

## LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA EN ABELARDO ARIAS. A PROPÓSITO DE LA VARA DE FUEGO

**Lorena A. Ivars**  
UNCuyo - CONICET

*Quae est ista, quae ascendit per desertum  
sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhae,  
et thuris, et universi pulveris pigmentarii?*

*(Vulgata. Canticum canticorum. III, 6)*

### Resumen

*En el presente trabajo se analiza La vara de fuego (1947) del escritor mendocino Abelardo Arias, en tanto novela que, junto con Álamos talados, representa el filón autobiográfico de su narrativa y el eje central de su poética. En particular nos centramos en sus características principales y en el ineludible diálogo que entabla con Álamos talados (1942) y La viña estéril (1969). Obras con las cuales el autor conforma un tríptico, en el que se refracta su personalidad, y cuyas bisagras están compuestas por el juego interno de imbricación de la realidad con la ficción y de la ficción en la ficción. Asimismo, se estudia la relación simbólica entre las tres obras, basada en el mito del Edén Perdido y en la confirmación de su leit-motiv: el desencuentro humano (en el amor y en la amistad), necesario castigo luego de la bíblica caída.*

*Palabras clave:* narrativa argentina - novela autobiográfica - Abelardo Arias - La vara de fuego

### Abstract

*The following paper analyzes La Vara de Fuego (1947), written by the Mendocinian author, Abelardo Arias. This novel, together with Álamos*

talados, represent the autobiographical vein of the writer's fiction and the central axis of his poetic. This work focuses on the main characteristics and the inevitable dialogue established with *Álamos Talados* (1942), and *La Viña Estéril* (1969). These three works conform a triptych, that reflects the author's personality, which hinges are composed by the intricate game between reality and fiction, and fiction within fiction. It is also studied the symbolic relationship between the three books, based on the myth of *Paradise Lost* and the confirmation of its leit motiv: the human unseemliness (in love and friendship), necessary punishment after the biblical fall.

*Key Words:* Argentine fiction - autobiographical novel - Abelardo Arias - *La Vara de Fuego*

## Introducción

En enero de 1947, la editorial Ulises saca al circuito de las librerías porteñas *La vara de fuego*, segunda novela de Abelardo Arias, quien ya prometía una carrera literaria exitosa al haber obtenido tres premios<sup>1</sup> por su primer libro, *Álamos talados* (1942).

Elogiado y combatido con parejo entusiasmo –lo cual representa una señal de personalidad en el escritor, según afirman los diarios de la época-, Arias concluye su segunda novela de corte autobiográfico luego de cinco años de silenciosa labor. Paradójicamente, el inesperado éxito obtenido con *Álamos talados* se vuelve contraproducente: “el miedo paralizante ante el primer éxito”<sup>2</sup> resulta un terrible contrapeso para el joven Arias que no desea repetirse ni ser encasillado. *La vara de fuego* se convierte así en la obra más ingrata de toda su carrera: jamás logra satisfacer la exigencia del autor pese a las cuatro correcciones que sufre el manuscrito original: a la primera edición en Ulises (1947), sigue la reescritura casi en su totalidad que entrega a la editorial Astral en 1968<sup>3</sup>; una tercera edición es publicada por *Vosotras*, en 1975, y la versión definitiva llegará con dos sucesivas ediciones en Macondo, en el año 1978<sup>4</sup>.

El particular afecto del autor por esta obra -aprecio que se cimenta en el hecho de constituir, junto con *Álamos talados*, el filón autobiográfico de su escritura- justifica la revisión recurrente y su creciente exigencia para con ella. De esta manera, *Álamos talados* y *La vara de fuego* conforman el anverso y reverso del escritor, en tanto espejos en los que refracta su personalidad y justifica sus decisiones de vida.

El presente trabajo, por lo tanto, tiene como fin rescatar esta obra considerada periférica por la crítica -pese a haber ganado con su reescritura un notable realce estético<sup>5</sup>. Conscientes de su importancia a la hora de analizar la poética del autor y de conocer al hombre detrás de la pluma, nos centraremos en sus características principales y en el ineludible diálogo que entabla con *Álamos talados* y *La viña estéril*<sup>6</sup>. Obras con las cuales conforma un tríptico basado en el mito del Edén Perdido y en la confirmación de su *leit-motiv*: el desencuentro humano (en el amor y en la amistad), necesario castigo luego de la bíblica caída.

### **Paraísos perdidos**

Han transcurrido cinco años desde aquel verano en San Rafael, en la finca de la abuela Dolores; paraje idílico -testigo del despertar de la sexualidad del protagonista y de la ruina económica de la familia- en el que se encuadra la acción de *Álamos talados*. “De la San Rafael luminosa y arbolada saltamos a la atmósfera turbia de la metrópoli”<sup>7</sup>. Alberto Aldecua<sup>8</sup> es ahora un apasionado joven de veinte años, a medias entre la adolescencia y la madurez, que busca el amor y el camino de su vocación, en despiadada lucha consigo mismo. Un adolescente que aprenderá de la manera más dura el significado de la vida y de la responsabilidad. El propio autor reseña en la contratapa de la edición de Macondo en 1978, las características principales de su obra:

Desde una pensión de estudiantes en la Avenida de Mayo, con Alberto Aldecua, el mismo protagonista de *Álamos talados* (a quien sigue cronológicamente, aunque

entre ambas novelas no exista relación argumental), intento descubrir a Buenos Aires, sus calles, plazas, el puerto, barrios, la vida nocturna, el tango, dancings y cafetines. La pasión y lo esencialmente argentino: la amistad. Todas estas diversas formas del amor en una década que me fascinó, a fines de 1930. Una ciudad que, si no ha desaparecido, ha cambiado en gran parte<sup>9</sup>.

A través de las dos partes de irregular extensión que componen la novela, el narrador en primera persona retrata acabadamente esa Buenos Aires que comienza a ser metrópoli y que, por lo tanto, desconoce a sus habitantes y los transforma en seres anónimos, “grises y grasientos engranajes de acero”, “carne que humea en el matadero tibio de sangre” (p. 127). Ciudad que, cumplidas las horas de labor y preparado el retorno al hogar, “se desangraba a la manera de un monstruo cuaternario” (p. 105), permitiendo la vida nocturna de los cafetines, los *dancings* y “boliches” del bajo. Una vez transpuesto el mundo nocturno -lo prohibido- con el despuntar el alba, la ciudad vuelve a metamorfosearse en la recaudadora del pulcro trabajo de los hombres<sup>10</sup>:

[...] podía dormir tranquilo: había palomas en los techos [...]; el portero de la vecina sastrería limpiaba la vereda con un chorro de agua fresca; el mensajero, con los diez centavos ahorrados en el colectivo, podía beber un vaso de leche [...]. Todo volvía a ser puro (p. 14).

El inmenso y dual Buenos Aires -cuyas calles Aldecua recorre como un *flanêur* al estilo baudelaireano-, junto con esa multitud que “parecía decirme a cada instante: ‘me importa un pito lo que seas o lo que pienses; me basta con lo mío’” (p. 138)-, vuelven más tangible su soledad: “experimenté infinita tristeza. ¿Cómo y por qué debía estar yo tan sin amor?” (p. 137). En este ámbito oscuro, reverso del ordenado y reglamentado paraíso sanrafaelino, se desarrollan los mayores conflictos del protagonista: la insospechada traición de la amistad, el amor no

correspondido, la muerte absurda de la mujer amada, la efímera paternidad y el consecuente desgarramiento del alma.

Centrándonos en el narrador protagonista, su experiencia vital se ciñe al orden de los sentimientos, los cuales pueden agruparse en dos esferas principales, ya enunciadas por el propio autor: la amistad y el amor. En el primer caso, se destaca su entrañable amistad con Bernardo Linares, un joven que padece las mismas penurias económicas que Alberto, ya que su familia ha perdido todo con la crisis de 1930. Pronto vemos a Bernardo abandonar Buenos Aires en pos de un destino económico más favorable en Córdoba para poder demostrarle a su padre que puede valerse por sí mismo. Viaje que, hacia el final de la novela, se revela como eje del conflicto máximo del protagonista. El distanciamiento de Bernardo conlleva al resquebrajamiento de la amistad y al advenimiento de la mayor de las catástrofes de Alberto: la relación amorosa con María Elisa (la mujer que ocultamente ama Bernardo), y la consecuente muerte de la joven al perder el hijo que esperaba de Alberto.

El otro círculo de amigos del protagonista se nuclea en el Hotel Lutecia, de estilo *art nouveau*, “ubicado en la calle Santiago del Estero, casi protagonista de mi novela *La vara de fuego*, y que fue propiedad de los Ortiz Basualdo”<sup>11</sup>. Pensión venida a menos que cobija no sólo a los estudiantes amigos del narrador protagonista (Anselmo Landajo, Silverio Roca e Ireneo Domínguez), sino también a una nutrida fauna de personajes, representantes de toda la escala social: desde la sofisticada mujer de alcurnia venida a menos -Isabel Mexía-, la baronesa de Schawitz (de dudosa nobleza); los infaltables entrometidos en la vida de los demás -el matrimonio Gatti-, hasta el propietario de una estancia imaginaria en Santiago del Estero -Jacques D’Alembert- con la cual “amenazaba” pagar la voluminosa cuenta que debía a las dueñas de la pensión: Enriqueta y Madame Listenois.

En cuanto al amor, Aldecua entabla relaciones con mujeres de diferentes estratos sociales. En principio, su experiencia se circunscribe a bailarinas del *dancing* y de los bares.

Especialmente importantes son Georgette y Dolly (nombres “artísticos” de Jeanne y Sofía), con quienes el protagonista comparte las escenas más “tanguísticas” de toda la novela<sup>12</sup>. Sin embargo, la intimidad con las bailarinas del Bajo lo enfrenta continuamente consigo mismo y con la repulsión de saberse capaz de tales “caídas”: “a veces quedaba mirándome al espejo, y sentía deseos de abofetearme, de marcar con dos tajos en cruz [...] esa cara cómplice de mi cuerpo” (p. 75). Aún más, le impedirá distinguir la verdadera pureza, encarnación de ese ideal de mujer que -para su desesperación- se vuelve cada vez más evanescente: “¿en dónde, en qué parte, bajo cuál de esos techos estaría la que buscaba?” (p. 22).

Paradójicamente, el ideal se encontrará siempre a su lado, pared de por medio, en la pensión contigua a su hotel. Pese a su proximidad, Aldecua no se percata de ella, obnubilado por la figura de Margarita Osorio, una joven de diecisiete años, de condición humilde y empleada de fábrica, que incidentalmente vuelve a encontrar en un tren suburbano. En ella, Alberto cifra su ideal de mujer: los ojos azules de Margarita, su aire nórdico (de madre noruega y padre mexicano) la hacían parecerse a Ingrid Bergman -“mis compañeros [...] creían el colmo de la perfección que la chica festejada por ellos se pareciera a una actriz de cine” (p. 69). Tarde caerá en la cuenta de que la joven es un remedo de la mujer ideal en cuyos tibios cabellos imagina sumergirse<sup>13</sup>: “Margarita había entrado así, a rompe y rasga, arrollando con todo lo que importaba en mi vida” (p. 74).

Opuesta diametralmente a ella, María Elisa Ibarra es una joven de veintidós años, de clase media-alta, que ha sufrido el abandono del padre siendo niña y el consecuente deterioro afectivo-económico de su hogar. Con la muerte de su madre -ocurrida cuando contaba diecisiete años-, María Elisa debe olvidar sus aspiraciones literarias y musicales. La necesidad la lleva a trabajar de secretaria para el Dr. Wasch, hombre insensible que la explota laboralmente y que tiene ciertas inclinaciones amorosas hacia ella, pese a no ser correspondido.

El hecho de vivir sola y de que su jefe la pase a buscar todos los días -no por cortesía, sino para asegurarse de que llegue a horario-, es motivo suficiente para que la sociedad -la misma que mantenía relaciones clandestinas que luego depuraba por la mañana- considere a María Elisa una mujer liberal; juicio que también sostiene equivocadamente Alberto:

Me distrajo ver salir desde la casa de departamentos vecina a una mujer alta y rubia. Me gustó su caminar tímido [...] Tuve necesidad de seguirla, temeroso de que desapareciera entre la gente [...]. Tenía los ojos claros; no alcancé a precisar el color en la prisa por descubrir lo que expresaban. La boca bien trazada, los labios finos. [...] un auto se detuvo silencioso y ella subió al lado del conductor. [...] sintiéndose segura, me miró con sonrisa que pareció entre burlona y compadecida. [...] las personas que me rodeaban casualmente, habían seguido la frustrada tentativa; molesto me escabullí entre la multitud [...]. *Era una mujer de las que suben fácilmente a un automóvil*. Su mirada desde la ventanilla del coche me había mortificado (pp. 26-31)<sup>14</sup>.

Avanzada la narración, los prejuicios de Aldecua se acentúan y mediarán nefastamente en la relación de ambos. Al escuchar sollozos a través de la pared que separaba ambas habitaciones y conjeturando que María Elisa se habría peleado con el “tipo del auto”, el narrador protagonista recuerda:

La miraba pasar, como si ese camino que recorría fuera premeditada burla. ¿No podía acaso, pedir que fueran a buscarla a la puerta de su casa? Era demasiada hipocresía el porte comedido, el bajar la vista o desviarla ante la mía; prefería que me hubiera dicho: “¡Déjeme de fastidiar! ¿quiere?...” o cualquier cosa por el estilo, cualquiera menos esa actitud mojigata. Insensiblemente llegué hasta echarle la culpa de mi torpeza con Margarita (p. 168).

De esta manera, el encuentro fortuito en la noche de Año Nuevo de 1938, más que una noche de amor se convierte en la infantil revancha de Alberto; en el deseo de borrar del cuerpo de

María Elisa todo supuesto rastro de aquel hombre del auto azul (el Dr. Wasch), y restablecer así su orgullo de hombre menospreciado:

Apenas se estremeció al verme a su lado; fue como si nos hubiésemos citado. Su expresión era semejante a la mía. Teníamos la misma noche, vacía y hueca, en los ojos [...] Como si me lo hubiera rogado [...], mi mano se apoderó de su brazo. Sentí con absoluta certeza que, por alguna oculta razón, era mía, entrañablemente mía y la atraje [...] De pronto, apreté con furia; queriendo borrar todo recuerdo que hubiera dejado [...] “el tipo del automóvil” [...]. Al verla moverse al alcance de mis brazos, al sentir su aliento y el perfume de su cuerpo, mi vista sorbía ansiosa los detalles, como si de golpe, esta escena que había imaginado tantas veces y que tenía ya por imposible, hubiera de esfumarse tras las caléndulas anaranjadas de la pared (pp. 240-243).

Los efectos de esta relación estallan en la segunda parte de la novela, compuesta por sólo cinco de los veinte capítulos que integran la obra. Alberto, luego de ocho meses de no saber nada de ella -en su mente no hay espacio para nadie más que para Margarita-, se entera de que María Elisa era la joven de la que estaba enamorado su amigo Bernardo y que ahora espera un hijo suyo, fruto de esa única noche juntos.

Habiendo recibido un telegrama de Elena, una maestra solterona y amiga de la protagonista, Bernardo regresa para cobrarse la traición de Alberto. Sin embargo, se da cuenta de que su amigo no había actuado de mala fe: nunca leyó el papel que le había dejado antes de partir, en el que le detallaba el nombre y el teléfono de María Elisa para que fuera a hablarle de sus intenciones. Su silencio y el de Alberto en cuestiones de amor serán los únicos culpables de la situación que deben afrontar:

No sabés, no puedes imaginar de qué manera quería yo a María Elisa... y la quiero aún! ¡Fui un necio, Alberto, un imbécil! [...] No fui capaz de tomar una decisión... Debí habérmela llevado conmigo... [...] Yo sólo tuve la culpa... Te quería tanto que muchas veces nos poníamos a hablar de

vos... Cuando ella te encontró esa noche, esa noche... María Elisa ya sabía que... -se detuvo un momento, pareció que las palabras se negaban a salir de su boca [...] - ¡No sabés lo que has tenido esa noche en tus brazos! [...] no podrás imaginar, jamás... Has sido mi amigo y, como si en tu amistad se injertara mi amor por ella, has tenido, sin comprender, lo que yo no me atreví a soñar siquiera! ¡Y de qué torpe y espantosa manera! (p. 285).

El propio Alberto se da cuenta de la insuperable barrera que media entre los hombres, aun siendo inseparables amigos: “Me apenaba ese pudor que [Bernardo] guardaba aún delante de mí, aunque yo hacía otro tanto. Era como si nos abrazáramos por sobre el cornisón de una muralla, a pesar de que cada uno hubiera muerto por el otro” (p. 300). Este encadenamiento de malos entendidos, de recelosos silencios entre ambos, lleva a la muerte a dos inocentes: María Elisa, sabiendo que no podrá dar a luz, se deja ir en sangre en su habitación, separada por ese delgado aunque infranqueable muro<sup>15</sup> que mediaba entre ella y su amor. En una noche y en esa inmensa ciudad, Alberto pierde a su mujer y a su hijo, sin posibilidades de conocerlos realmente.

De este modo, el paraíso de amor que intentaba reconstruir en la monstruosa Buenos Aires -luego de su “primera caída” en *Álamos talados*- se vuelve frágil castillo de naipes al cimentarse sobre los prejuicios sociales y la imposibilidad de relacionarse sinceramente con los demás. La novela representa así el desencuentro en el amor y en la amistad, *leit-motiv* que recorrerá, con interesantes variantes, toda su narrativa.

### **El giro autobiográfico**

Como sucede con toda novela autobiográfica, es difícil precisar el grado de autenticidad de los hechos que se narran en ella; autenticidad que -es bien sabido- varía notablemente según la intención del autor sea la de recuperar el pasado, la de justificar su vida o bien la de crear ficticiamente la vida que hubiera deseado vivir. En el caso de la novela que estudiamos, el propio

Arias nos da la pauta de lectura cuando afirma en “El escritor en confesión”:

En esencia, una novela es autobiográfica, en particular las primeras, en las cuales nos apegamos hasta en los detalles de las formas físicas. Luego, a medida que vamos evolucionando, lo autobiográfico se va refiriendo a la faz espiritual. Siempre queda algo de nuestro carácter y temperamento, ya sea en los protagonistas o en algún personaje secundario. Pueda que sean rastros de esa vanidad de mostrarse, del exhibicionismo o del narcisismo que en general padecemos los creadores. Casi no hay pintor que no haya pintado su autorretrato, vaya esto como el ejemplo más fácil de aprehender<sup>16</sup>.

Asimismo, su amigo y albacea, el pintor Dante Savi, en una entrevista realizada por la autora de este artículo en marzo de 2006, afirma que todos los personajes de *La vara de fuego* son identificables pero, siguiendo la modalidad de su primera novela, aunque respeta hasta en los mínimos detalles los aspectos físicos y psicológicos, cambia los nombres de todos ellos.

Sin embargo, hay un elemento que resulta anacrónico: la fecha en que esos hechos sucedieron en la realidad. Según se relata en la novela, el protagonista tiene veinte años y hace tres que vive en Buenos Aires como estudiante de abogacía<sup>17</sup>. Teniendo en cuenta que Abelardo Arias nació el 10 de agosto de 1908 -pese a lo que algunas enciclopedias sostienen-, los hechos narrados abarcarían desde fines de 1928 hasta comienzos de setiembre del año siguiente. No obstante, el autor sitúa su obra a fines de la década del '30, época que lo fascinó y que marcó un hito en la historia de la humanidad al producirse el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, podría decirse que el escritor desplaza los hechos que narra a una década posterior por libertad creadora o por simple coquetería, cuestión esta última que es muy probable si tenemos en cuenta que a partir de esta novela se generó el error en las enciclopedias y en algunos libros de crítica literaria, en los que se consigna como fecha de su nacimiento el año 1918; error

que el autor salvó recién cuando contaba 81 años, en la breve autobiografía que preside la segunda edición de su libro *Viajes por mi sangre*<sup>18</sup>.

Aunque este argumento sea viable, consideramos que hay dos razones de mayor peso que pudieron motivar el desfasaje: en primer lugar, el querer eslabonar la acción de la novela con el hito histórico ya mencionado. De esta manera, las sirenas de la ciudad que, el 3 de septiembre de 1939 anuncian el comienzo de la guerra más mortífera de la historia, se unen a la catástrofe personal de Aldecua: las muertes de María Elisa y de su hijo ocurridas tres días antes.

Mediante el recurso de las superposiciones temporales, el narrador imbrica los sucesos inmediatos de la Gran Guerra con diferentes hechos de violencia vividos por la sociedad argentina - huelgas, marchas y brutales represiones- orquestados con los golpes en la pared con los que María Elisa lo llama la noche de su muerte. A modo de *in crescendo*, "los golpes de María Elisa se repetían en la pared. Se repetían con furia, con desesperación, luego con desaliento", convirtiéndose en el violento llamado que lo hará aceptar su rol como hombre y como ciudadano. Se transforma, entonces, en el vocero de los oprimidos y los marginados de todo el mundo, siguiendo las enseñanzas de su tía Úrsula (Tersila en la realidad), hermana de su padre y maestra, quien muriera joven defendiendo sus ideales en contra de la política partidista de la época<sup>19</sup>:

De improviso, las sirenas, todas las sirenas de los diarios de Buenos Aires, comenzaron a ulular [...]. Como un interminable redoble en tambor enlutado, me llegó desde la calle el siseante golpetear de los pasos de la multitud. [...] Comprendía de pronto, como si las blandas manos de Margarita o de María Elisa se hubieran quitado de sobre mis ojos [...] cuánto de humano, de verdadero, de sensible había en el espectáculo tribunicio de Anselmo Landajo, en el íntimo de Bernardo Linares y en el épico de tía Úrsula [...]. En aquel instante, sentí que esas sirenas eran mis sirenas, que esa guerra era mi guerra. Europa ya no era la eterna pendenciera. Era algo inmenso y nuevo que me abarcaba y

ensamblaba por completo en una soldadura a fuego y sangre, en una hermandad de amor por los doloridos, por los sometidos, [...] por los esclavizados; por todos los inermes que en nombre de la libertad se alzan contra los déspotas de la tierra (pp. 362-366).

Consecuentemente, abandona la carrera de abogacía y se afianza como escritor, a la par que los continuos llamados del canillita -presentes cada vez que algo importante se decide en la vida del protagonista-, marcan el tempo que le revela su otra profesión: el periodismo.

En este sentido, se vislumbra la segunda razón del desfase temporal. En principio, el autor entabla un juego interno con su primera novela. Publicada en 1942, *Álamos talados* pasa a ser la fiel prueba de que el protagonista de *La vara de fuego* alcanzó su propósito de ser escritor: terminada la acción de su segunda novela en los primeros días de septiembre de 1939, Aldecua/Arias -siguiendo esta imbricación entre realidad y ficción- publica su primer libro tres años después (1942). De esta manera, al atrasar la acción logra acercar la resolución final del protagonista a los hechos reales: la publicación de su primera novela.

Por otra parte, este juego se afianza en *La viña estéril* (1969), novela en la que Alberto Aldecua reaparece ya no como narrador, sino como personaje secundario, amigo de los protagonistas Diana Aremberg y Martín Aranda. La reaparición de su *alter ego* – si bien el autor cierra su etapa netamente autobiográfica con *La vara de fuego*- se justifica al tener en cuenta la labor que lleva a cabo en el año 1968. Recordemos que Arias realiza la reescritura casi en su totalidad de la novela que estudiamos para ser entregada a la editorial Astral y, paralelamente escribe *La viña estéril*. Probablemente, durante el trabajo de corrección de su obra nace en él el deseo de dar un cierre necesario a su historia personal a través de la mirada de sus personajes, a juzgarse en la distancia de los hechos y entablar un juego con el lector en el cual su primera obra se vuelve una ficción dentro de la ficción.

La prueba de este juego entre las tres novelas está puesta en boca del personaje principal de *La viña estéril*, Martín Aranda,

quien se queja de la indiferencia de Alberto Aldecua a su regreso de Buenos Aires y de que “ni siquiera le había enviado *ese primer libro* del que tanto hablaban cuando era lejano proyecto”<sup>20</sup>. Libro que sí aparece en la mesa de luz de Diana y que recibe críticas negativas de la joven: “Te voy a prestar la novela de Alberto. Es un retrato de familia y, especialmente, de él mismo, de su sensualidad y egoísmo, que le obligan, en persona, a parecer modesto y generoso” (p. 84). Inclusive Arias pone en boca de Tiburcia, tía de Martín, la crítica generalizada de los demás personajes ante la resolución de Aldecua de ser escritor: “Dicen que le ha dado por escribir libros -la voz se le tornó cuchicheo que ganó la atención general-, cosas muy liberales... ¡Verdes, niño! -alzó las manos como si palpara racimos- ¡Pobre Merceditas, su madre, y tan despejado que parecía de chico!” (p. 67). Y lo que es más, hacia el final de la novela el protagonista y amigo de la infancia de Aldecua hace el juicio más duro hacia su personalidad:

[...] jamás volvería a encontrarse en un camino del mundo, de su mundo, con Alberto Aldecua, un pobrete<sup>21</sup> sonso, además de idealista, como corresponde. Alberto pagaría los platos rotos de los demás; se disolvería, se diluiría entre grandes ideas, en un rincón, olvidado de todos, oscuro, sarnoso, brotado de hongos y miseria, mientras los que se servían de él vivirían en sus lujosos departamentos con soleadas terrazas (p. 243).

De este modo, el autor justifica sus decisiones de vida, a la par que juzga al hombre real a partir de la mirada crítica de sus personajes, estableciendo un continuo ir y venir de la ficción autobiográfica a la realidad. Se entabla así un ineludible diálogo entre estas tres obras; tríptico que, como veremos, se reafirma al estudiar la relación simbólica entre ellas, basada en el mito del Paraíso perdido.

### **Alberto Aldecua y el Ángel de la Soledad**

Como bien señala Marta Castellino, *Álamos talados* está construida en base a la idea directriz del Paraíso perdido. Esta raíz bíblica, característica que se observa también en las otras dos novelas mencionadas, es indispensable para comprender el sentido último del texto<sup>22</sup>. El paraje de alta montaña, en su soledad, elementalidad y pureza, representa un *locus amoenus* equiparable al cronotopo edénico:

[...] en los grados primarios, cuando el hermano profesor de Catecismo nos hablaba de Adán y Eva en el Paraíso y recalca que sólo “*tenían necesidad de extender las manos para recoger toda clase de excelentes frutos*”, en seguida situaba aquel lugar en mi San Rafael y hasta guardaba secreta esperanza de que la Biblia se hubiera equivocado en la situación geográfica<sup>23</sup>.

Sin embargo, la pérdida de la inocencia y la iniciación en la sexualidad llevan irremediabilmente a Alberto a medir la desproporción entre el mundo perdido -su edénico paraíso de montañas y viñas- y el doloroso resultado de su experiencia: la cruel burla de la mujer amada (Dolores, hija de un peón de la hacienda de su abuela) y la certeza de que su incipiente amor no será eterno. Una vez terminado el verano -esos dos meses vividos como un tiempo detenido, “coagulado”-, la familia emprende el regreso a la rutina de la ciudad. Es entonces cuando Alberto toma conciencia de la definitiva desaparición del Paraíso Terrenal que ha conocido: su abuela ha tenido que vender al “Turco”, como último recurso para subsistir a la crisis, los álamos que circundaban su propiedad:

[...] saqué la cabeza, quería ver por última vez los álamos de abuela. Un estremecimiento recorrió mi cuerpo [...]. Durante un minuto inacabable escuché el ruido seco de las hachas [...]. Ya no escuché más que el seco golpetear de las hachas, mezclado al monótono rumor de las llantas del coche. Golpeaban las hachas. Sentía retumbar el golpe duro, macizo. Retumbaba. Retumbaban como golpes de sangre.

Con el pie en el estribo de su auto rojo, el turco hacía anotaciones en una libreta. Uno, tras otro, caían los álamos de mi adolescencia (p. 159).

Los álamos, como símbolo ascencional, remiten a la idea de Paraíso, de unión con lo divino. Según Northrop Frye, el árbol del Paraíso permitió la unión entre cielo y tierra, conexión que se pierde con la caída<sup>24</sup>. De este modo, la tala de los álamos simboliza el castigo -la definitiva incomunicación con lo divino-, debido a la trasgresión de Alberto: su despertar sexual en las tierras “sagradas” de su abuela<sup>25</sup>.

Por lo tanto, el Alberto que reaparece en *La vara de fuego* es un ser “caído” -San Rafael ha quedado muy lejos “con sus alfalfares olorosos y el croar de las ranas y los sapos: nueces de cristal partidas en el silencio de la noche” (p. 217)-; un ser que vuelve al caos primigenio como comienzo de un nuevo ciclo. En este mundo caído -de cemento, soledad e incomunicación- el hombre al perder el estado de inocencia original rompe consecuentemente la comunidad con la naturaleza. Por lo que la redención supone la recuperación de esa armonía. En otras palabras, la reparación no puede lograrse sin ese acercamiento a la naturaleza, reconciliación que “representa un avance en la dirección de la restitución del entorno paradisiaco original”<sup>26</sup>.

Sin embargo, todo intento de reparación es vedado: el protagonista ha sido arrojado a un entorno artificial<sup>27</sup>, a un mundo descentrado que se vuelve testigo y denuncia de su caída. Consecuentemente, tanto sus encuentros ocasionales con mujeres como sus relaciones con los demás personajes se concretan en lugares que requieren la escenografía artificial y “culturizada” de esa monstruosa Buenos Aires.

Sujeto ahora al paso destructor del tiempo -ya no al tiempo estático del paraíso sanrafaelino- Aldecua experimenta los mayores dolores de la Humanidad: la soledad absoluta, la muerte del amor, la guerra, la pérdida definitiva del Paraíso. No obstante, se empeña en reconstruir lo perdido, aunque sólo logre un remedo del Paraíso original. Se representa así una parodia demoníaca del Edén y de la hierogamia original. Como señala Frye, el amor, aun

en su versión errada, es la única vía para alcanzar aquel estado primigenio<sup>28</sup>. De esta manera, la nostalgia edénica lleva a Aldecua a un intento infructuoso por recomponer su Paraíso, desaparecido como lugar, pero recuperable como estado mental. Por lo tanto, forzará su ideal edénico cifrándolo en la figura de la joven Margarita:

Hubiera deseado que Margarita estuviese a mi lado, para dejar en la carne blanca de la manzana algo de sus labios. Anduve largo [...], pero no quería ver nada, tal si caminara ciego dentro de mi propio cuerpo [...] Aproveché la oscuridad para tirar los restos de la manzana [...]. Juraría que ese ruido se convirtió en el de sus pasos de puntillas, para que nadie los oyera, en esa noche terrible que me empeñaba en borrar de mi memoria [...]. No quería decir palabra, ni una, por temor de que volviera a ser nada más que el ruido de una manzana mordisqueada (pp.138-139).

A medida que avanza la novela, la duda sobre la existencia real de Margarita se acentuará: “Pero, ¿es que acaso existía Margarita o era una invención mía que había creado para amar sin tasa ni medida?” (p. 265). Ya sobre el final, el desengañado Alberto ve caer el cúmulo de virtudes con que aureolaba a la joven, dejando aparecer la mujer real:

-¡La verdad es que no te he querido nunca! ¡Entendelo claramente! –titubeó un brevísimo instante, quizás para elegir las palabras que habrían de herirme más [...]- ¿Nunca se te ocurrió pensar que yo buscaba en vos lo único que tenés? [...] Está bien que la primera vez te *engrupieras* con mi llanto, pero después ¡hasta cuándo! Fue una desilusión saber que eras hombre [...] pero un otario que no sabía aprovechar la oportunidad (p. 332).

Derrumbado el paraíso artificial creado en su mente, Alberto vuelve a redimensionar su segunda pérdida. Al igual que el retumbar de las hachas anuncia el derrumbe de su paraíso infantil, los golpes en la pared de María Elisa -ya moribunda- comprueban su segunda caída y el irremediable desencuentro con el verdadero

amor. Por segunda vez es “despeñado en medio de un valle” (p. 245) y se vuelve testigo de su propia ruina, a pesar de la existencia de signos que, aun en la turbia ciudad, le indicaban el camino:

Desde la puerta miraba la habitación de María Elisa. Era algo mayor que la mía. Sin desearlo temblé: la cama estaba en la misma posición. Dormíamos casi a la par, a la misma altura, sólo separados por los centímetros de la pared. ¡Cosa extraordinaria, su habitación estaba empapelada con el mismo papel! Allí estaban mis caléndulas anaranjadas. Por un momento me pareció estar en mi cuartucho; perdí la orientación que habían seguido mis pasos (p. 47)<sup>29</sup>.

El silencio y el orgullo de los protagonistas imposibilita el encuentro<sup>30</sup>: “¿Había sido yo el primer hombre de María Elisa? A veces, cuando la constante presencia de Margarita me otorgaba una tregua, pensaba estas cosas y en mí luchaban sordamente la vanidad y la vergüenza, con el temor de las responsabilidades” (p. 273). En este sentido, es necesario rescatar la función del diario de María Elisa como reordenador de los acontecimientos y necesario complemento de las percepciones del joven Aldecua<sup>31</sup>.

En cuanto al género autobiográfico, cabe destacar que, mientras el relato de Alberto trabaja con el recuerdo, organizándolo -como narrador- mediante la reflexión que da la distancia de los hechos, el cuaderno de María Elisa remeda la discontinuidad del diario íntimo, en el que el personaje registra sus percepciones sin cuidar el encadenamiento de sus pensamientos. Por ello, ambos relatos se completan: uno jerarquiza, juzga y ordena -característica fundamental de la autobiografía-, el otro capta la inmediatez de los sucesos.

Guiado por las fechas que más lo perturban, el narrador protagonista recorre a saltos lo escrito por María Elisa, descubriendo la verdad oculta: la joven no era una mujer de vida fácil<sup>32</sup>, sino que se entrega a él por desesperación, por temor de que Bernardo jamás regrese y quede absolutamente sola en el mundo. Asimismo, se entera de lo que significó para ella esa única noche juntos:

De golpe, al dar vuelta una hoja, encontré lo deseado:

“Enero de 1939. Mi gozo y mi vergüenza superan toda explicación. ¿Es posible que Alberto, el amigo más querido de Bernardo sea nada más que esto? ¡Dios mío, qué asco y qué vergüenza, por mí y por él!” [...].

En la del frente, y sin mención de fecha decía:

“Alberto no me ha escrito ni una línea; se ha ido después de ‘tenerme’ como si fuera una perra. Es infame, porque ya no hago otra cosa que pensar en esto... y tengo tanta vergüenza de pensar que pueda ser nada más que mi cuerpo que reclama el suyo [...]. Es tan fácil decirlo: voy a tener un hijo de Alberto. Su hijo. No me siento bien. Él estará en su finca, ‘haciendo de patroncito’, como dice Bernardo, satisfecho y pagado de sí, lleno de su orgullo provinciano, ufano de haberme tenido una noche y traicionado a su mejor amigo... Esto no lo entiendo [...]” (p. 349).

Centrándonos en el plano simbólico de la novela, puede decirse que el diario representa el símbolo más claro de la equiparación de María Elisa con el Paraíso de la infancia: “las *tapas verdes* del cuaderno me invitaban. *Las trincheras verdes de los álamos festoneaban en guardia los caminos de mi San Rafael* [...] ¿Por qué nos bastó una sola noche? De las tapas enteladas me llegaba *el remoto susurro de los álamos*” (p. 323-324)<sup>33</sup>. María Elisa, cuyo nombre recuerda los Campos Elíseos -simbolizados en las blancas camelias que adornan su pelo la noche de Año Nuevo-, es la vuelta al paraje edénico de San Rafael; la única posibilidad de recuperar la armonía perdida por medio de esa reconciliación con la naturaleza a la que alude Frye.

Se aclara así el título de la obra, tomado del *Cantar de los Cantares* (III, pr. 6), el cual sirve de epígrafe al presente estudio: “¿Quién es ésta que sube del desierto/ como vara de humo/ de oloroso perfume de mirra e incienso /y de todos los aromas?”. Arias recurre de este modo a lo que Frye considera una imagen de condensación, esto es, la alusión explícita a un elemento de procedencia bíblica, que dispara una riquísima red de potenciales significados<sup>34</sup>. Como es sabido, se discute cuál es el sentido

último de este enigmático texto. Sin embargo, los estudios de la Biblia coinciden en que la vara de humo recuerda la columna de fuego que condujo al pueblo de Israel a través del desierto que bordeaba el mar de las Cañas hasta la tierra prometida<sup>35</sup>. En el caso de la novela que estudiamos, María Elisa representa esta vara de fuego -símbolo ascensional equiparable a los álamos- que pudo conducir al narrador desde el desierto de la ciudad hacia el Paraíso que dolorosamente ansiaba. Asimismo, la vara de fuego por su connotación nocturna, evoca la noche de Año Nuevo en que el destino de Aldecua se unió al de María Elisa: la noche de la caída. En este sentido, la vara recuerda la espada de fuego que Dios dio a los querubines “para guardar el camino que conducía al árbol de la vida” (Gén. 3, 24) luego de que Adán y a Eva fueran desterrados del “Paraíso de delicias”. Debido a su desconocimiento del significado de esa única noche juntos, Aldecua es arrojado del Paraíso nuevamente, arrojado a la oscuridad y a la más terrible soledad. Por último, siguiendo el sentido del *Cantar de los Cantares*, María Elisa es homologada a la esposa que recorre los muros de la ciudad en búsqueda de su consorte pero que, a diferencia del referente bíblico, no lo retendrá consigo: “¿Quién es esta que sube del desierto /rebosando en delicias, /apoyada en su amado?” (VIII, 5).

Cabe destacar que *El Cantar de los Cantares* es el texto de enlace entre las tres novelas estudiadas: en el caso de *Álamos talados*, se da la comparación del cuerpo de la mujer amada (Dolores) con las viñas, los jardines y el despertar de la naturaleza. La unión del protagonista con la joven representa así la alianza entre el rey y su tierra simbolizada en el texto bíblico. Por otra parte, en *La vara de fuego*, como hemos indicado, simboliza la mujer que es guía a través del dolor. La muerte de la joven y del hijo de Aldecua se convierten en tema de la infertilidad humana, en la ruptura de la alianza entre el rey y su esposa. Por lo que en *La viña estéril*, como su título adelanta, este pacto se ha quebrado definitivamente. La esterilidad de la protagonista y su venganza para con los hombres tiene asidero en su referente mitológico. Diana representa así el aspecto terrible de lo femenino,

“una venganza de milenios por todas las mujeres que ellos habían comprado con o sin ritos religiosos” (p. 65). La novela se vuelve una “radiografía cruel” del paisaje idílico que presenta *Álamos talados*, el reverso del Paraíso primigenio en el que seres duales están incapacitados para comprenderse.

En cuanto a lo ya señalado sobre el juego escritural, debemos rescatar un último aspecto. Como señala Frye, la imagen del *axis mundi*, “línea vertical que recorre el cosmos desde lo alto hasta su base”<sup>36</sup>, se asocia con el impulso ascensional a un mundo superior, ya sea a través de la sabiduría y la palabra o bien a través del amor. Quebrada esta última posibilidad, Aldecua se convierte en un hacedor de palabras: purifica su culpa por medio de la escritura y del compromiso social.

De esta manera, la escritura de *Álamos talados*, devenida ficción dentro de la ficción, representa la búsqueda del protagonista/autor de hacer imperecedero, por medio de la palabra, su paraíso perdido. Como señala Guntzche: “Poco y nada es lo que se sabe de él [se refiere al narrador] al tiempo de escribir sus memorias, salvo que ha procurado poner nuevamente en pie a sus álamos y a su adolescencia por medio de lo único que ha estimado imbatible: los gestos verbales”<sup>37</sup>.

A modo de conclusión, podemos decir que *La vara de fuego* resulta el punto central de la poética de Abelardo Arias, el pivote entre su primera novela y lo que será su producción posterior. Esta novela representa el espejo cruel en el que Arias observa su vida, sus erradas decisiones y, con ellas, interpreta los errores del hombre en general, condenado desde siempre a ver derrumbarse el Paraíso delante de sus ojos por una culpa heredada.

En este sentido, la comparación que Martín Aranda hace con la estatua de piedra del Ángel sobre el techo de una casa gótica en Venecia -hacia el final de *La viña estéril*- se vuelve símbolo del *leit-motiv* abelardario y síntesis de la vida del propio autor: “miró la cara del Ángel, descubrió las inescrutables facciones de Alberto. El Ángel estaba solo entre las góticas nervaduras de piedra. Solo desde siglos. Solo para la eternidad” (p. 184).

## NOTAS

<sup>1</sup> Arias obtiene el Premio Municipal de Prosa -con votos a favor de Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs, Conrado Nalé Roxlo, Leónidas Barletta y Manuel Mujica Láinez-, el Primer Premio de Literatura Agustín Álvarez y el Premio Regional de la Comisión Nacional de Cultura. *Álamos Talados* logra también tres sucesivas reediciones, previas a la publicación de su segunda obra.

<sup>2</sup> Cf. Abelardo Arias. *Páginas seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1991, p. 106.

<sup>3</sup> De un total de 366 páginas con las que contaba la primera edición, la versión corregida se reduce a la mitad (183 páginas).

<sup>4</sup> La última de estas correcciones la realiza en París, con la “necesaria perspectiva y nostalgia” para repensar su obra (*Op. cit.*, p. 106). En el presente trabajo, nos basaremos en la primera edición –si bien se establecerán comparaciones con la versión definitiva de 1978-, colocando los números de páginas en el cuerpo del trabajo.

<sup>5</sup> En su versión definitiva, la novela adquiere mayor concentración y gana en sugerencia. En cuanto a la estructura, si bien mantiene la organización en dos partes, Arias reemplaza la tradicional división en capítulos por espacios en blanco; agrega un nuevo apartado en el comienzo de la novela, que remite directamente al final de la obra -con lo cual se quiebra el relato lineal que en un primer momento había propuesto (recurso ya empleado en *Álamos talados*)- y cambia el narrador en primera persona (Aldecua) por la tercera persona omnisciente en el relato paralelo de la vida de María Elisa. Otros cambios tienden a concentrar la materia narrativa, como son: la reescritura completa de algunos párrafos; el despojamiento de elementos accesorios; la omisión de ciertas prolepsis que condicionan la interpretación de las acciones; la erradicación de las diferencias dialectales de los personajes secundarios y de las referencias explícitas a algunas direcciones.

<sup>6</sup> Abelardo Arias. *La viña estéril*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

<sup>7</sup> Rafael Alberto Arrieta. *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1955, T. IV, p. 182.

<sup>8</sup> *Alter ego* creado por el escritor para juzgarse a sí mismo como “un otro” (*J’ est autre*) y evitar que su novela sea simplemente “una historia de familia”.

<sup>9</sup> Abelardo Arias. *La vara de fuego*. Buenos Aires, Macondo, 1978. Asimismo, en sus *Páginas seleccionadas por el autor*, Arias precisa: “La novela de un Buenos Aires ya desaparecido. Necesidad tierna y grave de evocar años de pobre y provinciano estudiante universitario, orgulloso aún de su medalla de oro de bachiller y su premio de tango en un baile del Jockey Club, de su smocking religiosamente cuidado (infaltable en aquellos años). También el desencuentro en la amistad y en el amor. Tango. Primer intento de descubrir el alma femenina más allá de la pasión. Culpa y confesión de una sociedad cuyas estructuras crujen y vacilan” (*Op. cit.*, p. 106).

<sup>10</sup> Esta inteligente recreación de la ciudad de Buenos Aires, hizo decir a Miguel D. Etchebarne: “Una de las novelas esenciales para seguir la evolución de Buenos Aires, desde *Sin Rumbo*, de Cambaceres, y *La Gran Aldea*, de L. V. López, hasta hoy” (En: “*La Vara de Fuego y Grecia*”. *Los Andes*, 30 de junio de 1968, 3º s., p. 2).

<sup>11</sup> Abelardo Arias. *Intensión de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 41.

<sup>12</sup> Un tema interesante para analizar en Arias es la relación de su obra con el tango. El propio autor confiesa en un ensayo titulado “De tango y olores” que publica en *Clarín*: “En lo que me alcanza, aprendí a bailar y cantarlo con el despertar de la juventud; de la adolescencia. El tango fue mi pantalón largo musical; cantarlo antes no hubiera tenido motivo ni sentido, menos bailar. Salvo *Álamos Talados*, en todas mis demás novelas y libros de viaje hablo del tango; quizá la más tanguística sea *La Vara de Fuego* y la que menos éxito ha tenido, es probable que no supiera captar el ambiente entremezclado con el estudiantil; en *Límite de Clase*, *La Viña Estéril* y *El Gran Cobarde*, escenas fundamentales suceden alrededor del tango bailado. En *De Tales Cuales*, próxima a aparecer, tomando al toro por los cuernos, la protagonista es una prostituta sentimental que canta tangos y que vive en tango a pesar de ella; es tan tango que los otros protagonistas, dos muchachos activistas

estudiantiles, sin querer le roban hasta la novela. ¿Qué podía hacer yo? Los tangos favoritos de mis personajes son: Confesión, La Cachila, El Choclo, Noche de Reyes y Uno” (En: *Clarín*. Buenos Aires, 5 de julio de 1973, Sección “Cultura y Nación”, p. 1).

<sup>13</sup> Luego de pasar una noche con Georgette, Alberto decide borrar todo rastro de ella y de su “caída”. Al contacto con el agua pura de la ducha, la imagen de la mujer ideal se apodera de él: “Largo rato permanecí bajo la lluvia caliente, mientras el vapor empañaba el espejo y los vidrios de la ventana. [...] Modelando los músculos, me envolvía íntegramente. Largos y suaves cabellos tibios. No los de Georgette; otros que imaginaba rubios, tibios de sol, desparramados sobre el pasto lozano y jugoso, con ese olor que los pastos tienen en primavera, con la tibieza que las muchachas y los muchachos tienen en primavera. Mi tibieza” (p. 15).

<sup>14</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>15</sup> Cabe destacar que, en un principio, el título que había elegido Arias para su novela era *La muralla*, tal como figura en el capítulo que la revista *Pámpano* publica como adelanto de la novela, en octubre del año 1944 (Nº 8); título relacionado con el principal *leit-motiv* del autor: el desencuentro (en el amor y en la amistad) y la imposibilidad de relacionarse plenamente con los otros. Pero es probable que desistiera de colocárselo debido a que, por cábala, los títulos de sus novelas poseen 13 letras, al igual que su nombre completo.

<sup>16</sup> Abelardo Arias. “El escritor en confesión”. En: *La vara de fuego*. Buenos Aires, Macondo Editores, 2º ed., 1978, p. II. Siguiendo estas declaraciones, podemos advertir que, si bien lo autobiográfico cobra forma estética en las dos novelas ya mencionadas, no se circunscribe únicamente a este ámbito, sino que toda su obra mantiene un diálogo esencial con su experiencia vital. Este diálogo consigo mismo –siguiendo las enseñanzas de su “padre Montaigne”- se concreta plenamente en sus diarios de viajes, en los cuales no sólo detalla los lugares recorridos, sino que intercala entrañables recuerdos de infancia y juventud, con los cuales intenta explicar al hombre en el que se ha convertido. De este modo, Arias da por tierra los postulados de los críticos comparatistas (como por ejemplo R. Beltrán) cuando deslindan el diario de viajes del relato autobiográfico a partir de la primacía de las circunstancias del viaje

por sobre la experiencia protagonista del viajero. Tal vez el ejemplo más representativo de esta indisoluble unión entre relato de viaje y autobiografía sea *Viajes por mi sangre* (1969), obra en la que –como el título adelanta–, a medida que el autor se pone en contacto con diferentes realidades de la Argentina, en busca de las raíces -o arterias- que delinean lo propiamente nacional, esta búsqueda identitaria se proyecta progresivamente hacia la interioridad del sujeto que observa, configurando una cartografía *ad intra*.

<sup>17</sup> Es sintomático el hecho de que en la novela jamás aparezca el joven Aldecoa en la universidad: no hay escenas en que se lo vea estudiando o bien relacionándose con este otro mundillo bonaerense, lo cual es ya un indicio de la poca importancia que el autor da a este aspecto. Sí aparecen reflexiones del narrador acerca de su vocación: “Tenía la certeza de que algo más grande y verdadero que esta carrera universitaria, que seguía con desgano, había de llegarme y que a esa vocación entregaría todas las fuerzas, todas las esperanzas; que cuando embocara ese camino estaría dispuesto a todos los sacrificios, a todas las renunciaciones. Dentro de mí mismo una fuerza se iba acumulando, a manera de rugiente caldera, hasta el día en que encontrara su válvula de escape, su expresión” (p. 35).

<sup>18</sup> “Las enciclopedias, etc., como no la represento me dan las más variadas edades; además, en mi interior no entiendo cómo pasa el tiempo [...] Sólo mis 21 libros, una comedia romántica y una parábola radioteatral, amén de cuentos más o menos ensayos y traducciones, una cierta madurez, desafiante evolución estilística [...] me señalan el paso del tiempo. El sello está marcado tanto en la incisión que penetra su masa como en la materia que la recibe: generación del '40. Año 1908”. *Viajes por mi sangre*. Buenos Aires, Corregidor, 1989, pp. 21-25.

<sup>19</sup> Cabe tener en cuenta que en la segunda edición corregida de 1968, omite completamente la aparición de este importante personaje. Tal vez - y esto es solo una hipótesis- cuestionamientos familiares (puesto que la familia no apoyaba del todo el que su tía se relacionara con la política), lo hayan decidido a borrar todo rastro de este personaje. También extrae fragmentos completos muy ligados a lo biográfico, como son el recuerdo de la muerte de su padre y referencias demasiado explícitas sobre su abolengo. Recordemos que Arias descendía de dos de las familias más tradicionales de Mendoza: por rama materna, era nieto de Aurora Suárez

-a su vez, nieta del primer propietario de San Rafael, Don Santiago Rodríguez-, y del ingeniero agrónomo francés Julio Jerónimo Ballofet. Por la rama paterna, los orígenes de la familia de los Arias se remonta, en América, a los tiempos de la conquista. El ancestro más lejano es Hernando Arias de Saavedra, ilustre gobernador de la Asunción. Sin embargo, aparece aludido en ciertas conversaciones entre los personajes y en el baile de fin de año que el protagonista pasa con sus primos ricos de Barrio Norte. La novela pierde así datos importantes de carácter biográfico, pero gana en soltura y universalidad.

<sup>20</sup> *La viña estéril*. *Op. cit.*, p. 33. El resaltado nos pertenece. En adelante se citará siguiendo esta edición, consignando el número de páginas en el cuerpo del trabajo.

<sup>21</sup> Martín resume así la condición social de su amigo, devenido en “nuevo pobre” luego de la década del '30; condición que, como hemos visto, ya se hace patente en *La vara de fuego*.

<sup>22</sup> Cf.: “Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias”. En *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, nº 5. Mendoza, 1997-1998, pp. 41-78.

<sup>23</sup> *Álamos Talados*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982, p. 13. El resaltado pertenece al autor. En adelante se citará siguiendo esta edición, consignando el número de página en el cuerpo del trabajo.

<sup>24</sup> Northrop Frye. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas* [trad. de Claudio López de Lamadrid]. Muchnik Editores, S. A., 1990, p. 204.

<sup>25</sup> Para este aspecto cf. Dolly Sales de Nasser. “Espacio y sociedad en *Álamos talados* y *La viña estéril* de Abelardo Arias”. En Gloria Videla de Rivero (Coord.). *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia, Sociedad*. Tomo II. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2002, pp. 169-218.

<sup>26</sup> Northrop Frye. *Op. cit.*, p 189.

<sup>27</sup> A este respecto, cabe destacar que *La vara de fuego* está a medio camino entre la minuciosa descripción de paisaje que encontramos en *Álamos talados* como paraje idílico y la casi prescindencia de la descripción que observamos en *La viña estéril*, en tanto espacio que

refleja la complejidad psicológica de los protagonistas y el ambiente trágico en el que se mueven.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 200. El tema del amor como posibilidad de ascenso es considerado por Frye tanto “una vuelta a un estado infantil de unión extática con la madre”, como “una nostalgia por el paraíso perdido del Edén”. Como señala Marta Castellino, su inversión se dará en *La viña estéril* (Cf. *op. cit.*, p. 45).

<sup>29</sup> Y más adelante, reflexiona: “Me estremecí. Separada por centímetros de ladrillos y cemento estaba María Elisa; acostada de largo a largo, lado a lado contra la pared, contra mi cama. Obedeciendo a una fuerza superior al raciocinio, avancé la cabeza, demorando con delectación el movimiento, como si hubiera de besarla mientras dormía” (p. 70).

<sup>30</sup> En las tres novelas estudiadas, lo trágico reside en “la palabra escamoteada” (Cf. Marta Castellino, *Op. cit.*, p. 70): en *Álamos talados*, Alberto desconoce que Dolores es la hija “de vida ligera” de Modón y hermana de su mejor amigo (Cirilo); en *La viña estéril*, el silencio y el misterio se acentúan en torno a la muerte no del todo clara del padre de Diana.

<sup>31</sup> Su importancia en la conformación de la trama es destacada por Arias en la segunda edición de la novela. El autor antepone al cuerpo de la novela un apartado que quiebra el orden lineal de la trama y sitúa al protagonista momentos después de la muerte de María Elisa cuando, confundido por los recientes sucesos, decide leer el cuaderno de la joven: “Palpé las tapas enteladas del cuaderno. Desde adentro otros dedos, yemas tibias, avanzaban para rozar dulcemente los míos; podían ser los de María Elisa. ¿Qué tiempo se necesita para saber cómo son las yemas de la persona amada? [...] Comencé a leer. Sus fechas eran iguales a las mías; pero de un contenido muy diverso. Acusación o excusa: anverso o reverso de la propia inseguridad” (Abelardo Arias. *La vara de fuego*. Buenos Aires, Astral, 1968, p. 9).

<sup>32</sup> “Hoy me ha sucedido algo [...] cómico: ¡Alberto me ha seguido en la calle, con una timidez que casi me hace reír! Me contemplaba en el reflejo de una vidriera. [...] Se quedó desilusionado cuando me vio tomar el auto del Dr. Wasch... ¡Me imagino lo que debe pensar! ¡Pobre chico, tiene cara de iluso! [...] Amo a Bernardo y, con todo, no me disgusta que Alberto me haya seguido [...]. Bernardo no quiere presentármelo.

Resulta cómico: bastó que yo se lo alabara, por decir algo amable, para que desde entonces me hablara de Alberto con ridícula reticencia [...] Tengo ganas de saber cómo es la única persona a la cual teme Bernardo” (p. 345-346).

<sup>33</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, pp. 197-198.

<sup>35</sup> “Yaveh les precedía, de día en forma de una columna de nube para indicarles la ruta, y por la noche en forma de una columna de fuego para alumbrarles: podían así seguir su marcha día y noche. La columna de humo no se apartaba de delante del pueblo por el día, ni la columna de fuego por la noche” (Éx. 13, 21-22).

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 200.

<sup>37</sup> Marina Guntsche. *Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Mendoza, EDIUNC, 1997, p. 265.