

## IMAGINARIO BÍBLICO Y MÍTICA PAGANA EN LA NARRATIVA DE ABELARDO ARIAS

Marta Elena Castellino  
*Universidad Nacional de Cuyo*

### 1. Introducción

En la narrativa del escritor mendocino Abelardo Arias, al menos en tres de sus novelas más logradas –*Álamos talados* (1942), *La viña estéril* (1968) y *Minotauroamor* (1970)– resulta evidente la presencia de estas dos tradiciones: elementos míticos provenientes del mundo clásico, pagano, e imágenes de clara raigambre bíblica.

Esta imaginería es explícita –por ejemplo– en *Álamos talados*, construida alrededor de la idea directriz del Paraíso perdido/recobrado, mientras que –ya desde el título– en *Minotauroamor* es el mito helénico el que suministra la materia narrativa, que se adensa al cargarse de un nuevo, patético sentido, suerte de dolorosa humanización. Pero es en *La viña estéril* donde ambas series aparecen en cierto modo contrapuestas, en una antítesis que enriquece y complica sus posibilidades significativas.

De todos modos, a la hora de elegir una filiación, se advierte que la raíz bíblica es indispensable para comprender el sentido último del texto.

Así, en un corpus narrativo como el de Arias, en el que (al menos en las novelas mencionadas), el tema de la obsesión por la pureza y

por la culpa (de naturaleza sexual) es axial, se impone naturalmente la relación con las imágenes bíblicas del Jardín del Edén y, a través de ellas, con una serie de figuras míticas.

Cabe aclarar que utilizo el término *mítica* en lugar de “mitológica” por la misma razón que Borges expresa a propósito de su “Fundación mítica de Buenos Aires”: para no sugerir “macizas divinidades de mármol”, sino algo de naturaleza distinta: una forma particular de conocimiento.

En tal sentido, me baso en la noción que Mircea Eliade da del *mito*, al definirlo como una *historia sagrada, verdadera y ejemplar*, que relata acontecimientos que tuvieron lugar en el fabuloso tiempo de los orígenes y capaz, por ende, a través de una anámnisis ritual, de prolongar la creación paradigmática<sup>2</sup>. En forma similar se expresa Northrop Frye cuando habla de una “enseñanza esencial” y se refiere a la aptitud del relato mítico para crear, en la comunidad a la que pertenece, una suerte de “zona delimitada y sacrosanta”<sup>3</sup>.

Precisamente, este trabajo se encuadra en parte dentro del acercamiento a la obra literaria propuesto por el crítico canadiense; tanto en *The Great Code* (1982) como en *Words with Power* (1990), Frye insiste en la necesidad de profundizar permanentemente la relación entre cultura y Biblia, a la que considera “el gran código” de la literatura y el arte occidentales. Prima en él la idea de que la literatura renueva incesantemente ciertos mitos y metáforas fundantes, contenidos en el hipotexto bíblico, cuyo tema es el distanciamiento entre el hombre y Dios y la eventual reconciliación, que comporta asimismo una restitución del entorno paradisíaco original.

En *Poderosas palabras*, Frye se refiere específicamente al *Génesis* y sus dos relatos de la creación del mundo y del hombre, uno per-

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. “Prólogo a *Cuaderno San Martín*”. En: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 79.

<sup>2</sup> Cf. Mircea Eliade. *Aspects du myth*. Paris, Gallimard, 1963.

<sup>3</sup> Northrop Frye. *Poderosas palabras; La Biblia y nuestras metáforas*. Traducido del inglés por Claudio López de Lamadrid. Muchnik Editores, S. A., 1990, p. 64.

teneciente a la tradición *yahvista* y el otro, a la denominada *sacerdotal*<sup>4</sup>. Como elementos sobresalientes de este último relato bíblico señala el fuerte acento que pone en la idea de *orden, jerarquía y diferenciación*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> El libro del *Génesis*, desde el punto de vista literario, no es obra de un solo autor; por el contrario, su composición se debe a redacciones sucesivas que han ido incorporando tres fuentes o tradiciones: la *yahvista*, la *elohista* y la *sacerdotal*; como se advierte, las dos primeras toman su denominación del nombre que emplean para designar a Dios.

• La fuente *yahvista* se distingue por su estilo colorista, figurado, descriptivo. Es la más antigua, ya que data del siglo IX AJC. Sus rasgos característicos son el uso frecuente de expresiones antropomórficas, una mentalidad sencilla, popular; sus temas principales son:

a) el universo está lleno de la presencia sobrenatural de la divinidad.

b) su religión se basa en la confianza en Dios, que domina las fuerzas del mal.

c) *Yahveh* es el Dios nacional de Israel, el Dios que salva a su pueblo.

La visión de la historia que refleja es, pues, la de una epopeya y un drama. Epopeya porque Dios interviene y dirige los hilos de esa historia conforme a un plan determinado que es la elección de Israel. Un drama, porque esa intervención, que tiene lugar en los momentos decisivos, es para superar los obstáculos que el pecado del hombre opone a su obra.

• La fuente *elohista* está poco presente en el *Génesis*, no incluye ningún relato sobre el origen, sino que comienza con la historia de los patriarcas. Su estilo es más sobrio, menos dramático, y con una mayor profundidad moral, sentido del pecado y cumplimiento de la Alianza.

• La fuente *sacerdotal* se distingue por su esquematismo, abstracción, reflexión teológica y preocupación por salvar la trascendencia divina. Su interés se centra en el culto y en las genealogías. Da al *Génesis* su marco cronológico y su encuadre definitivo, al dividir la historia del mundo en cuatro edades: a) la de la creación; b) la de Noé o segunda creación; c) la de Abraham o elección y d) la de Moisés o realización.

Cf. Alfonso Milagro. *Introducción a la Sagrada Escritura*. Mendoza, Centro de Formación Teológica, /s.f./, p. 50 ss. y *La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964, /s.p./.

<sup>5</sup> "La sensación de un universo jerárquico se refleja en la progresión de acontecimientos. Primero tenemos cuatro elementos: luz, aire, agua y tierra [...] Luego tenemos una secuencia de seres creados: árboles, pájaros y peces, animales terrestres y por último el hombre. El séptimo día atisbamos la presencia de Dios en lo alto". En: N. Frye. *op. cit.* p. 208.

Así, se habla de cuatro niveles en la constitución del cosmos<sup>6</sup>: *Cielo*, en el sentido del lugar de la presencia de Dios, normalmente simbolizado por el cielo físico; el *Paraíso terrenal*, hogar natural y original del hombre, representado en el relato bíblico por el Jardín del Edén, que ha desaparecido como lugar pero hasta cierto punto es recuperable como estado mental; el *entorno físico* en el que hemos nacido, teológicamente un mundo caído y de alienación; el mundo demoníaco de muerte, infierno y pecado por debajo de la naturaleza.

Esa idea de un cosmos ordenado se asocia con la imagen mítica del *axis mundi*, visión de un orden “que cruza nuestra percepción normal del transcurso del tiempo y el espacio”<sup>7</sup>. Del mismo modo, sugiere movimientos de ascenso y descenso, simbolizados tanto por la *Escala de Jacob*, en su aspecto auténtico o positivo, como por la *Torre de Babel*, en tanto “parodia demoníaca”. En todos los casos, el Mito de la Caída se asocia con alguna prohibición transgredida (así en el primer relato del *Génesis*); como elemento destacado se menciona la pérdida de la inocencia sexual, si bien en el caso de la Torre de Babel apunta otro tema de especial relevancia en relación con la obra literaria: el de la palabra.

En el segundo relato del *Génesis* se pone el acento en la consideración de la naturaleza como *Madre*, “figura femenina, con su útero ambivalente y su imaginería sepulcral, el símbolo de lo que es a un tiempo el principio del nacimiento y el final de la muerte”<sup>8</sup>. Ambas

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 221.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 239.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 246. La doble imaginería femenina analizada por Frye se puede esquematizar de la siguiente manera:

<i>Virgen Madre</i>	→	Primera venida	Encarnación
<i>Novia</i>	→	Segunda Venida	Apocalipsis

imágenes a su vez se relacionan con las ideas de *fertilidad y destrucción como paso a un nuevo orden*, reiteradas en las novelas de Arias<sup>9</sup>.

Así, el eje del relato se establece alrededor de las transformaciones de un símbolo femenino, y en relación con otra imagen mítica: la del *Jardín del Edén*, al que se considera como la compañera o novia simbólica de Adán antes de la creación de Eva, en una suerte de *hierogamia* o matrimonio sagrado<sup>10</sup>. También en este caso se reitera la imaginería del ascenso y descenso por mediación del amor<sup>11</sup>.

La metáfora del Jardín/cuerpo femenino remite al *Cantar de los cantares*, en que el cuerpo de la novia se identifica imaginariamente con viñas, jardines y el despertar de la naturaleza en primavera<sup>12</sup>. Se trata, en todo caso, de la boda ritual entre el rey y su tierra fértil<sup>13</sup>. La asimilación mujer/viña, reiterada en las Escrituras, aparece nítida en la obra de Arias, como sugiere el título de una de las novelas.

<sup>9</sup> Robert Graves, en *La diosa blanca*, subraya la imaginería del culto cíclico a la diosa tierra como emblema admirable del ciclo de muerte/renovación. Esta "*diosa blanca*" se representa muchas veces como una forma triple de fatalidad, al modo de las Parcas griegas, y se relaciona con las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. También hay una sugerencia triple asociada con el ciclo de la luna, con su período central de tres días en que mengua, desaparece y vuelve a nacer.

<sup>10</sup> Se trataba, en todo caso, de la relación de un ser virginal con un entorno natural idealizado. Justamente, el estado de inocencia supone una comunidad particular con la naturaleza y se asocia con la idea de vírgenes que poseen poderes mágicos sobre el entorno, que se pierden con el matrimonio humano, mientras que el estado anterior se asocia con la *hierogamia* o matrimonio sagrado.

<sup>11</sup> Este tema del ascenso por amor 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", luego de la "caída o descenso a un mundo inferior de moralidad y timidez sexual". Su inversión demoníaca lo constituye el ciclo sadomasoquista, en el que lo femenino tiraniza a lo masculino o viceversa. Cf. *Ibid.* p. 266 ss.

<sup>12</sup> "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; / eres jardín cercado, fuente sellada". *Cantar de los cantares*, 4, 12.

<sup>13</sup> N. Frye. *op. cit.* pp. 252-253.

Precisamente, la imagen de fertilidad asociada a la vendimia, que para Frye pertenece a una categoría de existencia agrícola, conviene a la perfección a nuestro entorno mendocino, y se relaciona con un tipo embrionario de organización social<sup>14</sup>, en el que el ciclo natural: vida-muerte-renacimiento, cobra un sentido particular.

También señala Frye que las obras literarias siguen, en relación con la Biblia, los principios opuestos de *condensación* y *desplazamiento*. El primero de ellos supone “la alteración de una estructura mítica en la dirección de una mayor verosimilitud y acomodo a la experiencia corriente”. En cuanto al segundo principio, tiene lugar a través de “una alusión explícita a la mitología bíblica o clásica en un contexto por lo demás representativo”<sup>15</sup>, procedimiento este último que —como veremos— se verifica en las novelas de Arias.

Desarrollando algunas de estas ideas intentaré aquí una interpretación del sentido de ciertos símbolos reiterados en la narrativa de Arias, tarea iniciada en trabajos anteriores<sup>16</sup>, poniendo de manifiesto su relación con la recurrencia de ciertas estrategias narrativas que coadyuvan a la conformación del espesor semántico del texto.

## 2. Mitos bíblicos y extrabíblicos en la obra de Arias

Para Frye, en las escrituras se encuentran, en forma de mitos, respuestas a las preguntas fundamentales del hombre en un ciclo que abarca desde su origen individual y social hasta su destino final en

---

<sup>14</sup> Cf. Marta Castellino. “El matriarcado en algunas novelas mendocinas contemporáneas”. En: *Revista de Literaturas Modernas*, n° 22. Mendoza, UNCuyo, FFyL, Inst. de Lit. Modernas, 1989, pp. 155-174. Se analiza la figura de la matriarca en varios textos, incluidos los de Arias: *Álamos talados* y *La viña estéril*.

<sup>15</sup> N. Frye. *op. cit.* pp. 197-198.

<sup>16</sup> Cf. Marta Castellino. “Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 2. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 1994, pp. 79-99, y el ya citado “El matriarcado...”.

ambos planos. Igualmente, el corpus bíblico compendia y subsume el universo imaginario de la mitología clásica. En cuanto a la relación entre las mitologías bíblica y extrabíblica apunta que, si los mitos bíblicos se juzgaban verdaderos y falsos los clásicos, el único modo de dar cuenta de las similitudes entre ambos grupos era considerar a los mitos grecolatinos “parodias demoníacas” o –cuanto menos– cuentos fantásticos, recuerdos desvaídos de la sabiduría primordial<sup>17</sup>.

Estas afirmaciones nos resultan de utilidad en función del análisis de la obra del escritor mendocino, y de la observación de las relaciones que ambas series de elementos establecen entre sí, puede derivarse una mejor comprensión del sentido último del texto. Así por ejemplo, en *La viña estéril* (a través de uno de sus personajes) Arias parece hacerse eco de la sospecha común en los primeros tiempos del cristianismo respecto de la cultura clásica (por ejemplo las ideas evemeristas y su explicación de los mitos clásicos<sup>18</sup>).

Al respecto, conviene aclarar que mi estudio se centra en *La viña estéril*, aunque la comparación con *Álamos talados* (unida a la anterior por el ambiente mendocino), y eventualmente la referencia a *Minotauroamor*, se hacen imprescindibles para comprender el itinerario interpretativo propuesto.

En efecto, las dos primeras novelas mencionadas presentan similitudes que van mucho más allá de la reaparición de algunos personajes: Alberto Aldecua, Ramón Osuna... Ambas se abren con un retorno del protagonista a San Rafael, casi como un regreso al Edén

---

<sup>17</sup> N. Frye. *op. cit.* p. 193.

<sup>18</sup> Evémero, pensador griego del siglo IV, autor de una interpretación del origen de los mitos, según la cual los dioses no son sino seres humanos divinizados. Sus concepciones, aunque carentes de seriedad, son el origen lejano de las teorías que explican los mitos y la religión por el culto a los antepasados.

(espacio y tiempo privilegiados<sup>19</sup>), en el que aguarda –paradójicamente– la infelicidad y la pérdida de la inocencia (real o figurada), el descubrimiento del auténtico fruto del bien y del mal, que se asocia a especies vegetales características del paisaje mendocino (como las que dan título a las dos novelas).

En ambas es posible igualmente encontrar, aunque en proporción distinta, alusiones a la Biblia y a la mitología clásica. La clave religiosa es obvia en *Álamos talados*, ya desde la confesión de su autor, y ha sido reiteradamente señalada por la crítica<sup>20</sup>; dice Arias respecto de esta novela, que “nació a causa de un gato que se había instalado en un pesebre, en el lugar destinado al Niño Dios. La Pancha, vieja cocinera de la casa de mi abuela, dijo que los gatos están asociados a Mandinga, que eso significaba un mal presagio”. Y agrega: “Esto me dio pie para un cuento. Entonces tenía dieciséis años... Ese cuento creció conmigo. Cuando yo redondeaba los veinte años ya era una novela”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Recordemos que N. Frye habla de cuatro niveles en la organización del cosmos; en cada uno de ellos la percepción de las categorías de tiempo y espacio es diferente. Así por ejemplo -dice Frye- “En aquellos estados de experiencia más intensos que el habitual -el incólume, el paradisíaco, el angélico [...] - el tiempo carecía de la compulsión externa que sentimos al ser continuamente arrastrados hacia el futuro”. *Ibid.* p. 229. Del mismo modo, la percepción del espacio es distinta en cada uno de los niveles: en el correspondiente al Cielo, es un “*aquí*” total o presencia real; en el mundo incólume, aparece como hogar o “*lugar natural*”; en el mundo caído de la experiencia, se vive como un “*ahí*”, vale decir, un entorno objetivo, mientras que en el último nivel -el mundo demoníaco- el espacio se experimenta como alienación. *op. cit.* p. 233.

<sup>20</sup> Marina Guntsche, en *Entre la locura y la cordura; Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Mendoza, EDIUNC, 1998, recopila las diversas opiniones y juicios críticos sobre esta novela. Cf. también Patricia Peluc. *Álamos talados, espejo de una realidad mendocina*. Mendoza, agosto 1984 (monografía inédita).

<sup>21</sup> “Reencuentro con el autor de un libro que hace veinte años nacía para dar una proyección valiosa a la novelística de Mendoza”. En: *Diario Los Andes*. Mendoza, 8 de setiembre 1963, 2º sec. p. 2.

Como ya se dijo, San Rafael es equiparado al Paraíso perdido; igualmente, como ha señalado Oscar Hermes Villordo al definir este texto como “novela idílica”, hay una similitud entre el espacio sureño y el “paisaje heleno de la alta montaña”, en relación con el mundo de las faenas agrícolas según el ciclo de las estaciones, tal como lo presenta Hesíodo<sup>22</sup>.

En la segunda de las novelas consideradas, la riquísima imagen de la *viña* como estructurante del plano semántico del texto, también es de raíz bíblica<sup>23</sup>, mientras que el nombre de la protagonista –Diana– insta una nueva serie de significados relacionados con la imagería pagana (luego volveremos sobre ello).

Hablábamos de las semejanzas entre ambas novelas: como si ambas, o sus personajes, acompañaran el desarrollo vital del mismo Arias, significativamente reaparece en los dos textos un tal *Alberto Aldecua* (A.A.), como narrador protagonista de *Álamos talados* y personaje secundario, pero trascendente, en *La viña estéril*.

La primera, publicada en 1942, es la novela de una adolescencia; la segunda es la historia de un joven cuya peripecia vital se va apartando progresivamente de la de su amigo Aldecua, ya devenido (de nuevo significativamente) escritor. Más allá de fáciles confrontaciones biográficas, es interesante señalar que este último hecho acentúa, en la segunda de las novelas, la preeminencia otorgada al tema de la *palabra*, tanto en su sentido de comunicación verbal-literaria, cuanto en relación con implicancias religiosas.

En ambos textos hay igualmente un movimiento telúrico, aunque de intensidad diversa, cuyo significado excede lo meramente narrativo o anecdótico; Marina Guntsche, por ejemplo, habla de “epifanía sísmica”<sup>24</sup>; en todo caso, el terremoto sirve para detallar una especie

---

<sup>22</sup> *La Nación*, Suplemento Cultural. Buenos Aires, 27 de setiembre 1992, p. 2.

<sup>23</sup> Cf. Maurice de Cocagnac. *Los símbolos bíblicos; Léxico teológico*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, pp. 151 ss.

<sup>24</sup> “La epifanía sísmica en la novela de Mendoza”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 3. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 1995, pp. 127-136.

de catástrofe cósmica que signa la relación de los protagonistas con la naturaleza, en una suerte de ruptura del equilibrio como consecuencia del pecado, o de retorno al caos primigenio como comienzo de un nuevo ciclo<sup>25</sup>. Como se advierte, tanto el tema de la naturaleza como el del tiempo resultan claves en orden a una consideración de tipo mítico.

Hay, por cierto, algunas diferencias, o al menos matices, dignos de ser tenidos en cuenta. Por ejemplo, la idea de una prohibición transgredida es más explícita en *Álamos talados*, donde la pérdida de la inocencia es además real, y constituye el tema central de la novela. De todos modos –según señala Guntsche– el Paraíso en *Álamos talados* se salva en parte, ya que se reconstruye por la palabra, mientras que en *La viña estéril* el retorno a la tierra como salvación queda relegado a un hipotético futuro.

También la técnica narrativa sufre una evolución: más compleja y elaborada la segunda, a partir de la alternancia de focalizaciones diversas y la insistente recurrencia a un procedimiento muy particular –el de las *superposiciones temporales*– que, además de contribuir al lirismo del texto, suministran algunas claves significativas importantes, en orden a la constitución de ese ya aludido *cronotopo idílico*.

Además, y en función de la instauración de ese espacio particular que nos entrega la novelística de Arias, da la impresión de que en *Álamos talados* las descripciones son mucho más minuciosas, como si urgiera al narrador la necesidad de rescatar del olvido un paisaje entrañable y –casi premonitoriamente– dejar constituido un cosmos que reaparecerá, por ejemplo, en *La viña estéril*. En esta segunda no-

---

<sup>25</sup> En *Álamos talados*, “La prohibición transgredida se textualiza cuando el joven abre un viejo arcón formando la palabra ‘Amor’. Inmediatamente acontece el castigo representado por el temblor de tierra, presente en la narración de Arias con esa connotación de ruptura del orden cósmico. A raíz del pecado, y como dentro de la economía novelística los álamos –en su polisemia– aluden tanto al ideal de pureza como a la posibilidad efectiva de vivir una prístina Edad de Oro –asimilada tanto a la infancia como a un Edén bíblico– el efecto destructor caerá sobre ellos”. Marta Castellino. “Símbolos vegetales...” *op. cit.* p. 97.

vela lo descriptivo –sin dejar de ser importante– cede lugar a la tragicidad de los acontecimientos y a la complejidad psicológica de los personajes.

### 3. *La viña estéril* y la dinámica de los opuestos

Abelardo Arias antepone a su novela los siguientes epígrafes, uno de André Gide y el otro de Novalis: “El futuro me interesa más que el pasado; más aún que aquello que no es de mañana ni de ayer, pero del que siempre se puede decir que es hoy”. Y también: “El amor es el objeto final de la historia universal, el amén del universo”.

A partir de estas citas se hacen presentes dos grandes temas estructurantes del texto: el *amor* y el *tiempo*, que se relacionan en cierto modo con los intereses básicos o primarios mencionados por Frye como véctores del quehacer humano (y por ende, de su reflejo literario): el de *hacer y crear*, el interés de *amar*, el interés de *sostener y asimilar el entorno* y el interés por *escapar de la esclavitud y el constreñimiento*.

Estos cuatro intereses en rigor podrían relacionarse con los siguientes movimientos: el ascenso y descenso, el de la búsqueda del amor y de la valoración del entorno, que –bien mirados– en realidad constituyen el despliegue conceptual de uno solo: el impulso ascensional del hombre movido por el amor, que anhela la unión extática, entendida ésta como una contemplación gozosa que anule las categorías humanas de tiempo y espacio. Tal visión se asimila a la eternidad, tiempo coagulado en un existir paradisiaco como el original, pero sin riesgo de una nueva caída, donde la única actividad del alma sea amar. Recordemos que la Caridad (el Amor por excelencia) es la única de las tres virtudes teologales que no cesará. Así, “en el atardecer de la vida seremos examinados en el Amor” y sólo en él y por él se logrará la perduración feliz del ser, nuevamente amor y tiempo anudados.

Sin embargo, como el mismo Arias señala a propósito de *Álamos talados*, “Todo novelista de verdad tiene un solo tema, un leit-motiv,

el mío es el desencuentro"<sup>26</sup>, y ese desencuentro genera todo el desarrollo y organización interna, vale decir, los movimientos de ascenso y descenso que experimentan sus protagonistas (en relación con la imagen mítica del *axis mundi* y otros símbolos de verticalidad) y, concomitantemente, el encuentro amoroso y su simbolización en el complejo metafórico del Jardín Edénico. Pero la novela es la "historia de un desencuentro", y el dualismo y la dinámica de los opuestos se imponen sobre cualquier búsqueda de armonía. En *La viña estéril* se narra una turbia pasión amorosa que destruye a una familia tradicional de San Rafael (los Aranda). Pasión estéril por cuanto no sigue los cauces de un amor auténtico y, sobre todo, porque quienes la experimentan huyen, abandonan la tierra madre, la única capaz de sustentar y dar fruto.

Ya desde el comienzo se perfilan dos isotopías: en primer lugar, la sensualidad de los Aranda, y en un plano más general, todo lo referido al sexo (hasta el despertar equívoco de la sensualidad adolescente); y, en relación con éste, un segundo campo semántico que gira alrededor de la idea de vientre, procreación, fertilidad, tierra madre. Ambas series confluyen en Diana, la mujer causa de perdición y de muerte, la "viña estéril", por cuanto se entrega al sexo sin amor: "Cepas machorras. Muy lindas, no hay que negarlo, pero nunca cuajan... ¡Son como muchas mujeres!"<sup>27</sup>.

Esa falta de fertilidad, suerte de anatema bíblico, podría relacionarse con el descentramiento del personaje, escindido en función de la oposición axial de la novela, vale decir las ya mencionadas series paralelas: elementos de procedencia bíblica y referencias míticas paganas. Ambas series se cruzan y enriquecen mutuamente, en lo que parece ser el concepto básico de la obra, que opone la libertad del paganismo a un rígido sentido del pecado impuesto por el cristianismo,

---

<sup>26</sup> "Encuesta a la literatura argentina contemporánea". *Capítulo*. n° 146, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 433-438.

<sup>27</sup> Abelardo Arias. *La viña estéril*. 2° edición (corregida). Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 109. En adelante se citará por esta edición, indicando sólo el número de página, entre paréntesis, en el texto.

particularmente en su versión puritana nórdica<sup>28</sup>. Se trata de una suerte de moralidad represiva: “El temor de Dios, le enseñaban únicamente el temor de Dios” (p. 14), y hecha de hipocresía: “No importaba lo que sucediera en la familia Aranda, pero sí guardar las apariencias” (p. 19).

### 3.1. Diana, divinidad pagana y la esposa del *Cantar de los cantares*

El de *Diana*, protagonista de *La viña estéril*, es un personaje complejo, y en la captación de sus procesos psicológicos radica, en buena medida, la comprensión de la acción novelística, del mismo modo que el desentrañamiento de las connotaciones simbólicas que contiene su figura colabora a esclarecer el sentido último del texto. En ella, a través de la sugerencia pagana de su nombre y la implícita (y también explícita) condena de su conducta, se cristaliza la oposición de elementos de procedencia bíblica y pagana:

“Wilhem exclamó extasiado: ‘¡Es de mármol la pequeña! ¡Una diosa!’. Tuvo miedo, como entonces. Quiso ponerle María de los Angeles, pero Wilhem la anotó con el nombre de la mujer desnuda. Cuando la tuvo en brazos, ya no se atrevió a tutearse con la madre de Dios, como deseaba” (p. 188).

A partir del nombre, decisión paterna en contra de la voluntad de Tiburcia, la madre, comienza a establecerse la dualidad aludida entre paganismo y cristianismo.

Educada en una suerte de exaltación pagana del cuerpo por su padre, la relación con la mitología grecolatina nos suministra claves in-

---

<sup>28</sup> En una oportunidad, Martín le dice a su prima Diana: “La temática de la mayoría de las novelas y del cine nórdico y hasta el sajón surge de que sexualmente no cometen lo que ansían, por causa de obedecer, en lo formal, a una religión creada por y para pueblos imaginativos y con sol. Todo es sexo constreñido.” (p.70).

terpretativas tanto en función de la diosa aludida como del cuerpo astral a ella asociado: "Muchas mujeres corrían sin gracia, por temor al zarandeo de las caderas y el bamboleo de los pechos. Wilhem le había puesto una profesora de expresión corporal 'para que aprendas a moverte y caminar como la verdadera diosa pagana que eres'" (p. 31).

*Diana*, o *Artemis* para los griegos, presenta un carácter complejo y fue primitivamente una divinidad pastoril. Hermana de Apolo, tiene sus mismas atribuciones: es también una diosa de la luz y suele representarse armada de arco y flechas<sup>29</sup>, con las que suele disparar a los mortales. Es, de acuerdo con las representaciones más frecuentes, una doncella esbelta, fina, de "rostro proporcionado, belleza un poco severa, con su cabellera recogida por detrás o parcialmente reunida en la parte superior de su cabeza"<sup>30</sup>, figura coincidente en cuanto a su aspecto físico con la Diana de *La viña estéril*. Es así una hermosa amazona segura de sí misma, divinidad de los bosques. Está relacionada con la naturaleza, con la fertilidad y los animales salvajes.

En algunas otras representaciones mitológica y emblemáticas, aparece como *Hécate* triforme<sup>31</sup>, dotada de tres cabezas, símbolo que es -según Cirlot- "La inversión infernal de la forma trinitaria del mundo superior"<sup>32</sup>. Según Diel, esas formas triples de lo inferior alu-

---

<sup>29</sup> Esta es precisamente la imagen en que insiste la novela: *Diana cazadora*, representada en un tapiz o en los fuegos artificiales que celebran un cumpleaños de la protagonista.

<sup>30</sup> Cf. Félix Guirand. *Mitología general*. Barcelona, Labor, 1960, p. 162 ss.

<sup>31</sup> Divinidad infernal, cuya personalidad presenta algunos rasgos asimilados a los de Artemis. Fue primitivamente una diosa lunar y su nombre mismo parece ser una versión femenina del epíteto de Apolo: "que hiere a lo lejos". Sumergida en el Aqueronte, se convirtió en deidad infernal. Presidía las purificaciones y expiaciones, y tutelaba los hechizos y prácticas mágicas. Enviaba a la superficie de la tierra a los demonios que son el tormento de los hombres, y subía en persona, por la noche, con su cortejo de perros infernales. En algunas representaciones aparecía con tres rostros, por lo que era llamada "la triple Hécate" y en cada novilunio se acumulaban las ofrendas junto a estas imágenes, con el fin de atraerse el favor de la temible divinidad. Cf. *Ibid.* p. 238.

<sup>32</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1984, p. 171.

den a las tres pulsiones esenciales del ser humano (conservación, reproducción y espiritualización), en su aspecto negativo. Así, Diana representaría el aspecto terrible de lo femenino, de allí su naturaleza vengativa y la serie de muertes que le atribuye su leyenda<sup>33</sup>. Sin embargo, por su castidad, tiene un aspecto moral favorable, opuesto a Venus, dentro de la mitología grecolatina.

Este último rasgo contribuye a resaltar su independencia respecto de cualquier yugo masculino, y ése es uno de los aspectos sobresalientes del personaje de Arias: “Comprarse a los hombres que no pensaban como ella. Una venganza de milenios por todas las mujeres que ellos habían comprado con o sin ritos religiosos” (p. 65). Es la expresión de una superioridad sobre el sexo masculino, resumida en el calificativo de “partiquinos” dado a sus ocasionales acompañantes: “Muchas veces los hombres habían tendido hacia ella manos blancas y temblorosas; le repugnaba la claudicación masculina ante el deseo” (p. 85).

De allí también la conducta de libertad sexual que asume, concreción de una venganza sobre Rafael, hermano de su madre y envuelto con Diana en una turbia intriga de deseo y odio<sup>34</sup>; libertad que se proyecta incluso a los objetos que la rodean<sup>35</sup> y que la convierte, a los ojos de los demás, en una “mala mujer”<sup>36</sup>. En ella prima la desafian-

---

<sup>33</sup> Calisto, Acteón, Orión, Quíone, Niobe, etc. Cf. F. Guirand. *Op. cit.* p. 163 ss.

<sup>34</sup> Cf. *La viña estéril*, pp. 93-94.

<sup>35</sup> “Analizó la decoración de su chalet. Tuvo ganas de reír: debía ser el cuarto de una ‘mujer libre’ [...] Tomó como base piezas descriptas en novelas de fines del siglo XIX [...] En esos momentos le importaba poco o nada con quién habría de usarla, creaba una escenografía personal para su cuerpo” (p. 92).

<sup>36</sup> Se alude a su conducta indigna, ya sea a través de la carta que Rafael envía a su hijo Martín (p. 34), ya a través de los soliloquios de uno de los peones elegidos por Diana para sus escarceos sexuales (pp. 39-40), de los dichos de Segundo Varela (pp. 61-62), de las reflexiones del propio Martín (p. 67) y, más concretamente, a través de las palabras de la mujer que ha perdido a su marido por causa de Diana, palabras que dejan explícito, como ya se vio, el símbolo de la “viña estéril” aludido en el título.

te, soberbia fuerza del instinto: "No necesitaba justificación de nadie en la tierra, ni en el cielo, si lo había. Todo lo suyo era razonable. El instinto no necesita justificación" (p. 80). Sin embargo, la esencia del personaje es —como ya dijo— la dualidad: "Se burlaba de la moral porque creía en ella"<sup>37</sup>.

También en este sentido se hace evidente la relación del personaje literario con la clave mítica que su nombre conjura: Diana es nombre de divinidad lunar; se asocia con uno de los veintidós arcanos del Tarot (el 18°) que "pretende instruir sobre la 'vía lunar' (intuición, imaginación, magia), distinta de la vía solar (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre". Este aspecto nefasto, para Cirlot, alude fundamentalmente a los "errores, fantasía arbitraria, impresionabilidad imaginativa"<sup>38</sup>.

Además la luna —según el mismo Cirlot— "por encima de todo es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones 'dolorosas' en forma de círculo clara y continuamente observable"<sup>39</sup>. Es Diana, pero también es Hécate, divinidad celestial e infernal y, según Guénon, en su esfera se esciden los estados superiores y los inferiores; de allí que todos los dualismos tengan en las fases lunares una ejemplificación mítica y simbólica. De allí también las transformaciones experimentadas por el personaje, como veremos.

Pero además Diana es la "viña": "Wilhem le soplaría, aplicándole en tono irónico y trágico, algún versículo de la Biblia, pueda que 'Y la vid está ahora plantada en el desierto, en tierra de sequedad y aridez'" (p. 82). Con ello, Arias recurre a lo que Frye considera una imagen de condensación, vale decir, la alusión explícita a un elemen-

---

<sup>37</sup> "Los nervios se le relajaron. Infinito bienestar. Ya estaba pensado. Los puritanos de su sangre nórdica se torturaban por la negación de ese bienestar, Martín tenía razón [...] Sí, a los nórdicos la Biblia, nacida en países cálidos, debía haberles so-llamado el cerebro" (p. 82).

<sup>38</sup> *Op. cit.* p. 285.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 283.

to de procedencia bíblica, que dispara una riquísima red de potencialidades significativas.

A favor de la identificación metafórica entre un ambiente paradisiaco y el cuerpo femenino, la mujer es la viña, el “huerto cerrado” a que alude el *Cantar de los cantares*. La unión ritual entre el rey y su tierra sugiere fertilidad, vale decir, la continuidad del ciclo natural<sup>40</sup>. Pero en el caso de Diana se trata de una “viña estéril”<sup>41</sup>: se ha roto la alianza y con ello, la comunidad con la naturaleza que era consecuencia del estado virginal. Esta idea se hace expresa en una reflexión de Martín, al evocar un episodio de su estadía en Europa: “Nadie perturbó su casamiento con el bosque, lo descubrió virgen” (p. 35). Por el contrario, la imagen cargada de erotismo con que Rafael evoca a Diana tiene más bien una connotación de catástrofe, y podría relacionarse con el clímax del relato: el sismo que destruye Pueblo Aranda y causa la muerte del propio Rafael: “La tierra de Diana cedía abriéndose en grutas, como en los terremotos” (p. 18). Cabe agregar que momentos antes el personaje había asociado la imagen citada con un implícito rechazo de la fertilidad: “La luz de la luna agrandaba esa comba: el vientre de su mujer cuando esperaba a Martín. A veces, lo atenaceaba el deseo de patear los vientres cargados de las mujeres, de cualquier mujer. La mujer. Diana” (p. 17). Y ello puede ser así porque lo religioso aparece asociado con la maternidad, en una escenografía decorada con imágenes de devoción, con la Virgen bajo un fanal de la habitación de la abuela Alcira, guardiana de la fe y la moral de la familia.

Y es que la Virgen es –por su pureza– fecunda, mientras que la esterilidad se asocia más bien con “parodias demoníacas” del impul-

---

<sup>40</sup> “Una viña tenía Salomón...” *Cantar de los cantares* 7,11.

<sup>41</sup> “Ya hace tiempo que has quebrado tu yugo, / has roto tus coyundas, / y has dicho: ‘No quiero servir’. / Sin embargo sobre toda colina elevada, / bajo todo árbol verde, / te has tumbado como una prostituta. / Yo te había plantado de cepa generosa, / toda de plantones legítimos. / ¿Cómo te has convertido en planta degenerada / de una viña bastarda?”. Con estas palabras el profeta Jeremías se refiere a la traición de Israel. *Jer.* 2, 20-21.

so amoroso, como el incesto o el sadomasoquismo<sup>42</sup>, ambos claramente representados en la novela de Arias<sup>43</sup>.

El tabú del incesto, por ejemplo, es claramente aludido por Diana en relación con su padre, al evocar unas piezas etruscas contempladas en el Museo del Louvre: "No, acostada al lado de su padre no, ni aun en figuras de terracota" (p. 82), y también parece signar su relación con Rafael, su tío, "monstruoso arcángel en mitad de su noche de catorce años" (p. 41), "imagen demoníaca encuadrada por la puerta del dormitorio" (p. 41), imagen evocada en relación con el deseo de Diana adolescente por conocer "cómo eran los hombres"<sup>44</sup>.

En cuanto a la otra parodia demoníaca del ascenso en pos del amor y la belleza, el ciclo sadomasoquista, rige la relación de Diana con Martín: "Diana deseó que Martín volviera a tirarle del pelo y golpearla con gestos despóticos, los ojos enrojecidos de rabia. Se encogería para soltar otra vez ese chillido, semejante al de un mo-

---

<sup>42</sup> El tema del ascenso por amor 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", luego de la "caída o descenso a un mundo inferior de moralidad y timidez sexual". Su inversión demoníaca la constituye el ciclo sadomasoquista, en que lo femenino tiraniza a lo masculino y viceversa. Igualmente, si la fertilidad asociada con el ritual aparece, según Frye, como el contenido auténtico del mito, su parodia demoníaca estaría dada por el tema del incesto, como el de Lot con sus dos hijas (*Gén.* 19), que dio origen a los moabitas y amonitas. Cf. N. Frye. *Op. cit.* p. 272.

<sup>43</sup> "En el mito del amor [...] tenemos tres elementos. Uno es la parodia demoníaca, ciclo de celos posesivos dramatizado en toda las convenciones de amantes crueles o femme fatale, en las que las mujeres suelen tiranizar a los hombres [...] Otro elemento es la adaptación ideológica del mito, que tradicionalmente adopta la forma de una institución social dominada por la imaginaria del incesto-tabú y las metáforas de autoridad paternal y maternal, en las que se aparta del sexo físico tanta actividad espiritual como sea posible. La vida sexual permitida viene regulada por la estricta monogamia y su función primaria es traer niños al mundo [...] Esto nos deja con el mito auténtico, simbolizado por la hierogamia o matrimonio sagrado". N. Frye. *Op. cit.* p. 283.

<sup>44</sup> El episodio se relata en p. 81.

no, que le producía raro placer; reverenciaba a su primo, dios pequeño y tiránico” (p. 73).

Este recuerdo infantil prefigura la escena en que finalmente se entrega a Martín, reiterando ese ritual de violencia que parece clausurar la posibilidad de salvación insinuada luego del terremoto y la muerte de Rafael (p. 236 ss.):

“Se miraron; ensangrentados y desnudos. Satisfechos físicamente. Debía estarles naciendo un rencor sangriento, mezclado con el sexo [...] Comprendió, en un relámpago que aclaró toda su vida y la de Diana, la suerte de atadura que los unía desde ese instante. Se estremeció. La atadura más sucia o ¿simplemente lo que él había llamado amor como máscara de la pasión? O el reverso del amor [...]”.

Esta carnalidad excluyente del impulso conlleva la destrucción, porque en esa aproximación simbólica entre la mujer y la naturaleza se registra una dualidad: la tierra es útero ambivalente, tanto cuna como sepulcro, y esa idea de perdición por causa de la mujer es también de raíz bíblica; con ella se relacionan las distintas muertes de las que Diana se considera culpable: la de su padre, en un supuesto accidente luego de una discusión con Rafael y el aparente suicidio de Epifanio Rolón, en realidad asesinato ordenado por el mismo Rafael. Idea de la culpa que exige redención y que explica las cambiantes alternativas del personaje, desde su esfuerzo por salvar del terremoto, casi a costa de su vida, al hijo de Rolón, o el impulso gratuito de humillar y vejar a los humildes que vienen a expresar su gratitud, y que desata la reacción de Martín: “¡Sos un monstruo, maligna! ¿Qué culpa tienen ellos? [...] –¿Culpa?... Los inocentes tienen que pagar las culpas. Tu religión” (p. 234). Justamente estas alternativas guían el desarrollo novelístico, en relación con otra imagen mítica, la del *axis mundi*.

### 3.2. Los movimientos de ascenso y descenso del alma en relación con la naturaleza

La imagen del *axis mundi*, “línea vertical que recorre el cosmos desde lo alto hasta su base”<sup>45</sup>, se asocia con el impulso ascensional a un mundo superior, ya sea a través de la sabiduría y la palabra, ya sea a través del amor. Estas dos posibilidades se conectan a su vez con el complejo metafórico del *Jardín del Edén* y con lo que Frye llama “el mito de la caída”, verbigracia, la pérdida del Paraíso.

En efecto, el hombre es un ser caído, que no ocupa el lugar que le fue asignado originariamente, por eso experimenta constantemente una suerte de *nostalgia edénica* (es, como decía Leopoldo Marechal, “un desterrado de la perfección, de eso que llaman cielo”). Este motivo, que es evidente en *Álamos talados*, explica también los movimientos de ascenso y descenso que experimenta Diana: lo más bajo del instinto junto a su refinamiento artístico.

En *Álamos talados* —como se dijo— se verifican una serie de *caídas*, como consecuencia de las desobediencias y transgresiones del protagonista. Continuamente el adolescente es tentado para contravenir el orden tradicional; así por ejemplo, renuncia a la “siesta sacrosanta” para vivir distintas experiencias que culminan en el encuentro con Dolores y la pérdida de la inocencia. En este episodio, la figura de la mujer es claramente asociada a la idea de tentación, en relación con el imaginario bíblico.

Guntsche detalla con precisión las distintas imágenes de caída que brinda el texto, en particular aquellas que, en función de la pasión amorosa, expresan figuradamente la conmoción interna del joven Aldecua<sup>46</sup>. Pero cuando ocurre el temblor de tierra, la caída se verifica realmente. En ese momento, la única solución posible parece ser aferrarse a la tierra, en sentido real, y en sentido figurado a su correlato humano, vale decir, la solidez de valores tradicionales representada

---

<sup>45</sup> N. Frye. *Op. cit.* p. 200.

<sup>46</sup> Cf. *Op. cit.* p. 233 ss.

por la abuela, sobreviviente de catástrofes aún mayores, como el terremoto del '61.

Así, el proceso de ascenso y descenso se relaciona con el alejamiento y deseo de reencuentro con la tierra. Ella constituye el único punto de apoyo que permitirá intentar un nuevo ascenso, análogo al que se representa a través de la imagen mítica de la *Escala de Jacob*: no ya como álamo percedero sino a favor de la integridad de una personalidad adulta y firme en el caso de Alberto Aldecua.

Es que justamente la imagen mítica del *axis mundi* sugiere un cosmos jerárquico, la visión de un orden, que influye en nuestra percepción normal del transcurso del tiempo y el espacio<sup>47</sup>, coordinada que luego analizaremos. Cuando se pierde el estado de inocencia original, se rompe consecuentemente la comunidad con la naturaleza, mientras que la redención supone en última instancia la recuperación de esa armonía, porque la separación hombre/Dios implica también la ruptura con el entorno físico, y la reparación no puede lograrse sin ese acercamiento a la naturaleza, reconciliación que "representa un avance en la dirección de la restitución del entorno paradisiáco original"<sup>48</sup>. Ahora bien, *La viña estéril* se abre con una visión casi apocalíptica, suerte de retorno al caos elemental:

"El suelo se estremecía con movimiento áspero y continuado; otras veces, se encrespaba en un mar de olas oscuras. Los álamos, fustas gigantes, chicoteaban la noche. Gritos y chillidos horrorizados atravesaban la zarabanda monstruosa. Con desesperación, Diana hundió la mano entre las cañas resacas del techo de barro y paja" (p. 9).

Esta descripción del terremoto constituye, dentro de la economía novelística, una anticipación; su sentido se aclara al reiterarse en un

---

<sup>47</sup> N. Frye. *Op. cit.* p. 239.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 189.

pasaje que constituye el clímax narrativo, y que parecería marcar, a través del esfuerzo puesto en juego para salvar una vida ajena, una posible vía de redención para Diana.

Sin embargo, el alejamiento de la tierra como consecuencia de una serie de negaciones por parte de la protagonista, parece cancelar esa posibilidad (aquí residiría el “desencuentro” mencionado por Arias), aunque el capítulo final insinúa una nueva esperanza de salvación, en el retorno a esa misma tierra; al menos, es la profecía de la abuela Alcira: “Ya volverán, Tiburcia. La tierra nos llamará juntos a ellos y a mí. La tierra, nuestra tierra, siempre llama. Yo no los veré, pero vos sí. Mi ida servirá de llamado para ellos... Dios lo quiera” (p. 246).

Así se perfila la posibilidad de un nuevo sacrificio, no ya por parte de Diana sino de la abuela, que selle la nueva alianza con la tierra. Y es que, a favor de la dualidad que preside la construcción novelística, Diana y la abuela se equiparan: dos mujeres muy diferentes, pero iguales en el templo<sup>49</sup>.

La armonía con la naturaleza se asocia asimismo con la idea de eternidad<sup>50</sup>.

### 3.3. Tiempo y espacio: el cronotopo edénico

En las sociedades clausas, tradicionales, los acontecimientos importantes habían ocurrido siempre *ab initio*, en el origen, y por ello era necesario restaurar, en el tiempo actual, ese orden de la creación paradigmática mediante repeticiones rituales que exorcizaran la obra corruptora del fluir temporal. Es con la aparición del pueblo hebreo y su unción como “nación elegida” para el advenimiento del Salvador (a través de sucesivas alianzas que culminan con la *Nueva y eterna Alianza* cristiana) que la historia “se abre”, adquiere un sentido li-

---

<sup>49</sup> Cf. Marta Castellino. “El matriarcado...”.

<sup>50</sup> Cf. N. Frye. *Op. cit.* p. 229.

neal, progresivo en cierto modo, en el que el gran acontecimiento: *Encarnación, Redención, Parusía*, se coloca en el tiempo (o al fin de los tiempos); adviene, o advendrá, como consecuencia del fluir temporal pero inscripto no en una especie de futuro nebuloso o mítico, sino en una historia tan concreta y real que es la de cada uno de nosotros tanto como la de todos. En otras palabras, cada hombre experimenta en sí las mismas cambiantes alternativas: nacimiento, muerte al pecado y nacimiento a la vida de la gracia, existencia temporal y juicio personal; itinerario análogo al que experimenta la humanidad toda, y que tendrá su concreción acabada en el Juicio Final, descrito con lujo de detalles y con una imaginería realmente subyugante en el *Apocalipsis* de San Juan.

Este acontecimiento ya fue prefigurado, para el pueblo judío, en la destrucción de Jerusalén, y esa reiteración de *typos* y *antitypos* es, precisamente, una de las leyes de estructuración del texto bíblico<sup>51</sup>. Luego volveremos sobre ello.

Como decíamos, la mentalidad arcaica (que aún subyace, por cierto, en nosotros: una percepción cíclica junto a una lineal) se siente desamparada ante el paso del tiempo: "De allí el tema del *carpe diem*, de la urgencia de agarrarse a la felicidad mientras estemos a tiempo"<sup>52</sup>, y el temor por la fugacidad del instante lleva a una concepción cíclica, al deseo de recuperar permanentemente el pasado: "interminable búsqueda, prustiana búsqueda del tiempo perdido" (p. 39) o de inmovilizarlo en una suerte de "tiempo coagulado", eternidad que se asimila —como veíamos— al estado paradisiaco, Jardín del Edén que, como dice Frye, si bien ha desaparecido como lugar, es recuperable como estado mental.

---

<sup>51</sup> "Toda profecía se desenvuelve en dos planos y se refiere a la vez a dos sucesos: uno próximo, llamado *typos*, y otro remoto, llamado *antitypo*. ¿Cómo podría un profeta describir sucesos lejanísimos, para los cuales hasta las palabras faltan, a no ser proyectándolos analógicamente desde sucesos cercanos?". Leonardo Castellani. *Cristo ¿vuelve o no vuelve?*. Buenos Aires, Dictio, 1976, p. 21.

<sup>52</sup> N. Frye. *Op. cit.* p. 231.

Justamente, Marina Guntsche ha señalado acertadamente, en *Álamos talados*, la constitución de un *cronotopo idílico*<sup>53</sup>, cuyas características salientes son, precisamente, la *atemporalidad* y la *inalterabilidad*. En este sentido, el retorno cíclico del protagonista a San Rafael se asocia con una suerte de recuperación del paraíso perdido. Recordemos, con Frye, que la idea del paraíso se asocia siempre con la luz del sol, la juventud y la fertilidad, conformando un auténtico *locus amoenus*<sup>54</sup>.

De modo análogo Martín, en *La viña estéril*, cree que al retornar a su tierra encontrará la felicidad y el amor añorados durante su estadía en Europa. El paisaje mendocino, los ambientes familiares, parecen escapar a esa compulsión del paso del tiempo, que es inseparable de nuestra percepción en el “mundo caído y de alienación” en que estamos inmersos después de la caída: “Martín paseó su mirada por el comedor. Otro tiempo detenido en su infancia. Antes aún, las postales y los menús del barco del viaje de bodas de sus padres a Europa” (p. 66). Esta idea se asocia también, en la novelística de Arias (como señala igualmente Guntsche) con los relojes de valor ornamental, carentes de función específica como es dar la hora, y en *La viña estéril* se simboliza a través del reloj detenido: “El reloj, desnivelado por el terremoto, se había parado a las 9 y 10” (p. 198).

Sin embargo, la realidad enfrenta más bien con el archifamoso símil de Heráclito: “Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río [...] El devenir. Ya no era el mismo río ni el mismo cuerpo” (p. 17).

También el paisaje de alta montaña, en su soledad, elementalidad y pureza, se asocia al cronotopo edénico, retrotrae al Edén perdido: “Quedaron así un rato, los ojos devorados, muelle impresión de infinito. El mundo debía estar naciendo. La primera pareja” (p. 101). Así como la naturaleza se asocia a esa suerte de matrimonio ritual que evoca el del Edén, la falsedad de los encuentros amorosos mantenidos por la protagonista con ocasionales compañeros requieren, den-

---

<sup>53</sup> Cf. *Op. cit.* p. 236 ss.

<sup>54</sup> Cf. *Op. cit.* p. 234.

tro de la construcción novelística, una escenografía complicada, artificial, “culturizada”, verdadera parodia demoníaca del desposorio de Adán, la hierogamia sagrada original.

Del mismo modo, la naturaleza acompaña el despliegue de las vidas humanas; son nuevamente los *álamos* los que ofician como símbolo:

“El chirrido de una lechuza le raspó los nervios bajo el entrecejo. Un miedo extraño, sin raíz racional. La enhiesta alameda la cercaba, negro telón de foro teatral; tendría que alzarse o rasgarse como el velo del Templo. Y, sin embargo, ella sabía cómo se reflejaba el sol, la luz, en cada hoja de álamo, según mostrara el anverso o reverso. Su propia vida” (p. 160).

Significativamente, la alusión a la ruptura del velo del Templo, imagen de catástrofe, símbolo del desquiciamiento cósmico que acompañó la muerte del Hijo de Dios el Viernes Santo, acaece justo antes del terremoto que destruye Pueblo Aranda y lastima a la protagonista. El movimiento telúrico se asimila a un cedazo:

“Ya podía mirar ese paisaje desdibujado por la capa de polvo denso y plomizo que flotaba en el aire, comenzaban a surgirle estrías rojas hacia el naciente. La tierra habría decidido preguntarse: ‘Veamos qué hay de cierto en estos seres humanos’ [...]. Desaparecían las ataduras formales y cada ser quedaba en carne viva, abismado por ese destino que había señalado para morir a quien estaba junto a él” (p. 184).

Es que, lejos de ser un Jardín del Edén, se trata de un mundo descentrado, auténtico caos de elementos desatados (tormentas, temblores de tierra), un mundo caído y sujeto al poder destructor del tiempo: “Angustiado por la lentitud del tiempo [pasado lejos] había inmovilizado los seres y las cosas en el recuerdo, mientras ellos se-

guían evolucionando; de aquí debía surgir su choque, su desencuentro” (p. 23).

Aquí radica, pues, un nuevo “desencuentro” del personaje. Ahora bien, ¿cómo se salva el pasado, cómo se restituye al tiempo presente su prístino sabor de Paraíso? La posibilidad, finalmente fallida, de anular el fluir temporal se constituye en la novela a favor de un procedimiento insistente: la recurrencia habitual a *superposiciones temporales*<sup>55</sup>, que complican y adensan el sentido al dejar entrever secretos de un pasado aún actuante:

“Un trueno reventó la pesadez de la noche [...] Retemblaron puertas y ventanas. Cubriéndose con el quillango, corrió hasta pegar la cara en uno de los vidrios de la puerta que daba al patio. El vidrio era suave; las mejillas casi femeninas de Martín en el baile de los dieciséis años. Las bombas estallaban, lanzaban mansos y afónicos capullos de estrellas multicolores. La piel le palpitaba en los broncos tantaneos de los truenos y relámpagos enmarcados por las galerías. Las loggias de Florencia, un hombre la interpeló, demasiado directo para después de admirar las pinturas del Beato Angélico. Nubes oscuras se distorsionaban enmarañando la comba del cielo, ríos y raíces de luz. Giraban en el parque la ruedas con cohetes de brillantes colas, los trajes de gasas y sedas. El italiano se detuvo junto al Perseo de bronce de Benvenuto Cellini” (p. 96).

---

<sup>55</sup> Utilizo la noción acuñada por Carlos Bousoño: “La agudeza con que el hombre del siglo XX capta el tiempo y la temporalidad de toda realidad vivida entiendo que se traduce en la aparición de nuevos procedimientos poéticos, entre los que, a mi juicio, cuenta como uno de los más significativos y singulares precisamente el que hemos llamado ‘superposición temporal’ [...] El recurso se manifiesta [...] como parecido a la metáfora en cuanto a lo genérico, y a la vez como desemejante con respecto a ella en cuanto a lo específico: coinciden en ser ambos el resultado de superponer dos esferas que la realidad mantiene separadas; y se distinguen por la naturaleza de ambas esferas”. Cf. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970, Tomo I, p. 304 ss.

Este procedimiento constructivo es en cierto modo análogo a la reiteración de *typos* y *antitypos* mencionada como una ley de construcción del relato bíblico, y envuelve toda la novela en una atmósfera circular, en la que se anula la sucesión, la dimensión de la experiencia: “Sin embargo, como quien acepta las reglas de un juego, por un instante, un instante que aún duraba, era factible admitir que esas palabras la habían hecho sentir, sí, sentir, íntegra; ceniza que el día del Juicio Final recupera carne, piel y hasta perfume; esto podría haberlo dicho su padre, como resabio bíblico” (p. 137). Nuevamente se perfila aquí el tema de la palabra, pero antes de referimos a él, conviene revisar otro símbolo de verticalidad.

### 3.4. El símbolo de la torre derribada

Como señala Frye, el *axis mundi* se relaciona actualmente, dentro de la cosmovisión contemporánea, sólo con un universo verbal, “aunque las imágenes que se usan para ilustrarlo sugieran una ascensión a los cielos o el descenso a las profundidades de la tierra y el mar”<sup>56</sup>.

Así, este eje –verticalidad que atraviesa los distintos planos significativos de la novela de Arias– puede ayudarnos a comprender el proceso psicológico de Diana, asociada con esa “*viña estéril*” que menciona el título; de todos modos, tampoco faltan en el texto los símbolos ascensionales explícitos, como la torre que comenzó a derrumbarse el día en que nació la protagonista y desapareció completamente con el terremoto, como anuncia proféticamente Diana: “Otro temblor de tierra terminará de voltearla. Yo nací el mismo día del que destruyó la torre. Mi padre decía que habían ocurrido dos catástrofes: la de la tierra y mi nacimiento” (p. 74). Fue, asimismo, el escenario de los juegos infantiles entre Diana y su primo, con el toque sadomasoquista ya aludido.

---

<sup>56</sup> *Op. cit.* p. 200.

La recurrencia a este tipo de símbolos es reiterada en la narrativa de Arias: recordemos los álamos de su primera novela, símbolo ya analizado en un trabajo anterior<sup>57</sup>. En este caso, la torre despliega una rica gama de asociaciones significativas.

Se trata de un símbolo en primera instancia positivo, por su elevación, y que aparece relacionado con la figura de la Virgen (la *Torre de David*, la *Torre de marfil* de las *Letanías*) por su aspecto cerrado, amurallado; empero, su connotación aquí varía, ya que se trata de una torre derribada.

Así, sugiere más bien la "torre herida por el rayo" que es el décimo-sexto arcano del Tarot. Según Cirlot, en esta torre los ladrillos "son de color de carne para ratificar que se trata de una construcción viviente"<sup>58</sup>. Además, se asocia con la idea de destrucción, pues los materiales que se desprenden de ella causan la muerte de dos personajes: el primero es un *rey*; el segundo, el *arquitecto constructor de la torre*. Análogamente, y aunque de un modo inconsciente, Diana es causa —en la novela— de la muerte de su padre, pues no resulta difícil imaginar la causa (al menos una de ellas) de la discusión mantenida por Rafael y Wilhem en la quebrada fatídica donde el sueco encontró la muerte. Así se comprendería también el aspecto ominoso de ese hecho en relación con la vida amorosa de la protagonista y el turbio drama pasional que acaba con la muerte de Rafael.

Se trata, indudablemente, de un arcano maléfico y "expresa el peligro a que conduce todo exceso de seguridad en sí mismo y su consecuencia, el orgullo, en relación con la torre de Babel"<sup>59</sup>. Luego volveremos sobre este símbolo, en relación con el tema de la palabra. Interesa destacar ahora, en función de su valencia negativa, que se

---

<sup>57</sup> Los "álamos talados" que dan título a su primera novela y que se asocian con esta misma idea. El árbol del Paraíso permitió —al decir de Frye— la conexión entre tierra y cielo, que se perdió con la caída. En: *op. cit.* p. 204. Así, la tala de los árboles coincide con la pérdida de la inocencia.

<sup>58</sup> J. E. Cirlot. *Op. cit.* p. 446

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 446.

convierte en una auténtica “parodia demoníaca” –utilizando la terminología de Frye– del impulso ascensional, en cuanto el derrumbe de esta torre parece aniquilar toda posibilidad –simbólica– de acceso a un estado de existencia más elevado que el corriente.

De todos modos, y en función de hallar en los pasajes finales de la novela una apertura a la esperanza, la aniquilación total de la torre podría interpretarse quizá en un sentido de liberación de un poder maléfico, ya que acaece a raíz del mismo movimiento telúrico que acaba con la vida de Rafael.

### 3.5. “Poderosas palabras”

“Lo que no se dice no existe”, piensa Martín casi al inicio de la novela. Proferir la palabra tiene entonces un valor fundante, análogo al *fiat* divino: es capaz de instaurar un mundo, de animar y dar vida, de salvar de la inevitable caducidad.

Por este motivo, Guntsche –en su análisis de *Álamos talados*– insiste en el tema de la *narración* y el papel de Alberto Aldecua como “organizador verbal”:

“La elaborada organización del material narrativo de la novela constituye la prueba fehaciente de que el narrador pudo dar cumplimiento a sus ambiciones de organizador convincente. Poco y nada es lo que se sabe de él 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>60</sup>.

Si consideramos que *La viña estéril* se erige sobre el cosmos instaurado por la primera novela, la peripecia de este personaje sólo puede comprenderse cabalmente en relación con el texto anterior:

---

<sup>60</sup> *Op. cit.* p. 265.

“A su pregunta, Tiburcia contestó:  
 –¿Y no sabés? ¿Vos que eras como su escudero? Dicen que le ha dado por escribir libros– la voz se le tomó cuchicheo que ganó la atención general –Cosas muy liberales...” (pp. 67–68).

La confianza en el valor que la palabra tiene se refuerza por el hecho de que Alberto es, para Martín, una suerte de oráculo, el único capaz de ayudarlo a develar el mundo: “¿A quién tendría a su lado para enseñarle a descubrir el matiz de las cosas y las personas” (p. 183)<sup>61</sup>. Se trata, en todo caso, de un cosmos eminentemente verbal: las palabras, las voces, asumen la entidad y la identidad de las personas: “Las palabras de Martín se tornaban confusas, quería asirlas y se le resbalaban huidizas, juegos de niños; las de Rafael las cubrían y dominaban” (p. 143).

Por ello, puede decir la abuela Alcira: “Cuando es necesario, las cosas hay que decirlas”; sin embargo, lo trágico de la novela reside precisamente en la palabra escamoteada: “Repetir la palabra imagen hasta que se transformara en ídolo, simple juego de palabras para acallar la verdadera” (p. 41). Se manifiesta así la dualidad del lenguaje: su valor profético, pero también su capacidad para ocultar, para disimular la realidad. Así, se suceden los enigmas, porque se calla la verdad, la palabra esencial: las verdaderas circunstancias de la muerte de Wilhem (“Tendría que haberle dicho todo lo innoble y hasta criminal que había cometido por su causa” p. 146); las causas de la de Rolón; el misterio de la libreta de Rafael; las conversaciones soslayadas y aun la verdadera naturaleza de las relaciones entre los personajes<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> También “La voz de Alberto, hasta que los párpados se le cerraron aplastados por el destello de las estrellas; era cierto que titilaban. Imposible recordar lo dicho; sensación de palabras que se adosaban a la piedras” (p. 44).

<sup>62</sup> “Estaba acorralada; quiso comenzar por el principio, una vez más, Rafael le cerró el paso [...] Precisaba decir palabras, las más cercanas a la verdad [...] Toda la gente debía tener secretos que no revelaba a nadie” (p. 131).

Dijimos que toda la construcción novelística parece estar regida por una suerte de movimiento de ascenso y descenso, a partir de la idea de una naturaleza caída que busca empero, de algún modo retornar a un estado de felicidad original, edénico, desde el mundo de alienación en que vive. Un aspecto importante de la relación entre este mundo y el otro –nos dice Frye– pone el acento en el amor y (aun en su versión errada) es el vínculo que se verifica a partir de la relación entre Diana y Martín; el otro, privilegia la palabra, y es el que se establece entre Alberto y Martín, aun cuando también se recurra, en cierto modo, a una imagen babélica, de incompreensión y separación, para dar cuenta de él:

“Alberto le había dicho: ‘Ya no sos el mismo y no es sólo la edad, pueda que hayas construido demasiado como para mirar adolescentemente’. Lo dijo en tono entre admirado y triste, tal si comprobara la muerte o el fin de un ser que hubiera venido nutriéndose de los cuerpos de ambos, acaso, el término de una tarea singularmente querida. Redescubierta la palabra, no la podía callar” (p. 227).

Esa palabra es, posiblemente, *amistad*<sup>63</sup>, la cual –alejada de cualquier sensualismo– es pura; se relaciona con la bíblica amistad entre David y Jonatán y con el ángel; sin embargo, la soledad parece ser inherente a la esencia del espíritu puro y Martín –hombre terrenal– acaba renunciando a ella<sup>64</sup>: “Miró la cara del Ángel, descubrió las inescrutables facciones de Alberto. El Ángel estaba solo entre la góticas nervaduras de piedra. Solo desde siglos. Solo para la eternidad”; entonces Martín “Se volvió con angustia, le urgía mirar la cara de Diana” (p. 184).

---

<sup>63</sup> “Sabés, Tin, para bien o para mal, nuestro país es la tierra de la amistad y no del amor” (p. 195).

<sup>64</sup> “Nada de Jonatán. Volverían cuando ya se les hubiera resecado el cuerpo; viña quemada por la helada” (p. 241).

En cierto modo, Alberto *es* la palabra: “Alberto escribiría una parábola para edificación de los estúpidos. Todo recomenzaría” (p. 228). Alberto testigo: “él siempre miraba las acciones de los demás, sin mezclarse” (p. 229). Irrealidad esencial de las cosas que no se nombran: “Alberto jamás diría una palabra en contra de ella [...] quedaría olvidada, formando parte de los lugares sin luz. Los colores, los seres no existían, no eran otra cosa que luz reflejada” (p. 229).

En relación con esta idea, cobra particular relieve la palabra, la oralidad, en su dimensión de *reliquia*, como modo de transmitir y conservar un legado tradicional, y en este sentido surge como emblemática la figura de Juan Lucero, criatura intemporal, suerte de divinidad criolla<sup>65</sup>, benéfica, que encarna la sabiduría ancestral: “Las palabras, el habla, el tono, la maneras de Juan Lucero resultaban anacrónicas [...] ¡La sabiduría popular!” (p. 233). Capaz de formular en símbolos tomados de la realidad inmediata conceptos abstractos<sup>66</sup>, en una aptitud que linda con lo esotérico: “Sólo Juan Lucero podría darle respuesta adecuada, siempre lindaba con el misterio” (p. 195). Es una nueva dimensión que se suma al relato, la dimensión autóctona, americana.

### 3.6. ¿Y Pachamama?

Aunque Abelardo Arias –hombre de cultura europea al fin– no la nombra, al fin de la novela termina de perfilarse una tercera serie que, a través de las palabras de la abuela “La tierra siempre llama”, al confirmar la oposición *fertilidad/esterilidad*, conecta subrepticia-

---

<sup>65</sup> Martín reflexiona, contemplando su figura: “Juan Lucero permanecía en lo alto del cerrillo [...] En algunos cruces de caminos, en Baviera, había visto parecidas imágenes, religiosas” (p. 52).

<sup>66</sup> “Venga unos trancos más, tengo que mostrarle -con el índice de coyunturas hinchadas, señaló unos cactus con largas pencas pinchudas; en algunos surgía una flor de dos o tres metros de altura que amarilleaba en el crepúsculo [...] -Dicen qui'así es el querer de los criollos, di' un tirón y pa' siempre” (p. 51).

mente con la deidad indígena “Madre de los multiplicos”. Quizá sea osado suponer que el narrador quiso expresar conscientemente el sustrato indígena que también integra nuestra cultura. De todos modos, la imagen de una América distinta de la vieja Europa se insinúa reiteradamente a través de las páginas de la novela, con sus notas de salvaje inocencia y de desborde sensual: “En Europa, no se hubiera atrevido; en América se descuajaba, se desquiciaba feliz. Como desbraguetarse al sol” (p. 26).

En esta tierra propicia a la brujería<sup>67</sup>, a lo irracional, otra figura emblemática es la de Ña Cloris, suerte de Parca hilando con sus conjuros el destino de la tierra, en una ceremonia que precede al terremoto:

“Ña Cloris colgó al chivo en un gancho carnicero que pendía del algarrobo y lo cubrió con un trapo negro. Espolvoreó de sal el contenido, mientras batía con una ramita de jarilla. Con ella trazó una circunferencia de sangre en derredor del rancho, mientras murmuraba palabras ininteligibles” (p. 144).

Los personajes se integran completamente al ambiente o se resisten a esa identificación, pero sin poder negar del todo su influjo; por el contrario, asumen o llevan en sí las características de esta tierra, fruto del mestizaje, de entremezcladas herencias culturales: “Yo sé que no soy una europea total. Es irremediable. Todo mi cuerpo está impregnado por el olor de esto, de esta tierra y, quizá, me guste. Yo soy, también, esta tierra híbrida” (p. 208).

Aquí se roza otro núcleo configurador de sentido, análogo y paralelo a la contraposición paganismo/cristianismo: la oposición entre lo instintivo y lo racional; monstruoso conflicto que la figura mítica del Minotauro cifra en toda su potencialidad significativa. En él –asocia-

---

<sup>67</sup> “Temía ese mundo de la medicina [...] en América, lo temía más y difusamente, rastros de brujerías y misterios; en el vaho tropical de la floresta de Tijuca se había sentido angustiada como una mujer de las cavernas. En Europa, su inteligencia marchaba más lúcida” (p. 80).

do a la idea de Fecundidad y a antiguos y bárbaros rituales— la animidad es, paradójicamente, el refugio de la pureza: “Teseo se jactaba de su pureza porque estaría a punto de perderla. No había entendido qué era la pureza, odiaba la palabra hasta que Agorácrito le gritó: ‘¡En tu charca de sangre, eres puro!’”<sup>68</sup>; lo humano, por el contrario, es refugio de doblez y de una agresividad que va más allá de lo físico, que hiere más hondo: “No había ojos de bestia alguna que supieran expresar el desprecio, el odio; sólo los ojos inteligentes de los hombres”<sup>69</sup>, la sabiduría también corrompe: “Ya los helenos te han envenenado, mi semidiós, con el afán de ver, conocer y saber”<sup>70</sup>.

Esa elementalidad también cobra un valor positivo en las palabras que Martín dirige a Diana, en busca de una respuesta a su propio drama existencial: “Creo que la inteligencia nos ha podrido los instintos, que nos ha dejados prevenidos contra el amor [...] Mirá esta tierra nueva, apasionada y bárbara, ¡igual somos nosotros! Vos y yo: recios, prodigiosamente animales” (pp. 126-127). Con ello, la relación entre lo europeo y lo americano se integra a la dinámica de los opuestos que envuelve toda la construcción novelística.

#### 4. Conclusión

En nuestro recorrido crítico por la obra de Abelardo Arias nos resultaron de gran utilidad las propuestas de Northrop Frye, en orden a analizar el texto literario según ciertos patrones organizativos propios del relato bíblico, y en relación con ciertas imágenes míticas, también extraídas del texto sagrado: la *montaña*, el *Jardín del Edén*...

La primera fue particularmente sugerente para reconocer en el texto novelístico los movimientos de ascenso y descenso del espíri-

---

<sup>68</sup> Abelardo Arias. *Minotauroamor*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, p. 69.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 65.

tu movido por la búsqueda de la sabiduría y del amor, en relación con ciertos signos ascensionales o de verticalidad. El reconocimiento de estos movimientos es básico, como así también interpretar su sentido; como dice Frye:

“La Biblia habla en todo momento de la separación entre el hombre y Dios y de la eventual redención o reconciliación de ambos [...] este último movimiento no puede lograrse sin la correspondiente redención y reconciliación con la naturaleza, lo que representa un avance en la dirección de la restitución del entorno paradisíaco original”<sup>71</sup>.

Es por ello que la figura del Jardín edénico, asociado a la primera pareja y al impulso amoroso, contribuye a iluminar también el complejo mecanismo de los lazos sentimentales entre los personajes. En realidad, tanto en relación con la primera imagen mítica como con la segunda, más que a la concreción plena del impulso ascensional o amoroso (mito auténtico) asistimos a lo que Frye llama “parodia demoníaca”, vale decir, a su fracaso.

Nos resta una última consideración en torno a la imagen mítica del *horno*<sup>72</sup>, que aparece en relación con el personaje de Tiburcia, la madre de Diana, como consecuencia de un sueño: “Anoche soñé que m’hijita me miraba, como promesante de Nuestra Señora del Car-

---

<sup>71</sup> *Op. cit.* p. 189.

<sup>72</sup> Frye señala, además de las imágenes míticas de la montaña y el Jardín del Edén con todas sus connotaciones metafóricas, otras dos imágenes del *axis mundi*, con sentido de descenso: la cueva y el horno. En la primera de éstas, la imagería del descenso desde la superficie de la tierra arranca con la falta de Adán y Eva y la consecuente caída de la humanidad a un orden cíclico de la naturaleza, que supone también la muerte (Cafn y Abel) y un ciclo político de opresión y revuelta (*Ibid.* p. 318). Se abre paso asimismo a una demonología: la historia de los ángeles rebeldes, la guerra en el cielo y su expulsión, que dará nacimiento al “Misterio de Iniquidad” aludido en el texto sagrado. En cuanto a la imagen del horno –la última de las consideradas por Frye– representa por igual los aspectos negativos y los positivos del mundo inferior: castigo tanto como purgación.

men, y me dijo, con esa vocesita que tenía de chica: ‘Mamita, hace años que la miro de lejos y no la puedo besar. La culpa es de ese libro de tapas rojas. Mi papá decía que yo era hija de esa mujer desnuda’” (p. 158). “Esa mujer desnuda” no es otra que *Diana Cazadora* y las consecuencias del sueño son, en cierto modo, previsibles y acordes con la contraposición entre paganismo y cristianismo:

“Temblorosa quitó el chal que envolvía el paquete y apareció un grueso volumen: ‘La mitología en el arte’. Lo tenía escondido en su baúl desde que lo sacó de la biblioteca de su marido. Lo contempló con temor, debía desprenderse de ese objeto impuro. Cerró los ojos y lo tiró dentro del horno [...] Las tapas rojas, con guardas y titulares dorados, se hincharon y retorcieron; lamido por el fuego, el libro se abrió [...] Una bocanada roja del infierno. Retrocedió vacilante y se persig-nó” (p.157).

En la intención de Tiburcia es clara la asimilación del horno con la idea de purificación, con el “crisol del que los redimidos emergen purificados como el metal tras su fundición”<sup>73</sup>. Esta vía purgativa alcanza también una escala cósmica por cuanto casi a continuación sobreviene el terremoto: “La tierra parecía detenida para contemplar su caimiento definitivo, la tierra de su pacto” (p. 165), suerte de “visión apocalíptica final en la que en último extremo la vida se separa de la muerte”<sup>74</sup>, en la que la alusión al “pacto” (alianza) remite a un contexto religioso.

Este sueño de Tiburcia se relaciona con otro, de Diana, en el que ésta, ya acaecido el terremoto, ve a su madre desnuda, “llevando en brazos un paquete, acaso un niño; despertó espantada por la fealdad de ese cuerpo” (p. 187). Así, no sólo se retoma el motivo del cuerpo humano desnudo en relación con la belleza (“puro amor por la des-

---

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 366.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 189.

nudez que poseían los helenos”<sup>75</sup>), sino que se cumple con esa suerte de premisa constructiva que reside en la recurrente oposición de personajes y situaciones dentro del texto novelístico.

En efecto, en *La viña estéril* prima la dinámica de los opuestos: inteligencia/instinto, lo carnal y lo espiritual, Europa/América, amor/amistad... son algunas de las contraposiciones axiales que propone la novela. Incluso en el plano sociológico se contraponen dos órdenes de vida (si bien esta contraposición es más visible en *Álamos talados*): la antigua sociedad criolla sitiada por el empuje inmigratorio y los cambios que sacuden la fisonomía del oasis agrícola sanrafaelino.

Esas oposiciones suelen corporizarse en distintos personajes: Diana en pugna con Alberto por causa de Martín, éste contrapuesto a Rafael, Diana y la abuela Alcira... Incluso en el campo semántico que podríamos denominar de la sabiduría popular tradicional se contrastan las fuerzas positivas y negativas, encarnadas en Juan Lucero y Ña Cloris respectivamente.

Así, en esta dinámica constructiva el equilibrio es siempre inestable y la respuesta no se halla en ninguno de los extremos, ni siquiera, quizá, en el ponderado medio. Es que en este mundo caído, la inocencia ya no es recuperable; sólo nos queda añorar el Edén perdido y sobrellevar nuestro destino. Y aquí radica la tragicidad esencial de los personajes de Arias; ningún paraíso es auténtico: ni el de la satisfacción carnal que gastará a Diana y Martín, ni el ilusorio de las palabras creado por Alberto, solo de toda soledad, ni siquiera el refugio de una religiosidad pacata que pretende Tiburcia. La respuesta que la abuela busca en la tierra parece lo más cierto y seguro, pero no exime del dolor. Un solo personaje permanece, empero, incólume:

“Juan Lucero se ajustó el poncho. El Nevado no tenía su sombrero de nubes. Junto al primer estribo del puente, el caballo se le espantó.

—¡Ánimas benditas! —soltó, afirmándose en los estribos”  
(p. 253).

---

<sup>75</sup> A. Arias. *Minotauroamor*. Ed. cit. p. 154.

**RESUMEN**

*En la narrativa del escritor mendocino Abelardo Arias, al menos en tres de sus novelas más logradas –Álamos talados (1942), La viña estéril (1968) y Minotauroamor (1970)– resulta evidente la presencia de elementos míticos provenientes del mundo clásico, pagano, e imágenes de clara raigambre bíblica.*

*Esta imagería es explícita –por ejemplo– en Álamos talados, construida alrededor de la idea directriz del Paraíso perdido/recobrado, mientras que –ya desde el título– en Minotauroamor es el mito helénico el que suministra la materia narrativa, que se adensa al cargarse de un nuevo, patético sentido. Pero es en La viña estéril donde ambas series aparecen en cierto modo contrapuestas, en una antítesis que enriquece y complica sus posibilidades significativas. Así, para el estudio de este texto, y a partir del tema de la obsesión por la pureza y por la culpa (de naturaleza sexual) se impone naturalmente la relación con las imágenes bíblicas del Jardín del Edén y, a través de ellas, con una serie de figuras míticas.*