, en el que se destaca la habilidad del protagonista: recordar y dibujar paisajes. San Martín le pide que abra bien los ojos y que dibuje en su memoria los detalles. En el cierre del texto dice:

Un arroyo, un vado, una pendiente,  
una quebrada, una piedra, un glaciar.  
No se olvide de nada que por su mente  
habrá de caminar la libertad.

En Mendoza, la Escuela N°4-109 y una calle de Godoy Cruz llevan el nombre de este importante personaje histórico. También es el nombre de una central hidroeléctrica que se encuentra ubicada en la región de Cuyo al Oeste de Argentina en la provincia de Mendoza y en la cuenca del río Mendoza.

### *El Tropero Sosa*

Al Tropero Sosa en los relatos también se lo asocia con el apodo de viajero. Como señala Gustavo Capone en “Tropero Sosa: el viajante al que San Martín premió con una medalla de plata”,

Pedro Sosa fue un criollo "ducho" en las artes del acarreo. El oficio le permitió conocer pueblos y ciudades. Sus habituales viajes al puerto le enseñaron "recovecos" y "atajos" que ahorran kilómetros y días. Perspicaz, astuto. Los troperos y arrieros eran quienes también "acarreamos" las novedades y noticias de las grandes ciudades. Entre las mercaderías comunes estaban los granos, la ropa de moda, algún ungüento milagroso y alguna botella de alcohol

de contrabando. El viaje fue su maestra: y las postas, su gran escuela.

(Recuperado de:  
[https://www.diariouno.com.ar/afondo/tropero-sosa-el-viajante-al-que-san-martin-premio-con-una-medalla-de-plata-15082016\\_S1-XEvZzHX](https://www.diariouno.com.ar/afondo/tropero-sosa-el-viajante-al-que-san-martin-premio-con-una-medalla-de-plata-15082016_S1-XEvZzHX)).

Cerca del mes de enero de 1817, cuando se tenía previsto cruzar la cordillera, San Martín necesitaba quien pudiera traer armas, pólvora y víveres que Pueyrredón le había permitido al general. Solo un hombre se ofreció para hacerlo en la mitad del tiempo: Pedro Sosa. A pesar de los conflictos que podrían presentarse en un viaje de 1040 km en carreta, las inestables condiciones climáticas, posibles bandidos, igualmente accedió. Pedro Sosa, también conocido como “Tropero” por conducir carretas, logró hacerlo en 41 días. Al final, cuando hace la entrega al general, solo aceptó que se le pagara con un abrazo del mismo San Martín y finalmente ambos descansaron tomando mates. Falleció en 1823.

En el poema sobre este personaje, predominan enumeraciones que generan la sensación de “avanzar rápido para llegar a destino”:

Trago sables y tacuaras,  
traigo clavos y madera  
traigo apuro y el apuro  
hace más larga la espera  
Partan al tiempo las mitades  
y denme la más ligera.

Nuevamente, el autor destaca el valor y la predisposición de los hombres que creyeron en San Martín y lo acompañaron antes y durante la guerra.

En Godoy Cruz se conmemora a este personaje con una calle que lleva su nombre, al igual que en Maipú. La Escuela N° 1658

lleva lo recuerda. Tropero Sosa fue igualmente el nombre de un empalme ferroviario ubicado en Las Heras, Provincia de Mendoza.

### *Pedro Vargas*

La guerra de zapa consistía en sembrar dudas, recabar información y mentir a favor de la causa. El cuento llamado “Pedro Vargas, traidor a la patria” hace referencia a la “máscara” que debe utilizar Pedro Vargas para recabar información. Este personaje se hizo pasar por defensor de la causa realista, sabiendo que esto podría traerle consecuencias en su vida cotidiana. Solo José de San Martín y él sabían de este pacto. Pedro Vargas fue perseguido, repudiado, encarcelado y torturado, pero nunca reveló la tarea que le había encomendado el general. Este pacto sirvió para sembrar la incertidumbre en el enemigo y confiarles información falsa que San Martín utilizaría a su favor en el campo de batalla. La esposa de Vargas, Laura Corvalán, amenazó con dejarlo debido a esto; solo hasta después de la toma de Chile por el Ejército libertador, se conoció la verdad de los hechos y de su contribución a la libertad.

Pedro Vargas era hermano de Rafael Vargas, de quien nos ocuparemos luego, por haber sido el que donó una banda de música compuesta por libertos para el Ejército de los Andes. El general Espejo también cuenta que la donación de la banda por parte de Rafael Vargas al Ejército de los Andes, guarda alguna relación con el plan de espionaje diseñado por San Martín. También según Espejo, Pedro Vargas

fue el agente que más contribuyó a complementar el plan de espionaje que se propuso el general. Rodeándose de misterio y cautela, se consagró Vargas a cultivar relaciones íntimas con los sarracenos de Mendoza, San Juan y San Luis, arrancándoles con parsimoniosa sutileza su modo de pensar y cuanta noticia adquiriesen de sus confidentes de Buenos Aires, de Chile, de Montevideo y otros puntos (1882, p. 488).

El poema homenaje a Vargas se titula “Alguna vez se sabrá” y en él se registra el pacto y la confianza de Pedro Vargas y San Martín:

Me dijo hágase realista  
que sea real  
y me disfracé de España  
para el general  
para el general.

En conmemoración de este personaje histórico, una calle del Centro de Mendoza y otra de Guaymallén llevan su nombre.

### *Fray Inalicán*

El cuento “La reunión” trata sobre Fray Inalicán. En septiembre de 1816, San Martín organiza una reunión en el fuerte de San Carlos con el pueblo pehuenche con Fray Inalicán como su traductor.

Francisco Inalicán era hijo de un cacique mapuche que permitió que su hijo fuera a estudiar a Chile con los españoles y así se convirtió en sacerdote. Su primer destino fue el de capellán del Fuerte San Rafael del Diamante en Mendoza, y ejerció su ministerio entre los pehuenches. En 1805 era Padre Maestro dentro de su Orden y enseñaba gramática en el convento franciscano de la ciudad de Mendoza. En ese mismo año acompañó al comandante de Milicias Urbanas Don Miguel Félix Teles Meneses en una expedición pacificadora de los indios del sur de Cuyo.

Se desconoce exactamente en qué fecha fue capellán del fuerte de San Carlos, también en Mendoza. En 1817, por su cercanía y contacto con los pehuenches, el General San Martín le encargó que los convenciera para que ayudaran al Ejército Libertador a cruzar Los Andes.

Era un hombre de dos lenguas, de dos pueblos, de dos dioses. Durante la reunión, expresó todo lo que el general San Martín le había solicitado: pedían permiso al pueblo Pehuenche para pasar por sus tierras y que el pueblo se uniera a su lucha para derrotar al enemigo español. La tribu aceptó y luego se intercambiaron regalos entre los jefes de ambos grupos. Pero algo dejó intranquila la mente del Fray, al sentir que estaba engañando con lo que había hecho por el general, pero San Martín lo tranquilizó diciendo “cuando se le miente a los malos, se está defendiendo a los buenos. Y usted es de los buenos, Padre”.

El poema sobre Inalicán se titula “Yo soy de ustedes”. En el texto se plantea la dicotomía de ser mapuche y cristiano al mismo tiempo, sin embargo, hay una búsqueda por un bien común que es la libertad:

Soy boca que anda dos lenguas  
pero es la misma idea  
defender lo que es tan nuestro como la nube y la arena  
(...)  
como ese cielo wenu  
que se sube a la bandera.

“Fray Francisco Inalicán” es el nombre de una escuela ubicada en Luján de Cuyo- Mendoza. También lleva ese nombre una calle de la Ciudad de Mendoza, y acerca de esta, es muy interesante lo que refiere René Puig, sobre todo porque destaca el valor de la toponimia urbana como reservorio de la memoria (cf. Puig, p. 117 ss.).

### *Ñacuñán*

Ñacuñán (Ñeyku-ñán) es el nombre indígena del último cacique gobernador de Malargüe y en lengua pehuenche significa “alma de aguilucho”. Este cacique fue un fiel colaborador del Ge-

neral José de San Martín, en la organización del cruce de Los Andes.

En el texto “El encuentro” se hace referencia a Ñacuñán. Esta historia muestra el otro lado de lo relatado en el cuento sobre Fray Inalacán. El cacique Ñacuñán escuchó atentamente todo aquello que el Fray le decía, pero sus ojos estaban clavados en el general, a quien llamaban “Huinca Señor” entre los Pehuenches. El jefe consideraba la propuesta que se les hacía, aquellos obsequios que se les entregarían y lo que debían hacer para ayudar a los *huincas*. Muchos en esa reunión expresaron su opinión sin ser interrumpidos, si bien había quienes dentro de la tribu no estaban de acuerdo, Ñacuñán accedió en ayudar a San Martín en su lucha para vencer a aquellos que tanto daño les habían hecho: los españoles.

Al igual que el poema anterior, en “La misma luz”, texto que conmemora al jefe del pueblo pehuenche, se destaca la disposición del pueblo al servicio de una lucha común. Las metáforas refieren a que, si bien en un principio desconfiaron de San Martín, había algo fuerte que los unía: la humanidad y el deseo de ser libres:

“Mi amigo es gran señor  
que mira fiero  
como yo lo miro.  
La sangre que lo llena  
tal vez sea hermana  
de mis latidos”.

Una calle de Maipú lleva el nombre “Ñacuñán” y también existe en el departamento de Santa Rosa, Mendoza, una reserva de biosfera con ese nombre.

## *Fray Luis Beltrán*

“Vulcano con sotana”, “Arquímides de la patria” y “Artesano del cruce”, eran algunos apodos de Fray Luis Beltrán por sus habilidades en la obra metalúrgica.

Cuenta la historia que Luis Beltrán nació el 7 de septiembre de 1784 en el camino que va de San Juan a Mendoza. Comenzó sus estudios en el Colegio San Francisco de Mendoza y luego viajó a Chile donde se consagró como sacerdote. Era un hombre muy estudioso y de numerosas habilidades, se le daban muy bien los oficios tales como relojero, carpintero, pirotécnico. Estudió física, químicas y ciencias mecánicas, disciplinas que lo formaron ampliamente para la gran labor que desarrollaría para el general San Martín.

Estuvo a cargo de la fabricación de armas que utilizaría el ejército liberador en muchas de las batallas libradas. Luego de la derrota en Cancha Rayada, motivó a las personas diciendo una pequeña “mentira” acerca de las municiones con las contaban. Puso a trabajar a hombres, mujeres y niños de Mendoza para cumplir con aquellos se necesitaba para ganar. Luego el general San Martín, se reiría con él acerca de esa pequeña mentira.

Se describe a Fray Luis Beltrán como un hombre con esperanza y astucia. El poema sobre este personaje se llama “Fraile Fragua”, y refiere a su capacidad de mando en la realización de armas y su obediencia al General:

[...] golpe y golpe, paisano,  
golpe y golpe, moreno  
cada golpe que demos  
será el primero  
aquí no hay descanso alguno  
nadie puede dormir  
hasta que no le cumplamos  
a San Martín.

En honor a Fray Luis Beltrán, el 7 de septiembre es el día del metalúrgico, además, la escuela técnica 4-002, ubicada en el centro de Mendoza, lleva su nombre. En el inicio del tradicional paseo de La Alameda mendocina se encuentra un monumento en su honor. Fray Luis Beltrán es una localidad y distrito del departamento Maipú.

### *Justo Estay*

“Traductor de paisajes”, es el nombre de la historia sobre Justo Estay, baqueano chileno. En ella se cuenta que había cruzado incontables veces la cordillera. Según cuenta la historia, Estay había nacido por 1786 en Pocuro, pequeño pueblo de la V Región del Sur de Chile. Hijo y nieto de arrieros, se crio en las montañas de las que conocía cada paso o quebrada. Sus servicios fueron fundamentales y decisivos para el triunfo en Chacabuco.

Justo Estay había salido de Mendoza como baqueano de la columna de Las Heras y una vez realizado el cruce se dirigió a Santiago. Hábil en los disfraces y en pasar desapercibido en la capital chilena obtuvo información precisa que el 11 de febrero a las 3 de la tarde transmitió en persona a San Martín en su campamento.

Luego del desastre de Rancagua, llegó a Mendoza y San Martín no dudó en tenerlo a su lado para aprovechar sus conocimientos de los caminos, obstáculos, clima y todo aquello que se pudiera manifestar en el cruce de los Andes. El baqueano contestaba de forma breve y certera todas las preguntas que el general le hacía sobre la cordillera y sus caminos, luego diría que el triunfo de Chacabuco se debía, en gran medida, al trabajo de Justo Estay.

En el poema titulado “Toda la tierra es camino”, se enumera la habilidad del baqueano para describir la cordillera y su valentía para guiar a los hombres. Se utilizan metáforas para describirlo:

Justo Estay, el traductor y catador de caminos, quien estudia y está atento a los ruidos, colores, aromas del paisaje y los guarda en su memoria. Además, reconoce la importancia de su rol como guía de los combatientes:

Ahora estoy adelante  
de miles de soldados,  
ellos no quieren no quieren morir  
si el clarín aún no ha sonado  
Tengo que cruzar a todos  
habrá de tener cuidado  
que detrás de mí caminan  
los que van a liberarnos.

Una calle de Dorrego - Mendoza le rinde homenaje a Justo Estay con su nombre.

### *Andrés Tejeda*

El personaje histórico Andrés Tejeda es una figura controversial, ya que existen algunas disidencias en cuanto su origen: si era mulato o no, sobre su labor en la elaboración de uniformes y a la ubicación del molino.

“Don Andrés Tejeda, un molinero nacido en Panquehua, se había destacado como genio-inventor, ya había fabricado una Espineta -piano de la época- un reloj y par de soluciones mecánicas muy ingeniosas. Hacia el año 1815 San Martín le encarga al negro Tejeda la construcción del primer batán de la República, ya que ve la posibilidad de vestir a su ejército y competir con las tropas realistas vestidas por la avanzada industria textil inglesa” (Recuperado de. <https://4023molinero.wordpress.com/nuestra-historia/>).

La narración sobre este personaje comienza con la explicación del verbo “abatantar”, que significa “darle a un tejido, a través de los golpes mayor grosor y resistencia para evitar que pase frío y humedad”, es decir, impermeabilizarlo. Andrés Tejeda molía gra-

nos para el estado y lo que hizo, como maestro mecánico e inventor, fue adaptar la maquinaria del molino hidráulico, para crear un batán (máquina destinada a transformar unos tejidos abiertos en otros más tupidos) cuyo propósito era machacar -abatanar- las rústicas fibras venidas desde San Juan, San Luis y Mendoza y convertirlas en fibras de paño (bayetas). El molino funcionaba por la fuerza de una corriente de agua que hace mover una rueda hidráulica, que activa los mazos que posteriormente golpeaban los tejidos hasta compactarlos.

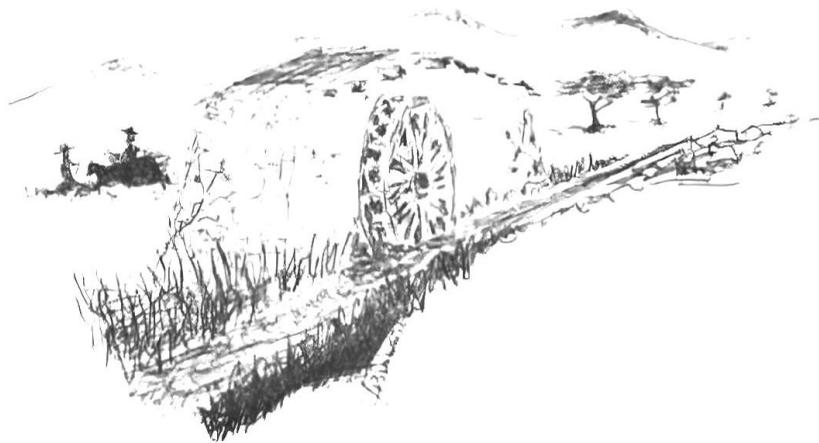
San Martín no dudó en encomendarle esta tarea a Andrés Tejada, que trabajaba en un molino ubicado en el departamento de Las Heras. Con la ayuda de Fray Luis Beltrán construyeron la maquinaria para realizar esta tarea y San Martín siempre admiró sus cualidades mecánicas. El General y Tejada conversaban sobre la libertad que ambos deseaban, al igual que los sueños del molinero de volar por los aires. Fue así que construyó alas de cuero y madera con las que se lanzó a volar desde el techo de su molino; el vuelo fue breve, cayó, se fracturó las piernas y murió seis meses después, cuando los granaderos iban a la montaña con sus uniformes.

En el poema llamado “Permiso para volar” se describe el deseo del mulato, quien se siente un pájaro que precisa llegar a las estrellas. Relaciona sus ansias de volar con la libertad:

Y si ve un cóndor volando  
a la altura de Cordillera  
diga usted sin duda  
Molinero Tejada.  
Vuelo vuelo. Soy patria viajera...

En Mendoza se conmemora a este personaje en una escuela, calle y placa ubicadas en el departamento de Las Heras. También hay algunas disidencias en cuanto a la ubicación del molino donde trabajaba Tejada, ya que algunos historiadores cuentan que se encontraba en la calle Coronel Díaz (donde actualmente

está la placa) y otros sostienen que estaba en la localidad de Panquehua.



**Ilustración N° 55: “Molino hidráulico”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

### *La India Magdalena*

Jorge Sosa conmemora a la india Magdalena en una historia titulada “Mujer azul”. Nadie conocía su nombre pehuenche, todos la conocían como la india Magdalena. Magdalena era una nativa que vivía en la estancia de El Yaucha. Ella había aprendido de su madre a tejer, preparar el hilo y sobre todo, sabía cómo darle color a sus tejidos con elementos naturales como cáscara de cebolla, cúrcuma, laurel, pimentón, entre otros. Pero había un color que era muy difícil de lograr con los pigmentos naturales: el azul.

Un día, la llevaron ante el general San Martín, quien le encargó que tiñera de azul los uniformes del ejército. Magdalena aceptó y comenzó con la tarea, pero el resultado no fue el esperado, ya que era más tela de la que Magdalena había teñido nunca y sus conocimientos no alcanzaban para realizarlo.

Luego se convocó a Francisco Javier Correas, quien con sus conocimientos químicos logró teñir los uniformes que el general necesitaba. La india estaba triste, porque sentía que le había fallado al libertador; pero él la reconfortó diciendo que nueve de sus soldados estarían en la cordillera con los uniformes que ella misma había teñido. Magdalena quiso cumplir con el encargo del general hasta el final, pese a no realizarlo como hubiera querido, descubrimos en su persona la perseverancia, la valentía y sobre todo la humildad y la honestidad, al tener que informarle a San Martín que le había “fallado”.

#### *La banda de música del Ejército de los Andes*

“Relato en sol mayor” es un reconocimiento a los negros que lucharon para un continente que no era el suyo. Al respecto, reflexiona Jorge Sosa: “Con la promesa de su libertad individual, lucharon por la libertad de todos”. Como señala Florencia Guzmán (2015),

El convencimiento de San Martín de que los negros y mulatos eran fundamentales para la instrumentación de su plan continental, lo llevó a ejecutar una poderosa militarización de los varones libres y una política de “rescate” de los esclavizados (comprar los a sus dueños para incorporarlos al ejército) que le permitirá constituir los reconocidos batallones de infantería de “libertos” de gran significación en el escenario de la guerra de independencia (p. 25).

Además, anota Florencia Guzmán, “En la guerra, la música resultaba fundamental como dispositivo de cohesión y fervor pa-

triótico” Y agrega que “La funcionalidad estratégica de la música militar francesa que había vivido San Martín como oficial en Europa, sumada a su propia y reconocida formación musical” constituyen antecedentes que explican “su destacado empeño para el fomento y estudio de las prácticas musicales” (2015, p. 28).

Por otro lado, cuenta la historia que Rafael Vargas era un hacendado que poseía tierras y también tenía numerosos esclavos provenientes de África. Vargas amaba la música, aun cuando en Mendoza no se tenían los elementos para escuchar, salvo algunas guitarras y una voz andariega de vez en cuando. Pero sus esclavos cantaban constantemente, sobre todo cuando se levantaba el viento zonda, que ellos consideraban sagrado.

Vargas eligió a las voces y músicos sobresalientes y los envió a estudiar música a Buenos Aires con Víctor del Prada. El hacendado hizo traer desde Bélgica algunos instrumentos para que Mendoza tuviera su banda, y así fue que, luego de cuatro años de preparación, los músicos tocaban en la Alameda para deleitar al pueblo mendocino; luego estuvieron presentes en muchos de los eventos a los que también concurría el general San Martín. El general y su esposa no faltaron ni una sola vez a estas presentaciones que realizaban los esclavos.

En la versión del general Espejo, en 1816, luego de que San Martín llevase a cabo la expropiación de los esclavos “el señor Vargas le obsequió la banda completa con su vestuario, instrumental y repertorio de música” (1882, p. .487). Esta donación, según este mismo relato, estaba vinculada a un plan de espionaje con los realistas de Chile a cargo de Pedro Vargas, hermano de Rafael” (Guzmán, 2015, p. 31).

Como recuerda Diego Gonzalo Cejas en la conferencia magistral de incorporación como miembro de número de la Academia Sanmartiniana, “Finalmente, el juramento de la Bandera de los Andes coronó la aptitud del Ejército: ‘la tropa y el pueblo respondían con un ¡Viva la Patria!, rompían Dianas las bandas milita-

res y la artillería hacía una salva de veinticinco cañonazos’, escribió Espejo” (“San Martín y el empleo de la música militar en el Río de la Plata (1812-1824)” Recuperado de <https://sanmartiniano.cultura.gob.ar/noticia/san-martin-y-el-empleo-de-la-musica-militar-en-el-rio-de-la-plata-1812-1824/>).

Nació así la primera banda del Ejército de los Andes.

Un día, el general observó al negro que tocaba el clarinete, quien lloraba emocionado. San Martín, preocupado, habló con él y el negro le confesó que el himno le recordaba a sus tierras, no era el ritmo lo que lo conmovía, sino la letra que repite tres veces “libertad, libertad, libertad”. La emoción del personaje se refleja tanto en el texto como en las imágenes: se observa un hombre que llora y el clarinete tiene forma de lágrima.

En el poema “Dos libertades”, se lee:

He de darle general  
esta vida que aún mantengo  
es todo lo que yo tengo  
y es todo lo que he de dar  
Usted pretende lograr  
libertad amanecida  
yo le doy toda mi vida  
pero digo mi verdad:  
a más de su libertad  
he de luchar por la mía.  
No sé por dónde andaremos  
ni conozco esos caminos  
pero me siento argentino  
y vendo caro mi cuero,  
ya gasté todo mi miedo  
y no me asustan las fieras  
he de cuidar la bandera  
he de jugarme la vida  
y si nos llama una herida  
mi sangre ha de ir primera.

## *La Bandera del Ejército*

Dice Jorge Sosa en sus escritos que la Bandera de los Andes fue impulsada en la navidad de 1816, cuando San Martín encargó a las mujeres presentes confeccionar una bandera antes del 5 de enero. A la mañana siguiente, las mujeres fueron a comprar las telas y elementos necesarios según las indicaciones del general. Las patricias que confeccionaron la bandera fueron: Dolores Prats de Huisi, Margarita Corvalán, Narcisa Santander, Mercedes Álvarez, Laureana Ferrari y Remedios Escalada de San Martín. Muchas de esas mujeres donaron sus joyas para embellecer la bandera del ejército, trabajaron arduamente y lograron cumplir con los tiempos estipulados, fue así que se creó “la primera bandera independiente que se ha alzado en América”.

También colaboraron algunas religiosas del Monasterio de la Buena Enseñanza cuyos nombres aporta el general Gerónimo Espejo: María de las Nieves Godoy, Andrea de los Dolores Espino-la y María del Carmen del Niño Dios y Correas.

La historia ha guardado algunos datos de estas “patricias mendocinas”: Dolores Prats de Huisi, por ejemplo, había nacido en Valparaíso en 1775 y falleció en 1834. Llegó a Mendoza como emigrada, luego de enviudar. Su esposo era un rico hacendado de Talcahuano fallecido en la batalla de Rancagua durante la Reconquista de la “Patria Vieja” chilena.

Un barrio de la ciudad de Mendoza lleva su nombre, aunque es denominado popularmente como Barrio La Estanzuela.

Margarita Corvalán Sotomayor de Montes de Oca nació en Mendoza alrededor de 1800; era hermana de Manuel Corvalán, quien trajo a Mendoza la noticia de la Revolución de Mayo. Se casó en 1827 con Luis de San Pedro Anzorena de Montes de Oca. En 1828 ambos emigraron a Chile, donde Margarita murió muy joven y sin hijos.

En cuanto a Narcisa Santander, según el historiador Esteban Fontana (2012), fue suya la idea de ofrecer la bandera al General San Martín (cf. “Interrogantes aún sin respuestas sobre la Bandera de Los Andes”. <https://www.elsol.com.ar/mendoza/interrogantes-aun-sin-respuestas-sobre-la-bandera-de-los-andes/>)

Mercedes Álvarez de Segura nació en Mendoza en 1800 y murió en 1893. Fue enviada a estudiar a la ciudad de Buenos Aires, donde recibió una educación esmerada. Entre sus amigas más cercanas estuvo Remedios de Escalada, hija de Antonio José de Escalada y esposa del general José de San Martín. Mercedes se desempeñó como dama de compañía de Remedios cuando esta contrajo matrimonio a fines de 1812 y la acompañó de cerca cuando Remedios debió trasladarse a Mendoza al ser designado José de San Martín gobernador intendente de Cuyo, en agosto de 1814.

Formó parte del grupo de damas que en la Navidad de 1816 se comprometieron gustosas frente al general San Martín a proporcionar la bandera del Ejército próximo a iniciar la campaña libertadora a Chile. Mercedes se casó en 1828 con Tiburcio Segura y continuó viviendo en su provincia natal hasta su fallecimiento. Fue la única que pudo volver a ver la bandera fruto de su trabajo en la casa de gobierno de Mendoza, poco antes de su muerte acaecida el 10 de noviembre de 1893.

Laureana Ferrari de Olazábal nació en Mendoza en 1803 y falleció en Buenos Aires en 1870. Su padre adhería a la causa patriota y tanto el general José de San Martín como Remedios de Escalada eran huéspedes habituales de su hogar. Laureana, a pesar de ser muy joven aún, se destacaba entre las jóvenes de la ciudad cuyana por su patriotismo y se convirtió en amiga íntima de Remedios de Escalada. En su casa se reunieron para la cena de Navidad de 1816 con la presencia de San Martín y su familia, sus principales oficiales y otros vecinos de la ciudad. En esa ocasión

San Martín solicitó en un brindis que las damas cuyanas confeccionasen la bandera para el ejército.

San Martín solicitó personalmente la mano de Laureana Ferrari en nombre de su oficial Manuel Olazábal y fue su padrino de boda en 1819, así como del primero de sus hijos.

En Luján de Cuyo se encuentra la Escuela N° 4-033 “Laureana Ferrari De Olazábal”.

Finalmente, María de los Remedios Carmen Escalada -más conocida como Remedios de Escalada- fue la esposa del Libertador general José de San Martín, y es considerada una de las patricias argentinas. Había nacido en Buenos Aires en 1797 y falleció también en Buenos Aires, en 1823. Contrajo matrimonio con José de San Martín en 1812, y lo acompañó cuando este se trasladó a Mendoza, en 1814, para asumir como Gobernador Intendente. Fue madre de su hija Mercedes Tomasa San Martín y Escalada.

Como señala Adolfo Carranza (1919), “Apenas llegó (San Martín] a la capital de Cuyo, Remedios fue saludada y agasajada por aquella sociedad y se hizo querer tanto que aún no se han olvidado las simpatías que inspiró en ella. Su casa era alegre, hospitalaria; allí concurrían los oficiales, amigos del pueblo natal y los jóvenes de la localidad que se agregaron [...]” (pp. 107-111).

La pareja vivió sencillamente en una casa de la actual calle Corrientes 343 de la capital de Mendoza, propiedad de Trinidad Álvarez, que el Cabildo alquiló para él. Por años funcionó un taller mecánico, y en excavaciones recientes hallaron restos del piso original, además de trozos de vajilla y otros objetos. Hoy es museo de sitio.

“Pese a que había sido criada prácticamente como una princesa, la joven se adaptó a la humildad de su nuevo hogar. Incluso lejos de incomodarse o reclamar, Remedios colaboró con la empresa sanmartiniana organizando eventos para recaudar fon-

dos y generó vínculos fundamentales con las familias más importantes”<sup>212</sup>.

Cuando el Ejército finalmente se marchó, en enero de 1817, Remedios y su hija pequeña, Mercedes, regresaron a Buenos Aires. Luego del triunfo de Maipú, en 1818, San Martín viajó a Buenos Aires. A su regreso a Mendoza, lo hizo con su esposa e hija. Vivieron en “Los Barriales”. Remedios quiso acompañar a su marido a Chile, pero ya estaba débil (padecía de tuberculosis), y costó trabajo que entrase en razón para que regresase a la casa de sus padres. En marzo de 1819 realizó un penoso viaje, que sería el último de su vida. Por las dudas llevaban un ataúd, por si llegaba a ocurrir lo peor durante la travesía.

Remedios para entonces estaba muy enferma de tuberculosis y agonizó en Buenos Aires, siempre con la esperanza de volver a ver a su esposo. Abatida y enferma, la muerte de su padre en noviembre de 1821 fue un golpe demasiado duro. Los médicos poco podían hacer por entonces y le aconsejaron que se trasladara al campo, a un aire más benigno. Tomasa no lo dudó y llevó a todos a la quinta familiar, ubicada en lo que hoy es avenida Caseros y Monasterio, en Parque Patricios. La quinta era de su hermano Bernabé y ocupaba unas tres hectáreas y media. Tenía entrada por Caseros y la casa estaba en el cruce de esta avenida con Monasterio.

San Martín se encontraba entonces en Mendoza y escribió desolado a Nicolás Rodríguez Peña. Señaló que su ánimo estaba “agitado y su paz perturbada”. Confesó que “uno puede conformarse con la pérdida de una mujer, pero no con la de una amiga”, apuntó. No era seguro para él regresar a Buenos Aires porque sabía que existían planes para matarlo en el camino, y culpaba a Rivadavia. “Me cercó de espías, mi correspondencia era abierta con

---

<sup>212</sup> Cf. <https://www.infobae.com/sociedad/2023/08/03/remedios-de-escalada-la-chica-fragil-fulminada-por-la-tuberculosis-que-pidio-ver-a-san-martin-antes-de-morir/>).

grosería; todo reducido a anónimos y otras cartas... decían que encabezaba un partido opositor; querían honrarme con el glorioso título de Corifeo Revolucionario”.

A fin de ese año finalmente entró a Buenos Aires y el 4 de diciembre apareció en la casa de los Escalada. Se encontró con la oposición de su suegra, quien intentó quedarse con la niña, a la que San Martín encontró malcriada y hecha “un diablote”.

Antes de partir a Europa, encargó al francés Felipe Bertrés, militar, guerrero de la independencia y agrimensor, un mármol de 1,20 de alto, 0,70 de ancho y 0,03 de espesor para la tumba de su esposa, al que hizo grabar la leyenda que se puede leer hasta hoy: “Aquí descansa Remedios de Escalada, esposa y amiga del General San Martín.

Existe una importante arteria del departamento de Guaymallén que perpetúa su recuerdo en la provincia de Mendoza.

En el Centro Cívico, frente a la Casa de Gobierno, se encuentra el Memorial de la Bandera del Ejército de los Andes, inaugurado en 2012.

## **Conclusiones**

La gente de Mendoza es protagonista en la gesta libertadora. Fue la ciudad que acunó la libertad y prestó a miles de hombres, mujeres y niños para servir a la causa del general San Martín. La ciudad homenajea a aquellas personas que lo dieron todo por la libertad, incluso su vida. “Seamos libres que lo demás no importa”.

La liberación es un trabajo colectivo. Se requiere el compromiso y la presencia de hombres y mujeres dispuestos. Trabajar desde la individualidad es fácil. Trabajar de manera colectiva, organizar, gestionar, tomar decisiones que impliquen diversidad de ideas es el verdadero desafío. Destacamos la importancia del tra-

bajo colectivo del pueblo mendocino que puso el cuerpo y el corazón a disposición. Allí donde antes era solo la ubicación de una calle, ahora es el nombre y apellido de un personaje histórico cercano porque conocemos su aporte en nuestra historia.

Se hacen patentes así los valores de hombres y mujeres que se destacaron por su ingenio, valentía, compromiso y participación en la logística para movilizar a personas, armamento, provisiones, animales, aporte humano, económico y material.

Los hombres y mujeres protagonistas de los textos analizados nos invitan a reflexionar: para que se mantenga el proyecto de San Martín y se sostenga la independencia política, económica, social y cultural, es fundamental mantenernos unidos como pueblo y buscar el bien común por encima de los bienes individuales.

Porque, como recuerda Bernardo Nante,

La ciudad del habitar es la ciudad como morada, es decir, la ciudad que procura espacios propios, únicos, personales. Es, a la vez, un espacio del encuentro interpersonal y de la acción personal, el espacio que genera vínculos únicos e irrepetibles, momentos singulares. (2000, p. 230)

Para finalizar, rescatamos que Jorge Sosa, a través de estos textos nos acerca a los personajes históricos, si bien muchos de ellos están ficcionalizados, sus relatos retroalimentan los textos históricos y permiten a través de las imágenes significativas, anécdotas y descripciones situarse en la época. El arte en todas sus formas es un registro de memoria que habilita espacios de diálogo, comprensión y reflexión de vital importancia para la cultura y educación de nuestra provincia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Sousa, A. (2000). "La construcción de las ciudades sobre el imaginario social". En del Acebo Ibáñez (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 233-254.
- "Bicentenario del triunfo en la batalla de Chacabuco; 12 de febrero de 1817. La batalla clave" [s. f.]. Recuperado de: <https://www.mendoza.edu.ar/bicentenario-del-triunfo-en-la-batalla-de-chacabuco/>
- Cejas, D. G. [s. f.]. "San Martín y el empleo de la música militar en el Río de la Plata (1812-1824)". Conferencia magistral de incorporación como miembro de número de la Academia Sanmartiniana del doctor Diego Gonzalo Cejas. Recuperado de <https://sanmartiniano.cultura.gob.ar/noticia/san-martin-y-el-empleo-de-la-musica-militar-en-el-rio-de-la-plata-1812-1824/>).
- Capone, G. (2016). "Tropero Sosa el viajante al que San Martín premió con una medalla de plata". [https://www.diariouno.com.ar/afondo/tropero-sosa-el-viajante-al-que-san-martin-premio-con-una-medalla-de-plata-15082016\\_S1-XEvZzHX](https://www.diariouno.com.ar/afondo/tropero-sosa-el-viajante-al-que-san-martin-premio-con-una-medalla-de-plata-15082016_S1-XEvZzHX)).
- Carranza, A. (1919). *Patricias Argentinas*. Buenos Aires: Sociedad Patricias Argentinas "Dios y patria" 1910.
- Cutolo, V. O. (1968). *Nuevo diccionario biográfico argentino: (1750-1930)*. Buenos Aires: Editorial Elche.
- Acebo Ibáñez, E. del (2000). "Introducción". En del Acebo Ibáñez (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp.25-34.
- (2000). "El pensamiento urbanístico occidental (Consideraciones teóricas e históricas a partir de una categorización propuesta por Françoise Choay)". En del Acebo Ibáñez (2000). *El habitar urbano:*

*pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp.81-162.

Espejo, G. (1882). *El Paso de los Andes*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

Fontana, E. (2012). “Interrogantes aún sin respuestas sobre la Bandera de los Andes”. Recuperado de: <https://www.elsol.com.ar/mendoza/interrogantes-aun-sin-respuestas-sobre-la-bandera-de-los-andes>.

Guzmán, F. (2015). “Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia”. En: *Anuario de la Escuela de Historia Virtual – Año 6 – Nº 7*, pp. 18-36.

López Alonso, A. (2000). “Significado literal e inferencial de las representaciones sociales urbanas: su coherencia y constitución en torno a conceptos de valor, ideología y compromiso social”. En: del Acebo Ibáñez (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 323-363.

“Memorial de la Bandera del Ejército de los Andes” [s. f.]. Recuperado de: <https://ciudaddemendoza.gob.ar/circuito-sanmartiniano-mendoza/memorial-de-la-bandera-del-ejercito-de-los-andes/>

“Moliner Tejada, el genio que construyó una hiladora, vistió a la tropa de San Martín e intentó construir una máquina para poder volar”. Recuperado de <https://4023moliner.wordpress.com/nuestra-historia/>.

“Murió Jorge Sosa, recordado profesor de esta facultad” (2021). Recuperado de: <https://fcp.uncuyo.edu.ar/murio-jorge-sosa-recordado-profesor-de-esta-facultad>

Nante, B. (2000). “Una aproximación junguiana a la cosmovisión del ciudadano contemporáneo”. En del Acebo Ibáñez (2000). *El habitar urbano: pensamiento, imaginación y límite; La ciudad como encrucijada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pp. 215-232.

Pignatelli, A. (2023). “Remedios de Escalada: la chica frágil, fulminada por la tuberculosis que pidió ver a San Martín antes de morir”. En *Infobae*, 03 de agosto. Recuperado de

<https://www.infobae.com/sociedad/2023/08/03/remedios-de-escalada-la-chica-fragil-fulminada-por-la-tuberculosis-que-pidio-ver-a-san-martin-antes-de-morir/>.

Puig, R. (2006). *Las calles cuentan su historia; Así creció Mendoza*. Tomo 1. Mendoza: Dirección General de Escuelas - Municipalidad de la Ciudad de Mendoza - Banco Nación AFJP-Instituto Provincial de Juegos y Casinos.

Roig, A. A. (2006). "Prólogo". En Puig, R. *Las calles cuentan su historia; Así creció Mendoza*. Tomo 1. Mendoza: Dirección General de Escuelas - Municipalidad de la Ciudad de Mendoza - Banco Nación AFJP-Instituto Provincial de Juegos y Casinos.

"San Martín hace jurar la Independencia en Mendoza" [s. f.]. Recuperado de: <https://www.mendoza.edu.ar/san-martin-hace-jurar-la-independencia-en-mendoza/>

Sosa, J. (2013). *Los hombres de San Martín*. Mendoza: Diario Jornada.

Tejada Gómez, A. (1979). *Dios era olvido*. Madrid: Ediciones Albia.



**Ilustración N° 56: “Campiña cuyana”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: acuarela y tinta sobre papel**



# Epílogo

Apenas unas sencillas palabras para cerrar.

Indudablemente, toda investigación es un viaje de descubrimiento, del mismo modo que el libro que recoge esos auténticos itinerarios textuales. Libro impreso o digital, la trayectoria es la misma: en él se reúne el esfuerzo sostenido de un grupo de investigadores (los autores) que trabaja mancomunado en pos de ofrecer a otros (los lectores) análogo placer del hallazgo genuino, la misma emoción y contento intelectual.

El recorrido que contienen estas *CIUDADES DE LETRAS; Representaciones de lo urbano en la literatura* se ha nutrido de diversas fuentes: ante todo, la memoria personal y colectiva, los textos literarios, archivos de diversa índole... hasta ese venero inagotable constituido por las publicaciones periódicas de épocas pasadas, cuyo valor para la conservación del patrimonio cultural es realmente invaluable.

Siempre el ángulo de mira ha sido la referencia a la *ciudad*, el “artefacto urbano” en general, que desde la Modernidad viene atrayendo cada vez más la atención de los escritores. En verdad, ha sido Mendoza (la capital, pero también sus aledaños, como Luján), o departamentos geográficamente más lejanos, como San Rafael, la que ha concitado la atención en la mayoría de los trabajos. Aparecen así en estas páginas los íconos más destacados de esa “mendocinidad” (o “cuyanía”) que nos nutre y nos inspira: acequias, viñedos, cerros, montes y desierto... las celebraciones populares, historia y leyendas...

Sin embargo, debido a la procedencia territorial diversa de quienes componen este equipo -una de sus fortalezas- aparecen en el horizonte de comprensión otras ciudades, como Rosario, Caldas, o la misma Buenos Aires vista por ojos mendocinos.

Las miradas que trasuntan los textos abordados han sido también diversas: desde la (pretendida) objetividad de la crónica periodística hasta la visión desrealizadora que transforma la ciudad en entelequia, auténtica “ciudad de papel”; desde el realismo de las primeras décadas del siglo XX hasta la hibridez genérica característica de las últimas promociones literarias, pasando por el vanguardismo y sus peculiares experimentaciones estéticas.

Los géneros abordados en los diferentes estudios han sido también diversos: narrativa, poesía, ensayo, crónicas, textos de viajeros, en un arco temporal que abarca desde los albores del poblamiento en estas tierras hasta la más reciente contemporaneidad.

En cuanto a los enfoques sustentados en cada investigación, más allá de la común referencia a la ciudad, y al concepto de “representación” como andamiaje metodológico, resultan también variados por la interdisciplina que es base de nuestro equipo -otra de sus riquezas- y que ha nutrido jornadas intensas de debate fecundo en el intercambio de opiniones y puntos de vista, con el aporte de “enciclopedias” varias, en las que se fueron confirmando estas *CIUDADES DE LETRAS*.

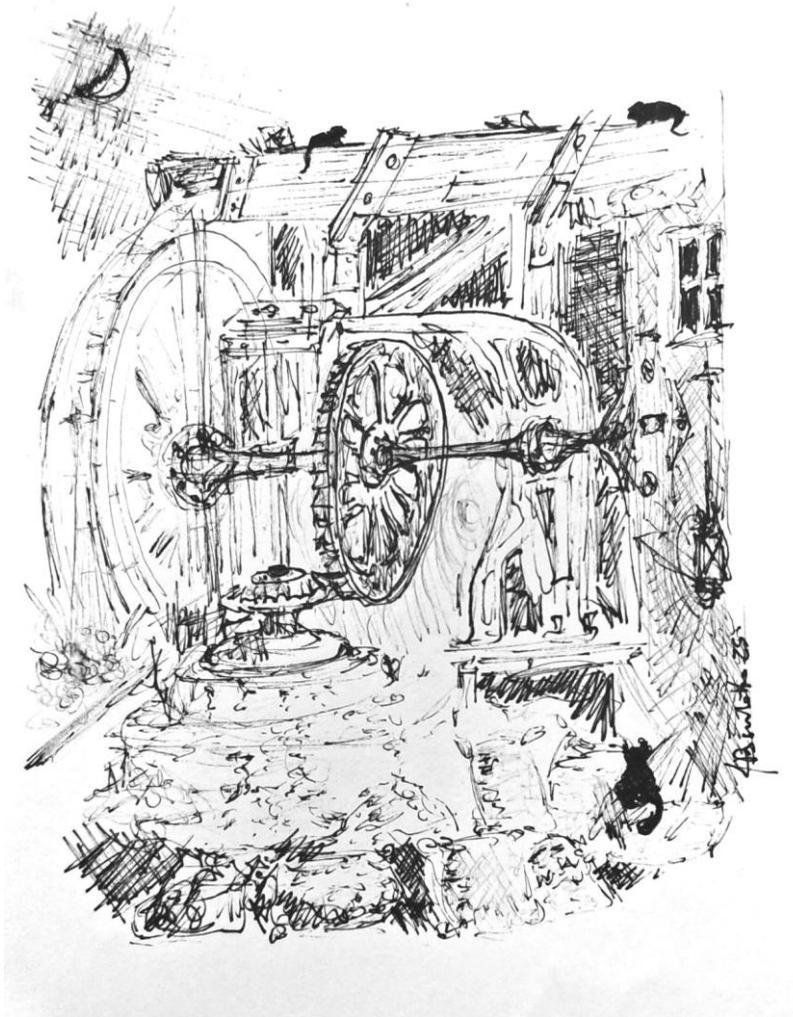
En cuanto a las ilustraciones de distinto tipo: fotos de archivo o creaciones originales de un integrante del grupo, creemos que constituyen un aporte, otro más, a la visualización (o “representación”) de nuestro objeto de estudio. En tal sentido, merece una mención especial la tapa diseñada por el artista plástico Andrés Casciani, que realza la presentación del volumen.

Y en tren de agradecer, además de los grandes maestros mencionados en la dedicatoria, vaya nuestro agradecimiento a la Universidad Nacional de Cuyo en primer lugar, y a las otras universidades y centros de estudio en que algunos integrantes del equipo se han formado, por haber impulsado y facilitado nuestras trayectorias investigativas y, finalmente, por permitirnos divulgar *urbi et orbi* el resultado de nuestra tarea, gracias a la tecnología digital.

**El equipo del CELIM  
(Centro de Estudios de Literatura  
de Mendoza)**

*Mendoza, marzo 2025*





**Ilustración 57: “Nocturna Molienda”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**



## Sobre los autores

### **MARÍA FLORENCIA ANTEQUERA**

*IH IDEHESI CONICET-UNR-UCA*

<https://orcid.org/0000-0003-4945-7872>

[florencia.antequera@conicet.gov.ar](mailto:florencia.antequera@conicet.gov.ar)

Doctora en Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario). Investigadora asistente del CONICET. Le interesa explorar articulaciones entre archivo, literatura e historia, a partir del estudio de intelectuales santafesinos del siglo XX. Se ha especializado en la organización y clasificación de fondos documentales de carácter privado e institucionales, relevantes para la reconstrucción del espacio cultural rosarino y santafesino en el siglo XX (Alcides Greca, Ángel Guido, Beppo Levi). Realizó estancias posdoctorales en la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil) y en la Universidad de Navarra (España). Docente en la Universidad Nacional de Rosario y en la Universidad Católica Argentina. Sus libros son: *El periódico El mocoví, fundado por Alcides Greca* (2023), *Alcides Greca: el viaje de la escritura y la escritura del viaje* y *La Casa del Maestro de Ángel Guido*, ambos de 2020. Codirige junto a Marta Castellino la colección “Horizontes de archivo”, destinada a dar visibilidad por medios digitales o impresos a obras inéditas o poco conocidas y otras piezas documentales (epistolarios, etc.) de autores regionales.

## **ANDRÉS CASCIANI**

Artista plástico

[andrescasciani@gmail.com](mailto:andrescasciani@gmail.com)

Egresado de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Mendoza. Con el título de Bachiller con Orientación Artística. También es egresado de la Carrera de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) con los títulos de Profesor de Grado en Artes Visuales y Licenciado en Artes Visuales. Su obra abarca dibujo, pintura y grabado. Como ilustrador, caricaturista e historietista publica en diarios, revistas y libros. Ha realizado 30 exposiciones individuales. Hasta la fecha ha participado en 70 exposiciones colectivas (Mendoza, Buenos Aires y Estados Unidos). Como ilustrador *free lance* publica ilustraciones e historietas en diversos medios (digitales e impresos) de Argentina, Chile, México, Brasil y España (Diario *La Nación*, Editorial Sudamericana, Penguin Random House, Diario *El Sol*, *Revista Zero*, *Revista Fierro*, *Revista Barcelona*, *Revista H*, Encontrándonos ediciones, entre otros...).

## **LUCÍA INÉS CASTELLINO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Artes y Diseño – Facultad de Filosofía y Letras*

[luchicastellino@gmail.com](mailto:luchicastellino@gmail.com)

Licenciada en Arte Dramático por la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Actriz independiente e investigadora del campo teatral y cultural mendocino. Becaria 2021-2022 de la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado - UNCuyo con el trabajo *Constantes y variables en la dramaturgia escogida de María Elvira Maure de Segovia. Perspectiva crítica 2021*. Profesora de nivel primario y secundario en los Colegios San Luis Gonzaga, Santo Tomás de Aquino y Stroberi y la Asociación Kumelén de la provincia de Mendoza.

**MARTA ELENA CASTELLINO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

<https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

Profesora y licenciada en Letras (FFyL-UNCuyo) y doctora en Letras por la misma facultad. Docente investigadora categoría I en el Programa de Incentivos. Profesora titular de Literatura Argentina II (FFyL, UNCuyo). Sus líneas de investigación prioritaria son la literatura argentina en general y la literatura mendocina en particular. Es autora de numerosas publicaciones en esos campos. Actualmente dirige la *colección Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, de la que se han publicado cuatro tomos y se encuentra en preparación el quinto. También codirige la colección “Horizontes de archivo”, destinada a dar visibilidad por medios digitales o impresos a obras inéditas o poco conocidas y otras piezas documentales (cartas, etc.) de autores regionales.

**MONICA MARIA CORTELLEZZI**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

[https://orcid.org/0009\\_0004\\_9678\\_3595](https://orcid.org/0009_0004_9678_3595)

[mcortellezzi@gmail.com](mailto:mcortellezzi@gmail.com)

Profesora y Licenciada en Geografía (FFyL-UNCuyo) y Doctora en Geografía por la misma Facultad. Docente e investigadora en el programa de Incentivos. Cat. II. Sus líneas de investigación prioritarias son: Geografía Humana, Geografía Urbana y Geografía de las Representaciones. Autora de numerosas publicaciones sobre la Geografía de Mendoza y referidas especialmente a la ciudad y al sistema urbano de la provincia de Mendoza. Asimismo, aborda el tema de la percepción y el comportamiento aplicados a ciudades del oasis norte y sur de la provincia de referencia. Dirigió

la publicación de dos Atlas: *Atlas de la energía de Mendoza* y *Atlas del sistema urbano de la provincia de Mendoza*.

**ALICIA DUO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

*aliciaduo@yahoo.com.ar*

<https://orcid.org/0009-0005-4803-4685>

Magister en Literatura Argentina Contemporánea (FFyL-UCuyo), abogada (Facultad de Derecho, Universidad de Mendoza). Integra el cuerpo de investigadores de CELIM (FFy-UNCuyo), Escritora en los géneros cuentos, poesía y ensayo. Tiene publicados libros de cuentos con auspicios del Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de Mendoza y declaraciones de interés legislativo por la H. Cámara de Diputados de la Nación. Distinguida y honorificada con premios por sus cuentos, también publicados por diarios y revistas de la región y del país, Publica en forma continua sus opiniones en Diario *Los Andes*, desde el año 2000 hasta la actualidad sobre temas literarios, fílmicos, sociales, morales, políticos, religiosos, educacionales y mantiene un perfil feminista muy moderado por lo que es un referente entre los escritores mendocinos.

**SILVIA MARCELA HURTADO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

[marcehurtado55@gmail.com](mailto:marcehurtado55@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-0312-778X>

Profesora y Licenciada en Sociología (FCPYS, UNCuyo). Doctora en Educación. Docente investigadora categoría IV. Profesora Asociada a cargo de Cátedra de Sociología (carrera de Historia) y de Sociología de la Educación (carrera de Ciencias de la Educa-

ción) de la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo). Las líneas de investigación prioritarias son los temas de cultura y educación argentina y mendocina, en particular. Autora de publicaciones colectivas en esas áreas. Dicta cursos sobre esas temáticas. Participa en programas radiales y televisivos sobre tópicos de su especialidad.

**MARÍA VICTORIA IBARRA CURRI**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

[ibarra.mavic@gmail.com](mailto:ibarra.mavic@gmail.com)

Profesora de grado universitario en Lengua y Literatura (FFyL-UNCuyo). Ha realizado la adscripción en la Cátedra Literatura Argentina II (Siglo XX) (FFyL-UNCuyo). Ha cursado el Diplomado Superior en Gestión de las Instituciones Educativas y Actualizaciones Académicas sobre Mediación Educativa frente al Conflicto; Educación Humanizadora, Aprendizaje Intencional, Afectividad y Nuevos Roles en el Espacio Educativo y en Educación Inclusiva. Actualmente se desempeña como docente en el IES 9-002 “Tomás Godoy Cruz” y en el Colegio San Luis Gonzaga.

**MATÍAS EDGARDO PASCUALOTTO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Derecho*

[matiasepascualotto@gmail.com](mailto:matiasepascualotto@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0006-0772-4310>

Abogado y Master en Historia de las Ideas Políticas Argentinas por la Universidad Nacional de Cuyo. Docente de Sociología jurídica. Autor del libro “*Las políticas hídricas y el proceso constitucional de Mendoza. Área metropolitana (1561-1916)*”. Su principal línea de experticia se centra en la historia hídrica mendocina, temática sobre la cual ha publicado trabajos de difusión en distintos medios de prensa, algunos de ellos en clave de narrativa. In-

tegra equipos de investigación vinculados al análisis de literatura regional cuyana y su rescate documental. Entre su producción se cuentan distintos trabajos artísticos, principalmente en el área del dibujo con tintas.

**MARTA MARÍN**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

<https://orcid.org/0000-0003-4639-487X>

[martamar@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:martamar@ffyl.uncu.edu.ar)

Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Magíster en Literatura Argentina Contemporánea con orientación en Literatura Regional. Es miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM) donde se desempeña como investigadora. Es jefe de trabajos prácticos de Fundamentos de los Estudios Literarios. Estas actividades son desarrolladas en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en numerosas reuniones científicas como expositora. Ha publicado en revistas especializadas, reseñas y artículos sobre autores mendocinos y sobre la Guerra de Malvinas en relación con la literatura.

**CARLA ANDREA RIGGIO**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

<https://orcid.org/0000-0002-9200-9971>

[carla.riggio@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:carla.riggio@ffyl.uncu.edu.ar)

Profesora y especialista en Historia (FFyL-Uncuyo - UNDEF) y doctoranda en historia por la misma facultad. Docente investigadora en formación. Profesora jefa de trabajos prácticos en Seminario de escritura I en la misma facultad y profesora titular de Historia Mundial Contemporánea en la Universidad de Congreso. Sus líneas de investigación prioritaria son la historia cultural y la

historia contemporánea. Es autora de varias publicaciones en el campo de la historia cultural aplicado a la historia regional mendocina. Participa en proyectos de investigación y tiene una beca doctoral de la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo.

**JULIETA RIOS MACCARI**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Filosofía y Letras*

[julietar.maccari@gmail.com](mailto:julietar.maccari@gmail.com)

Nacida en Mendoza el 2 de enero de 2001. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras (FFyL-UNCuyo). Sus líneas de investigación prioritarias son la literatura mendocina, la literatura infantil, la alfabetización en la infancia y el cine. En 2024 presentó y coordinó el proyecto de Prácticas Socio-Educativas “Palabras Encontradas: alfabetizar jugando”. Actualmente investiga sobre cine y literatura de vampiros. En su tiempo libre administra su propio emprendimiento como ceramista.

**CARLOS ANIZAR SALAZAR RIOS**

*Universidad de Caldas*

*Universidad Nacional de Cuyo*

<https://orcid.org/0009-0006-7664-8454>

[Carloss9319@hotmail.com](mailto:Carloss9319@hotmail.com)

Sociólogo de la Universidad de Caldas (Colombia), doctorando en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo. Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de La Plata y Especialista en Ciencias Sociales y Humanidades, con énfasis en Sociología, por la Universidad Nacional de Quilmes. Sus principales líneas de investigación incluyen la literatura colombiana, especialmente la de corte urbano. Ha publicado en revistas académicas colombianas y participado en congresos en Argentina.

## **INES SANJURJO DE DRIOLLET**

*Universidad Nacional de Cuyo*

*Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*

<https://orcid.org/0009-0002-0708-5580>

[iesanjurjo@gmail.com](mailto:iesanjurjo@gmail.com)

Licenciada y Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Docente Investigadora categoría I del Programa Nacional de Incentivos. Profesora Adjunta de Historia Institucional Argentina en la Facultad de Ciencias Políticas (UNCuyo). Ha sido investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro Titular del Instituto de Historia del Derecho y del Instituto Internacional de Derecho Indiano. Obtuvo el III Premio Internacional Ricardo Zorraquín Becú por su libro *La organización político-administrativa de la campaña mendocina en el tránsito del antiguo régimen al orden liberal* (Buenos Aires, 2004). Ha dirigido tesis doctorales y proyectos de investigación de la Universidad Nacional de Cuyo y CONICET. Su línea de investigación prioritaria es acerca de las instituciones de gobierno local entre el Antiguo Régimen y la organización de Estado liberal.

## **FABIANA INÉS VARELA**

*Facultad de Filosofía y Letras*

<https://orcid.org/0009-0003-4605-3327>

[fvarela@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:fvarela@ffyl.uncu.edu.ar)

Profesora y licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y doctora en Letras por la misma facultad. Miembro fundador del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). Es Investigadora Adjunta del CONICET (en licencia) y se desempeña como asociada efectiva de Literatura Argentina II y por extensión en Metodología de la Investigación en

Letras y Literatura para niños y jóvenes (FFL- UNCuyo). Actualmente es secretaria de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo). Ha realizado estudios en el campo de la literatura mendocina, especializándose en las manifestaciones literarias del siglo XIX y las relaciones entre literatura y periodismo, y en el campo de la narrativa argentina y mendocina contemporánea. Ha publicado artículos sobre los temas de su especialidad en diversas revistas nacionales y extranjeras.



## **Tabla de Ilustraciones**

**Ilustración N° 1: “La ciudad”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta a plumín y acuarela sobre papel**

**Ilustración N° 2: “Bolsa de Comercio de Mendoza”**

**Autor: Matías Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 3: sin título**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 4: “Templo jesuita Mendoza”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 5: “Campana perteneciente al  
Museo de la Educación de Mendoza”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 6: sin título**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 7: “Imaginario de un plano de la Compañía de Jesús”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 8: “Museo del Área Fundacional”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel y lápiz color**

**Ilustración N° 9: “Trasmuros” (serie)**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**

**Ilustración N° 10: “Taurino”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 11: sin título**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración n° 12: “Un rincón en Finca Adalgisa”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: acuarela y tinta sobre papel**

**Ilustración N° 13: “El enamorado”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 14: “Escena poblana del novecientos”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 15: “Decimononia Mendocina”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 16: “Pasaje San Martín”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 17: “Jugada partida”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 18: “El cronista”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 19: “Estación Benegas.”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 20: “Capataz de acequia”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 21: “Escuela Mitre”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel**

**Ilustración N° 22: “La tertulia”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 23: “El Trasandino”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 24: “Elucubraciones”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 25: “Tiempo de vendimia”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel**

**Ilustración N° 26: “Trasmuros” (serie)**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: carbón sobre papel**

**Ilustración N° 27: “Estanque en Parque Benegas”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 28: “Debates políticos”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 29: “Jornada cívica”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 30: “Barriada”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta y lápiz de color sobre papel**

**Ilustración N° 31: “Otoño”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 32: “Cuentos de fogón”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 33: “La viña”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 34: “Cosecha”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: carbón sobre papel**

**Ilustración N° 35: “La candidata”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 36: “Acequias metropolitanas”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 37: “Paseo urbano”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 38: “Pasaje”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 39: “Trasmuros” (serie)**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: carbón sobre papel**

**Ilustración N° 40: “Pausa”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 41: “Frutos del terruño”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 42: “Noctámbulos”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta a plumín sobre papel**

**Ilustración N°43: “Torre de los Ingleses- Ciudad Autónoma de Buenos Aires”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 44: “Un monstruo de cemento”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 45: “Cafetal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 46: “La peatonal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 47: “Ciudad anochecida”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 48: “El fraile guerrero”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 49: “Lectura”**  
**Autor; Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 50: “Atando cabos”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 51: “Solaz”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: lápiz de grafito sobre papel**

**Ilustración N° 52: “El rosedal”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: lápiz de grafito sobre papel**

**Ilustración N° 53: “Iconografía de la Carrodilla”**  
**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**  
**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 54: Un plano para la ciudad**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 55: “Molino hidráulico”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**

**Ilustración N° 56: “Campaña cuyana”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: acuarela y tinta sobre papel**

**Ilustración N° 57: “Antigua molienda”**

**Autor: Matías Edgardo Pascualotto**

**Técnica: tinta sobre papel**



# Índice general

<b>PRÓLOGO</b>	13
<b>Marta Elena Castellino</b>	
Representaciones e imaginarios sociales	14
La ciudad	17
El hombre y la ciudad	23
Múltiples lecturas de la ciudad	27
Estructura del libro	31
Referencias bibliográficas	40
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS</b>	47
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LAS REPRESENTACIONES SOCIALES: UNA PERSPECTIVA PARA EL ANÁLISIS DE LA CIUDAD</b>	51
<b>Silvia Marcela Hurtado</b>	
Origen de la teoría	52
¿Qué son las Representaciones Sociales?	54
Características de las Representaciones Sociales	58
Funciones de las Representaciones Sociales	60

Formación de las Representaciones Sociales	62
Contenido de las Representaciones Sociales	65
Referencias bibliográficas	67

## **CAPÍTULO 2**

<b>LA CIUDAD COMO ESPACIO VIVIDO</b>	<b>69</b>
--------------------------------------	-----------

### **Silvia Marcela Hurtado**

El hombre y la ciudad	71
Desde su origen a la Edad Media	72
La Edad Media	78
La era industrial	83
El desafío de la vida en la ciudad hoy	84
Referencias bibliográficas	89

## **SEGUNDA PARTE**

<b>LA CIUDAD DE MENDOZA COMO REALIDAD GEOGRÁFICA E HISTÓRICA</b>	<b>93</b>
--	-----------

## **CAPÍTULO 3**

<b>LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO DE MENDOZA A PARTIR DE LAS-REPRESENTACIONES: DE LA <i>POLIS</i> A LO URBANO</b>	<b>97</b>
---	-----------

### **Mónica Cortellezzi**

Mendoza: el surgimiento y consolidación de <i>la polis</i>	99
<i>Fig. 1.</i> Plano de autor anónimo de 1761	101
<i>Fig. 2.</i> Plano de 1822 elaborado por José Espinosa	103
<i>Fig. 3.</i> Vista de la ciudad de Mendoza	104
<i>Fig. 4.</i> Vista de la ciudad de Mendoza, litografía de Torrecilla	105
La ciudad moderna: Mendoza entre 1861 y 1970	108
<i>Fig. 5.</i> Plano de 1872 de Numa Lemos	109
<i>Fig. 6.</i> Plano de 1925 de Napoleón Vera	110

<i>Fig. 7.</i> Plano de 1951, Municipalidad de la ciudad de Mendoza	112
<i>Fig. 8.</i> Pasaje San Martín y el tranvía de la ciudad	116
<i>Fig. 9.</i> Entrada al Parque General San Martín. Los portones	124
Conclusión	126
Referencias bibliográficas	128

## **CAPÍTULO 4**

<b>USOS Y REPRESENTACIONES DEL ESPACIO PÚBLICO EN UNA CIUDAD PERIFÉRICA DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA EN AMÉRICA. EL MERCADO, LAS CELEBRACIONES, LOS JUEGOS. MENDOZA, SIGLO XVIII</b>	131
--	-----

### **Inés Sanjurjo de Driollet**

La Plaza Mayor, centro de la vida comunitaria	133
La plaza, mercado y lugar público de la vida cotidiana	136
La plaza como escenario de las celebraciones	139
<i>Corpus Christi</i> , la gran celebración en todos en los territorios de la Monarquía española	140
<i>Fig. 1.</i> Procesión de Corpus. Buenos Aires. Anónimo C. 1760	141
Semana Santa	142
El Patrón Santiago, la fiesta de la fidelidad al soberano	144
Otras celebraciones y fiestas	146
Consideraciones finales	149
Referencias bibliográficas	151

## **TERCERA PARTE**

<b>MENDOZA: UNA CIUDAD, MÚLTIPLES CIUDADES</b>	155
--	-----

### **CAPÍTULO 5**

<b>LA CIUDAD Y LOS OJOS: CRONISTAS, VIAJEROS Y PASEANTES</b>	159
--	-----

**Marta Elena Castellino**

Múltiples miradas	159
<i>Fig. 1.</i> Reproducción de un periódico de la época	194
Referencias bibliográficas	208

### **CAPÍTULO 6**

<b>LA CIUDAD, “NOMBRE” Y DEVENIR. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE MENDOZA</b>	217
--	-----

**Marta Elena Castellino**

“Remontando la marea del tiempo”	217
<i>Fig. 1.</i> Reconstrucción de la Mendoza sanmartiniana	232
Referencias bibliográficas	248

### **CAPÍTULO 7**

<b>MENDOZA, CIUDAD OTRA Y LA MISMA</b>	255
--	-----

**Marta Elena Castellino**

La ciudad tenue, la ciudad concreta	255
Las ciudades ocultas	260
La ciudad y la memoria personal y colectiva	264
La ciudad y el deseo; la ciudad y los signos	287
Referencias bibliográficas	292

## CUARTA PARTE

### REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN LA PRENSA PERIÓDICA MENDOCINA DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

299

#### CAPÍTULO 8

##### LA VIDA EN LA CIUDAD MODERNISTA; MARCO CONTEXTUAL 303

###### Marta Elena Castellino

Introducción	303
Una ciudad en trance de modernización	305
La politización del ambiente urbano	310
<i>Fig. 1. “La ciudad alegre y confiada”</i>	322
El movimiento de las ideas	323
<i>Fig. 2. “Sociedad teosófica argentina”</i>	324
Un vistazo a la educación en las primeras décadas del siglo	327
Las artes plásticas en las primeras décadas del XX	335
<i>Fig. 3. “Un año”</i>	345
<i>Fig. 4. “Nuevo poema por Alfredo Bufano”</i>	346
La música en la Mendoza de las primeras décadas del XX	347
<i>Fig. 5. Alfredo Pelaia</i>	350
Referencias bibliográficas	357

#### CAPÍTULO 9

##### LA LITERATURA Y LA PRENSA MENDOCINAS EN “LA CIUDAD MODERNISTA” 361

###### Marta Elena Castellino

El vanguardismo mendocino	367
<i>Fig. 1. “Altas cumbres”</i>	371

<i>Fig. 2. Ricardo Tudela joven</i>	374
El poema en prosa en las letras mendocinas	375
La prosa mendocina en las primeras décadas del siglo XX	379
La crítica literaria regional	392
<i>Fig. 3. Rumbo sin rumbo</i>	408
<i>Fig. 4. Rumbo sin rumbo</i>	409
Referencias bibliográficas	415

## **CAPÍTULO 10**

### **“CON OJOS DE CRONISTA”: REPRESENTACIONES DE LO URBANO** 421

#### **Marta Elena Castellino**

Representaciones de la ciudad de Mendoza	421
El terremoto de 1861	423
La Ciudad Nueva y el Barrio de las Ruinas	427
El Parque General San Martín	431
<i>Fig. 1. Rotonda del Parque General San Martín</i>	432
El balneario de El Borbollón	437
El Cerro de la Gloria	438
Otros íconos urbanos: árboles, casas, plazas y acequias	439
Mendoza “ciudad vitivinícola”	444
Principales edificios de la ciudad	449
<i>Fig. 2. Basílica de San Francisco antes del terremoto de 1920</i>	450
<i>Fig. 3. Santuario de la Virgen del Carmen de Cuyo</i>	452
El Colegio Nacional	457
<i>Fig. 4. “Agustín Álvarez”</i>	459
Mendoza ¿ciudad insalubre?	459
Representaciones del paisaje urbano: los suburbios	463
A modo de cierre	467
Referencias bibliográficas	470

## **CAPÍTULO 11**

### **LA VIDA SOCIAL: COSTUMBRES Y DIVERSIONES 475**

#### **Marta Elena Castellino**

Cambios en la vida social	475
Diversiones de una ciudad que se moderniza lentamente	478
<i>Fig. 1. Edificio de la Sociedad Italia Unita</i>	479
Ámbitos de esparcimiento al aire libre	482
<i>Fig. 2. Revista Mendoza (Año I, N° 4, 15 febrero 1920)</i>	488
<i>Fig. 3. “Desbande de ídolos”</i>	494
El carnaval	495
<i>Fig. 4. “A la orquesta de los 20 billares”</i>	499
<i>Fig. 5. “En el café”</i>	501
El clima intelectual	503
<i>Fig. 6. Presentación de la Revista Andina</i>	507
Algunos tipos humanos característicos	509
A modo de cierre	512
<i>Fig. 7. “Ofrenda lírica”</i>	512
Referencias bibliográficas	516

## **QUINTA PARTE**

### **CENTRO Y PERIFERIAS; CIVILIZACIÓN / BARBARIE EN EL HÁBITAT URBANO MENDOCINO 521**

## **CAPÍTULO 12**

### **LA CIUDAD “POLITIZADA” EN LA NARRATIVA DE CARLOS ARROYO 525**

#### **Marta Elena Castellino**

Planteo del tema	525
------------------	-----

La representación literaria de la ciudad	528
Breve reseña urbanística de la ciudad de Mendoza	531
Contexto político	538
<i>Fig. 1. José Néstor Lencinas</i>	541
Una mirada al contenido de la “saga”	543
La construcción literaria de la ciudad en la obra de Arroyo	546
Conclusiones	554
Referencias bibliográficas	555

## CAPÍTULO 13

### LA EXTINCIÓN DEL BARRIO TRADICIONAL MENDOCINO Y EL RUMOR COMO SU ENFERMEDAD EN *MALA CALLE DE BRUJOS* DE JUAN B. RAMOS 559

#### Julietta Ríos Maccari

Introducción	559
Semblanza del autor y panorama de su obra	561
Juan Ramos y la novela de intención social	561
Sobre la trama, personajes y el título de <i>Mala calle de brujos</i>	563
Procedimientos descriptivos en <i>Mala calle de brujos</i>	566
<i>Sensaciones e intención</i>	566
<i>Efecto de realidad</i>	569
<i>Centro/periferia</i>	571
<i>El barrio como espacio físico</i>	573
<i>El barrio como espacio urbano</i>	576
Otros personajes secundarios	578
Concepto de rumor	579
La caída de la última Agustina Barrera y la llegada de la civilización	583
Conclusiones	589
Referencias bibliográficas	592

## SEXTA PARTE

EL VINO Y LA SED	595
------------------	-----

### CAPÍTULO 14

JUAN DRAGHI LUCERO Y UN DEMONIO LLAMADO SED (ALGUNAS CONSTRUCCIONES LITERARIAS EN <i>LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS</i> )	595
--	-----

#### Matías Edgardo Pascualotto

A modo de introducción	599
Rudezas cuyanas. Un desierto no tan <i>desierto</i>	606
Equívocas representaciones del desierto	612
La aridez como pre formadora de demonios. Algunas construcciones literarias en <i>Las mil y una noches argentinas</i>	620
Corolario	627
Referencias bibliográficas	629

### CAPÍTULO 15

REFLEJOS VENDIMIALES EN LAS CALLES MENDOCINAS	633
---	-----

#### Carla Riggio

Introducción	633
Una ciudad simbólica	634
Un binomio inseparable: La ciudad de Mendoza y el calendario Vendimial	641
<i>Imagen N°1</i> . Recorrido de la Vía Blanca (nocturno)	643
<i>Imagen N°2</i> . Recorrido del Carrusel (diurno)	644
Carrusel y contra marcha	649
A modo de cierre	650
Referencias bibliográficas	651

## **CAPÍTULO 16**

**“BUSCANDO EL ORIGEN DEL AGUA”: ESPACIO E IDENTIDAD EN *DIOS ERA OLVIDO* DE ARMANDO TEJADA GÓMEZ** 657

### **Marta Elena Castellino**

Ante todo, una cuestión genérica	657
<i>¿Autoficción o autobiografía?</i>	660
<i>Novela de formación</i>	663
<i>El componente policial</i>	669
El espacio como clave de interpretación de la novela	673
<i>Ubicación general</i>	675
<i>El espacio en relación con los personajes</i>	678
<i>Valor simbólico de ciertos espacios</i>	684
<i>Función estética e ideológica de la descripción</i>	689
Conclusiones	691
Referencias bibliográficas	695

## **SÉPTIMA PARTE**

**DIVERSOS GÉNEROS, DIVERSAS MIRADAS** 701

## **CAPÍTULO 17**

**GUILLERMO PETRA SIERRALTA (1903-1975): NARRADOR DE LAS COSAS NUESTRAS** 705

### **Silvia Marcela Hurtado**

Síntesis biográfica	705
Espíritu de su época	707
Su vocación dramática	709
El ejercicio periodístico	713

Los ensayos históricos	719
Los cuentos	725
Acerca de su vocación por la pintura	737
Algunas reflexiones finales	739
Referencias bibliográficas	743

## **CAPÍTULO 18**

<b>LA CIUDAD EN LA POESÍA MENDOCINA CONTEMPORÁNEA</b>	<b>745</b>
---	------------

### **Marta Elena Castellino**

Introducción	745
Adelina Lo Bue, “poeta del universo”	747
<i>Concepto y función de la poesía</i>	751
El poeta y sus cartografías: la ciudad	754
Patricia Rodón: <i>Tango rock</i> y la realidad contemporánea	757
<i>Modulación particular de la temática amorosa</i>	761
<i>Poesía y metapoesía</i>	763
<i>Praxis textual</i>	767
<i>Imágenes de la ciudad en Tango rock</i>	769
<i>Una ciudad que es todas</i>	770
<i>La ciudad como texto</i>	772
Bettina Ballarini y la reformulación de viejos tópicos literarios	777
Conclusiones	787
Referencias bibliográficas	790

## **CAPÍTULO 19**

<b>CUERPOS VIOLENTADOS Y LA REPRESENTACIÓN NOCTURNA DE LA CIUDAD</b>	<b>793</b>
--	------------

### **Marta Elena Castellino**

Introducción	793
Semblanza del autor	796

Marco metodológico	804
Análisis	805
<i>Narrador perceptor</i>	805
<i>Personajes: “Magdalenas”</i>	807
<i>Contenidos temáticos: el tema de la prostitución</i>	809
<i>El espacio representado: la ciudad nocturna</i>	810
Conclusiones	812
Referencias bibliográficas	814

## **OCTAVA PARTE**

<b>IDENTIDADES CIUDADANAS</b>	819
-------------------------------	-----

### **CAPÍTULO 20**

<b>SIGNIFICACIÓN DE JUAN ÁLVAREZ EN LA CULTURA DE ROSARIO, DE ALCIDES GRECA: ARCHIVO, ARTEFACTO URBANO E IMÁGENES PROYECTUALES</b>	823
--	-----

#### **María Florencia Antequera**

La pasión dominante del archivo	823
Una curiosa pieza inédita de su fondo documental	829
Un homenaje transido de autobiografía	836
Materialidad e imágenes proyectuales	839
Imágenes proyectuales	841
Consideraciones finales	849
Referencias bibliográficas	850

<b>SIGNIFICACIÓN DE JUAN ÁLVAREZ EN LA CULTURA DE ROSARIO</b>	857
---	-----

#### **Alcides Greca**

### **CAPÍTULO 21**

<b>ANTECEDENTES DE CIUDAD EN LAS LETRAS CALDENSES</b>	873
---	-----

#### **Carlos Ancizar Salazar Ríos**

La colonización antioqueña en el siglo XIX	874
La creación del departamento de Caldas en los albores del siglo XX	887
División del departamento de Caldas en 1966	891
Anotaciones finales	894
Referencias bibliográficas	896

## **CAPÍTULO 22**

<b>SIXTO MARTELLI Y SU REPRESENTACIÓN “CONCÉNTRICA” Y CUBISTA DE BUENOS AIRES</b>	899
---	-----

### **Marta Elena Castellino**

Introducción	899
El contexto mendocino	891
La representación de la ciudad	909
La vanguardia poética	912
Ciudad y vanguardia	916
<i>Concéntricas</i> de Sixto Martelli y la vanguardia poética	919
Martelli y la “greguería	920
La ciudad de Buenos Aires en <i>Concéntricas</i>	926
Elaboración poética	937
A modo de conclusión	940
Referencias bibliográficas	945

## **NOVENA PARTE**

<b>AVENTURAS “CASI POLICIALES” EN UNA CIUDAD DE FANTASÍA</b>	951
--	-----

## **CAPÍTULO 23**

<b>LA MIRADA DE JANO: REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN DOS NOVELAS MENDOCINAS DEL SIGLO XX</b>	955
--	-----

### **Fabiana Inés Varela**

<i>Las habilidades inútiles</i>	958
La ciudad de Salinas: ¿una representación estereotipada de Mendoza?	960
La desrealización de la ciudad	962
La ciudad literaria y cultural	963
La ciudad bajo la nieve: entre el cambio climático y el policial nórdico	965
Desrealización y crítica	967
<i>El Basural</i>	971
La representación de la ciudad en <i>El Basural</i>	971
La configuración de un espacio mítico	975
El sentido del basural	980
La mirada de Jano	980
Referencias bibliográficas	983

## **CAPÍTULO 24**

<b>VISIONES DE MENDOZA EN LA NARRATIVA DE MIGUEL A. GUZZANTE</b>	987
--	-----

### **Marta Elena Castellino**

Introducción	987
La novelística de Miguel Ángel Guzzante y el policial	990
Mendoza en <i>Vendimia roja</i> , una visión esperpéntica	993
“Solandia” en <i>El tembladeral</i> , la visión alegórica y utópica	1000
Conclusiones	1006
Referencias bibliográficas	1010

## **DÉCIMA PARTE**

<b>CIUDAD Y MEMORIA</b>	1015
-------------------------	------

## **CAPÍTULO 25**

<b>EL PARQUE GENERAL SAN MARTÍN: RECUERDOS DEL ROSEDAL</b>	1019
--	------

## **Alicia Duo**

Origen del Parque General San Martín	1019
<i>Los portones del Parque General San Martín</i>	1021
<i>Otros ornamentos del Parque: Los caballos de Marly y La Fuente de los Continentes (reproducciones)</i>	1021
<i>El Monumento del Cerro de la Gloria</i>	1022
Recuerdos del Rosedal	1022
<i>Origen y nombres del Rosedal</i>	1022
Los paseos en el Rosedal	1023
<i>Hábitos y Costumbres - Vestimenta – Moda</i>	1023
Foto familiar	1025
<i>Vendedores de golosinas y molinetes</i>	1026
<i>Mirada infantil en obras escultóricas: “La Pureza” y “El ciervo acosado por los leones”</i>	1027
<i>El Rosedal, El Lago y La Cuyanita</i>	1027
Referencias bibliográficas	1029

## **CAPÍTULO 26**

### **LUJÁN DE CUYO: CIUDAD DEL ORIGEN Y LA MEMORIA** 1033

#### **Marta Marín**

Introducción	1033
El origen de la ciudad	1035
<i>Fig. 1. Frente de la Basílica Nuestra Señora de Luján</i>	1037
<i>Fig. 2. Desfile que se celebra en cada aniversario del departamento y que muestra la vinculación entre los distintos actores y ámbitos de la sociedad lujanina</i>	1038
<i>Fig. 3. Durante la celebración del aniversario del departamento en el mes de mayo, la imagen de la Virgen deja la Basílica para transitar las calles de la ciudad</i>	1039
<i>Fig. 4. Participantes del desfile</i>	1040
<i>Fig. 5. Imagen de la Virgen se instaure en el centro de la rotonda y mira hacia el centro de la ciudad</i>	1041
<i>Fig. 6. Antigua imagen de la Virgen</i>	1042

Ciudad y memoria	1045
<i>Fig. 7. Rotonda de la Virgen en la calle Sáenz Peña</i>	1053
Conclusión	1054
Referencias bibliográficas	1056
<b>CAPÍTULO 27</b>	
<b>MEMORIA SANMARTINIANA EN MENDOZA</b>	1059
<b>Lucía Inés Castellino – María Victoria Ibarra</b>	
Introducción	1059
Los “hombres de San Martín” en la memoria urbana	1062
Una galería de héroes anónimos o poco conocidos	1064
<i>José Antonio Álvarez Condarco</i>	1065
<i>El Tropero Sosa</i>	1066
<i>Pedro Vargas</i>	1068
<i>Fray Inalicán</i>	1069
<i>Ñacuñán</i>	1070
<i>Fray Luis Beltrán</i>	1072
<i>Justo Estay</i>	1073
<i>Andrés Tejeda</i>	1074
<i>La India Magdalena</i>	1076
<i>La banda de música del Ejército de los Andes</i>	1077
<i>La Bandera del Ejército</i>	1080
Conclusiones	1084
Referencias bibliográficas	1086
<b>EPÍLOGO</b>	1091
<b>SOBRE LOS AUTORES</b>	1097
<b>TABLA DE ILUSTRACIONES ORIGINALES</b>	1107
<b>ÍNDICE GENERAL</b>	1115

