

## ESPACIO COSTUMBRISTA Y ESPACIO SIMBÓLICO EN *POLVO Y ESPANTO* DE ABELARDO ARIAS

Lorena Ángela Ivars

Universidad Nacional de Cuyo- CONICET

### Introducción

Ha sido una tendencia común de la crítica el considerar a la novela un género genuinamente temporal. El estudio del espacio, por lo tanto, ha estado supeditado al análisis del “tiempo”, generalmente considerado pieza principal del mundo narrado. Sin embargo, a partir de la filosofía kantiana, la otra coordenada cartesiana, el espacio, deja de ser vista como mero soporte de la acción, cobrando progresiva importancia no sólo para el lenguaje y la antropología cultural sino también para el universo del arte. Al respecto, señala Ricardo Gullón en su libro *Espacio y novela*, que en la década de 1930 Samuel Alexander, luego de estudiar el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, se declaró por una terminante interdependencia: “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio [...]; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial”<sup>1</sup>. Posteriormente, vendría el estudio de Mijail Bajtin sobre tiempo y espacio, siguiendo los presupuestos de la teoría de la relatividad de Einstein, y la consecuente creación del término *cronotopos*, neologismo con el que el crítico designa metafóricamente la indisolubilidad del tiempo y el espacio. El *cronotopos* bajti-

---

<sup>1</sup> Ricardo Gullón. *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 1.

niano se convierte, en el ámbito literario, en centro rector y base positiva de los géneros, en especial los narrativos, por lo cual transforma al espacio y al tiempo en protagonistas de la estructura narrativa. Como afirma Zubiaurre:

El espacio no implica ausencia de tiempo, por el contrario, sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable [...]. El espacio, entendido en su forma más sencilla como escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico que instaure la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto<sup>2</sup>.

A pesar de su importancia, el análisis del espacio lejos está de lograr la extensión y diversidad de perspectivas alcanzadas por el estudio de la categoría “tiempo” en la narrativa.

En lo concerniente a la novela histórica, el estudio del espacio no ha suscitado mayor interés en la crítica literaria, preocupada sobremedida por el deslinde genérico de esta nueva forma de novelar. El común denominador ha sido abordarlo sólo tangencialmente, como si se tratase de un componente menor. Por lo tanto, y a falta de estudios que traten específicamente este tema en la narrativa histórica, el presente trabajo parte de supuestos teóricos planteados sobre todo para la novela realista, pero que sirven de soporte para el estudio de este subgénero literario. De manera que no pretendemos solamente un acercamiento a la narrativa histórica de Abelardo Arias a partir del análisis de lo espacial, sino también constituir un aporte al estudio de este aspecto del mundo narrado en la novela histórica contemporánea.

---

<sup>2</sup> María Teresa Zubiaurre. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 17, 20.

En vistas a este fin, nos centraremos en el análisis de *Polvo y espanto*<sup>3</sup>, novela de tema nacional con la cual Abelardo Arias incursiona por primera vez en la narrativa histórica, si bien los logros estilísticos alcanzados por el autor en esta obra no serán superados por sus novelas posteriores. En ella, Arias reúne sus dotes de excelente narrador, su estilo inconfundible en la proliferación de imágenes y paralelismos mitológicos, como así también su capacidad para organizar la novela sobre el plano simbólico, aspecto este último que logra concretarse a través del trabajo con el espacio<sup>4</sup>.

### **Espacio histórico y espacio ficticio**

Entre los innumerables problemas que plantea la novela histórica como género híbrido y contradictorio desde su génesis<sup>5</sup>, encontramos la problemática del espacio: ¿puede hablarse de espacio “real” y espa-

---

<sup>3</sup> La primera edición de *Polvo y espanto* estuvo a cargo de la Ed. Sudamericana y apareció en el año 1971. Para la realización de este trabajo se consultó la edición de Altaya, Barcelona, 1996; por lo que en adelante se citará siguiendo esta edición. Se indicará sólo el número de página, en el texto.

<sup>4</sup> Desde sus primeras obras, Arias demuestra una marcada tendencia a idear espacios que colindan con el plano simbólico, potenciando notablemente el sentido de la novela. Como señala Marta Castellino: “por ese diálogo particular que el mendocino entabla con su tierra, la naturaleza deja de ser simplemente *paisaje*, marco geográfico, para asumir una dimensión distinta, que entra en la esfera de lo simbólico”. Marta Castellino. “Símbolos vegetales en algunas novelas mendocinas”. En: *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, CELIM, N°2, 1994, p. 80. Podemos afirmar entonces que esta característica recorre toda su narrativa y se convierte en un recurso plenamente logrado en sus obras de madurez. Precisamente, a esta etapa corresponden sus novelas históricas, dos de las cuales están ambientadas en la época de la lucha entre unitarios y federales, *Polvo y espanto* y *Él, Juan Facundo* (póstuma, 1995); y una tercera, *Inconfidencia* (1979), que recrea el Brasil de fines del siglo XVIII.

<sup>5</sup> Cf. Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

cio “ficcional” del mismo modo en que se delimitan las fronteras entre historia y ficción en una obra literaria? O dicho de otra manera, ¿puede distinguirse entre un espacio que recrea el ambiente epocal (y por lo tanto, muy unido a su referente real) y un espacio que es pura creación artística?

Esta problemática es central en el caso de la narrativa de Abelardo Arias, puesto que una constante en su estilo, señalada frecuentemente por la crítica<sup>6</sup>, es su respeto por los datos históricos que sirven de base a su creación artística. Inclusive en el prólogo a su novela *Él, Juan Facundo* el autor asegura: “Me he ceñido a los datos históricos, pero me permití imaginar su forma”<sup>7</sup>. La cita se puede aplicar tanto a su novela póstuma como a las dos anteriores. Corroborando esta afirmación, su sobrina Florencia Sobrecasas de Jorquera especifica en una entrevista realizada en diciembre de 2001:

Quando hizo *Polvo y espanto* [...], me explicó que la fundamentación histórica de ese libro le había llevado horas y horas, meses de estudio. Me dijo que seguía un método muy fundamentado. Era sumamente estricto y había estudiado historia para fundamentarse. Era novelista, pero al mismo tiempo tenía una base científica muy firme. [...] Estudió toda la historia del caudillo Ibarra, así como también *la zona física donde se iba a desarrollar la historia, incluso el tipo de vegetación*<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. Marta Castellino. “Historia y tradición en *Él, Juan Facundo* de Abelardo Arias”. En: *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia y sociedad*. Mendoza. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza - Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, 2000, T. 1, pp. 75-113; Gloria Hintze de Molinari. “El caudillo en la estructura perspectivística de *Polvo y espanto*, de Abelardo Arias”. En: *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, N° 18, 1985, pp. 171-188.

<sup>7</sup> Abelardo Arias. *Él, Juan Facundo*. Buenos Aires, Galerna, 1995, p. 9.

<sup>8</sup> Marta Castellino, Lorena Ivars. Entrevista a Florencia Sobrecasas de Jorquera, diciembre de 2001. El resaltado es nuestro.

Numerosos episodios corroboran la última afirmación de la entrevistada. La novela, cuyo escenario es el Santiago del Estero diezmado y empobrecido por las luchas entre unitarios y federales, abunda en aciertos descriptivos. Sirva como ejemplo la siguiente cita:

Habían dejado el camino real de Buenos Aires al Alto Perú, el de las carretas. Se detenían bajo algún aroma florido para estirar las piernas y dar resuello a los caballos. Se multiplicaban cardones y alpatacos, quebrachos blancos y colorados, itines y camatalas; algarrobos con sus vainas aún verdes, sobre la tierra parda y a veces salitrosa pero siempre polvorienta. Tierra hostil. Los quebrachos colorados producían llagas (p. 55).

La prolija enumeración de las especies de la flora local es por demás significativa para ejemplificar los conocimientos adquiridos sobre el terreno en el que se desarrolla su novela. Cada batalla, cada suceso es enmarcado por el narrador en un espacio que intenta ser fiel reflejo del histórico. Sin embargo, la función del espacio lejos está de circunscribirse a este único aspecto.

Nuestro estudio propone dos posibles lecturas del espacio en *Polvo y espanto*. Una primera (si se quiere más ingenua), en la cual, como se ha señalado, los elementos descriptivos de cada cuadro o escena son completamente respetuosos de la época en la que el autor se basa. Podríamos llamar a éstos “cuadros pintorescos o costumbristas”, con clara intención de esbozar en la mente del lector el “aire de época” común a toda novela histórica.

Una lectura profunda permite advertir que el espacio no se reduce a un simple telón de fondo prediseñado o a una copia servil de lo real. Por el contrario, cada escena se sitúa en un ambiente creado con claros fines simbólicos y que responde a la mirada de los protagonistas de esta novela: Agustina Palacio de Libarona y el gobernador santiagueño Felipe Ibarra. El espacio se hace eco de los sentimientos de estos personajes y de sus vicisitudes, a la vez que, por momentos, toma fuerza y llega a corporizarse como personaje de la obra.

De hecho, el espacio se configura a partir de la estructura bipolar de la obra dividida en apartados, “Cuaderno Unitario” y “Cuaderno

Federal”, como una manera de extender la profunda escisión en el pensamiento político que llevó a una lucha fratricida en suelo argentino. De esta manera, la técnica perspectivística que emplea el autor (dada no sólo por la disposición bipolar de la obra, sino por los diferentes ángulos desde los que se enjuician las acciones de los personajes y los hechos históricos)<sup>9</sup>, se potencia con el esbozo de un espacio que simbólicamente representa las facciones enfrentadas: Santiago del Estero es a la vez opresivo y sumiso, según sea la mirada de Agustina Palacio (unitaria) o la de Felipe Ibarra (federal) la que se pose sobre él.

### Acuarelas costumbristas

Los numerosos artículos periodísticos y los ensayos sobre arte escritos por el autor ratifican la atención que debemos prestar al espacio en su obra. En ellos, se evidencia su notable preferencia por las artes plásticas, la fotografía y el cine, expresiones artísticas que confluyen plenamente en su narrativa, puesto que Arias apostaba a la hermandad de artistas plásticos y escritores. Particularmente, esto se observa en la recreación de las épocas en las que sitúa sus novelas, en sus descripciones que no atienden al rasgo común sino a lo distintivo, abordado plásticamente.

Parte constituyente e insustituible de sus novelas, la importancia del espacio en su narrativa se comprende mejor si se pone en relación con sus diarios de viaje, ensayos y obras de teatro. Como señala Antonio Requeni en una entrevista realizada a nuestro autor, el espacio en la gran mayoría de sus obras tiene un poder condicionante<sup>10</sup>:

Tus novelas trascienden el concepto de “color local”, pero, sin duda, el paisaje, con su carga de memorias e incitaciones, juega siempre una suerte de diálogo contrapuntístico con los protagonistas: Buenos Aires y *La vara de fuego*; Grecia y *Minotauroamor*; Brasil y tu novela del

---

<sup>9</sup> Para profundizar este tema cf. Gloria Hintze de Molinari. Art. cit., p. 173.

<sup>10</sup> *Los Andes*, Mendoza, 14 de abril de 1985.

*Aleijadinho*; para no citar tus libros de viaje, donde ciudades y seres están vistos con mirada lúcida y reveladora.

En la novela que nos ocupa, el espacio es uno de los elementos de la narración en que se evidencia mayor creación estética por parte del autor<sup>11</sup>. Por lo general, condensa en unas pocas, pero certeras pinceladas, la escena que servirá de marco a la acción de los personajes. Los enunciados puramente descriptivos no abundan. El narrador omnis-

---

<sup>11</sup> Aclaremos este punto: a pesar de que el autor no detalla sus fuentes es evidente que para la elaboración del “Cuaderno Unitario” se basó en una de las tres versiones que recopilan las memorias de Agustina Palacio de Libarona sobre su estadía en el Bracho, titulada *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho*. Buenos Aires, Asociación Nacional Damas Patricias Argentinas de Santiago del Estero, 1925; así como para el “Cuaderno Federal” su principal fuente fue el libro de Alen Lascano, *Felipe Ibarra y el Federalismo del norte*. Buenos Aires, Ed. Peña y Lillo, 1968. En estas fuentes, sus respectivos autores poco hincapié hacen en las características del lugar donde se desarrollaron los acontecimientos, por lo que Arias debió estudiar los terrenos personalmente, recorriéndolos y analizando la flora y fauna de la región. El siguiente ejemplo ilustrará lo expuesto. Dice la Agustina Palacio histórica:

Los indios saquearon nuestro rancho y lo redujeron a cenizas. Cerca de allí mataron a muchas personas. Yo consideré como un milagro que no nos hubiesen descubierto, pues no estábamos lejos. Hasta habrían debido oír los gritos de Libarona, si no les hubiesen aturrido sus propios clamores, sus silbidos y los relinchos de sus caballos. Nos habíamos quedado sin refugio, y durante veinte días nos guarecimos entre un montón de ramas. Luego nuestros soldados nos mandaron que siguiéramos adelante y nos llevaron a un lugar donde eran de temer, además de los ataques de los indios, los de los jaguares. Allí un espantoso aguacero vino a caer sobre nosotros durante tres días (pp. 35-36).

El mismo episodio narrado por Arias recrea el espacio de un modo más palpable:

Se apagaron los gritos y el ruido de los cascos de caballos [...]. Restos de humo y polvo. Esta vez fue ella quien tuvo ganas de gritar y llorar. El rancho estaba reducido a escombros y cenizas, como si todo lo suyo estuviera destinado a desaparecer [...]. Se ganarían bajo los árboles, hasta que de nuevo experimentar el deseo de construir, de sobrepasar el de destruir de los demás [...]. No le sorprendió que a los cinco días, la patrulla los obligara a internarse más.

ciente, además de representar una elección acertada puesto que tendrá siempre mejor acceso espacial que cualquier personaje<sup>12</sup>, maneja muy bien los ritmos al incluir breves cuadros descriptivos entramados en la narración, pero sin entorpecer su normal fluir. Un claro ejemplo de esto, lo encontramos en el “Cuaderno Unitario”, cuando Agustina en su huida de los federales entra en la casa de Santiago Herrera, el principal culpable del asesinato del hermano del gobernador, Francisco Ibarra. El narrador focalizado en la protagonista describe el lugar:

No había llamado pero en una casa con tan ordenada galería y florido patio, siempre había gente para el saludo o para recibir a una Palacio. Abrió la cancel de hierro forjado, ni llave ni cerrojo. Nadie contestó su Ave María o acaso el miedo les apagaría la voz. Abiertas las puertas que daban al primer patio, como si comprendieran que era inútil cerrarlas. La casa vacía comenzó a darle tanto miedo como la calle cortajeada de gritos y descargas (p. 20)<sup>13</sup>.

Pocos son los datos que ayudan a configurar la imagen de la casa abandonada. La precisa selección de los detalles condensa la descripción y la hace pictóricamente acertada: “la ordenada galería y florido patio”, “la cancel de hierro forjado”, “las puertas que daban al primer patio” configuran un espacio claramente aristocrático, propio de una familia unitaria que ha debido huir ante la irrupción de las fuerzas federales. La mirada de Agustina observa el lugar con melancolía por las

---

Los arreaban como a ganado de poco valor [...]. Todo se mudaba en infierno graduado y ajustado, en el mundo del desorden y el absurdo, si lo comparaba con su vida anterior [...]. Los abandonaron bajo los árboles por todo refugio. Principió a llover torrencialmente. El calor, la lluvia, la humedad agobiante, el frío, aparecían de improviso, también escapados de las normas. El cielo gris, nuboso, amenazador, nueva amenaza, anunciaba lluvia por quién sabe cuántos días (p. 94-96).

<sup>12</sup> Cf. María Teresa Zubiaurre. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>13</sup> El resaltado es nuestro.

costumbres que han dejado de ser observadas en medio del horror: “siempre había gente para el saludo o para recibir a una Palacio”.

Radicalmente opuesta es la visión del espacio desde la perspectiva federal. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, perteneciente a la segunda parte de la novela (“Cuaderno Federal”), y descrito por el narrador focalizado ahora en la mente de Felipe Ibarra:

La gente volvía de los montes como si éstos se desangraran, sangre parda y morena, color tierra. La escolta, sus lanzas con bandoleras rojas, precedía a la berlina y abría la marcha. Al trote sordo sobre la tierra removida del camino, con algo de llamado ronco, los recién llegados salían de sus casas. Los más lerdos, con sus mulas y burritos cargados de bártulos corrían hacia el camino. Crecían las aclamaciones. Se asomaba a la portezuela para saludarlos, para agradecerles con un ademán. [...] Las voces de esas gargantas secas que volvían de los montes, lo soliviantaban de los mullidos asientos de pana roja. La nube de polvo levantada por la escolta desdibujaba las figuras y las trasformaba en esas estampas religiosas con imprevistos peregrinos. Todo cobraba un primitivo sentido religioso (p. 260-261).

Como puede verse en el ejemplo, más que un recinto cerrado, el escenario propiamente federal (o el predominante) es el abierto, la tierra santiagueña en su extensión, con su rudeza primitiva.

La eficacia de estas descripciones radica en su efecto de contraste con el ritmo febril con que se suceden las decisiones políticas de ambos bandos. Puede decirse que la descripción del espacio, a pesar de tener una importancia indiscutible en esta obra, no interfiere en el relato -no encontramos descripciones demasiado extensas-, sino que ayuda a crear *suspense* y a mediar el avance de la acción. Estos cuadros tienen la función, además de crear la atmósfera de época entreverada en cada episodio, de distender brevemente la trama narrativa. De esta manera, la novela intercala cuadros descriptivos, de una brevedad y fuerza expresiva que repercuten en la mente del lector a modo de coloridas acuarelas. Completa el paisaje humano de la provincia, la referencia a detalles de la vida cotidiana, los usos y costumbres, las vestimentas, las creencias y supersticiones, intercalados en la narración, esbozando un

mundo magistralmente representado. Es que, como señala Marta Castellino:

El descriptor debe autenticar su discurso a través de la exhibición de un conocimiento profundo sobre la realidad evocada, conocimiento que incluye tanto los aspectos tangibles como los intangibles, el sustrato mítico-legendario de la zona: vivienda, vestimenta, costumbres, prácticas de adivinación, de hechicería y curanderismo, como así también de prevención contra las amenazas del medio<sup>14</sup>.

Inserto en un período cruel de la historia nacional, el espacio se vuelve reflejo de tales impiedades y abundan, en ambos cuadernos, escenas de una crudeza descarnada:

Estaba cerca y en una parte tan intrincada del monte que jamás lo habría imaginado. Un senderito abierto por las cabras. A una veintena de pasos del Ojo de Agua, divisó una maleza de forma extraña, flores color rojo sangre, el punzó federal; no la conocía ni recordaba haber visto algo parecido, la forma de la cabeza de un hombre. Apresuró el paso y se detuvo espantada. No era un yuyo sino la cabeza separada de un tronco, de un cuerpo que habría quedado en otro lugar, revolcada entre la arena y el salitre [...]. Junto al brocal de palos divisó unas patitas cascarrientas. El horror la estremeció hasta las entrañas, siempre era igual. El cuerpo de la hijita del decapitado, atravesado a lanzazos. La sangre rojiza, un cuajarón negruzco sobre el polvo. El cuerquito guardaba restos de tibieza. Tenía que taparse la boca o soltaría un grito, un aullido que se le transformaría en melopea de arrojó mi niña, arrojó mi sol. Podía ser su hija. La tomó en brazos, la cabecita cayó hacia atrás; un cuajarón brilló en un rayo de sol que se filtraba entre las ramas (p. 142).

La dureza de la descripción cobra visos de tragedia, dolorosa en su colorido juego de contrastes, en la barroca mezcla de lo sublime y lo

---

<sup>14</sup> Marta Castellino. "Imágenes del noroeste argentino: estrategias de construcción del espacio en la narrativa de Fausto Burgos y Héctor Tizón". En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, LXVIII, 2003, p. 190.

grotesco. Esto se condice con lo expresado por el autor en un artículo del diario *Los Andes*, “Recuerdo que fue en Grecia donde comencé el ‘Cuaderno Federal’ [...]. En *Polvo y espanto* yo logro, eso es al menos lo que creo, insertar la historia argentina dentro del clima de la tragedia griega”.<sup>15</sup>

El contraste entre cuadros de gran belleza pictórica y escenas coloridamente crueles se intensifica en la novela. Especialmente, se advierte su interés por lo pictórico y lo cinematográfico en la descripción de los combates, situados en el “Cuaderno Federal”. Dos son las batallas que se describen: en la primera Ibarra enfrenta al Coronel Acha y en la segunda, de mayor importancia, el entrevero es con su más encarnizado rival: el General Lavalle<sup>16</sup>. En ambos casos, la descripción toma tintes de gesta heroica. La técnica cinematográfica que el autor emplea en los cuadros dedicados a las batallas otorga gran dinamismo, color y un ritmo narrativo que, por momentos, recuerda la contemplación expectante ante las divisas del enemigo y, en otros, emula el fragor de la lucha en su máxima expresión:

La batalla estaba trabada. 1) La sangre, los humores del cuerpo, comenzaban a correr y a empozarse en la tierra rojiza, o sobre la grama verde. Los soldados caían en raras posturas, algunos quedaban boca abajo 3) lamentándose; 1) otros las espaldas contra el suelo, la cara hacia el cielo azul y limpio de nubes. Cuando cesara el fuego, los

---

<sup>15</sup> *Los Andes*, Mendoza, sábado 12 de junio de 1982. A pesar de esta afirmación del autor, consideramos que esta clase de descripciones se acercan más al modelo de tragedia propia de Séneca (siglo I d. C), cuyo “barroquismo” formal y juegos de contrastes pueden observarse claramente en sus obras *Medea* y *Fedra*.

<sup>16</sup> El procedimiento descriptivo en ambas situaciones es similar. En primer lugar, se enuncia en el capítulo anterior el inminente choque de los ejércitos; en el capítulo siguiente, a modo de panorama, se presenta el avance de ambos bandos sobre el territorio santiagueño. El ojo de la lente siempre es guiado por Felipe Ibarra, quien realiza un paneo espacial a través de su catalejo. Posteriormente, se pierde la visión de conjunto y, en medio de la trabazón del conflicto, sólo tenemos las apreciaciones del gobernador, mezcladas con sus recuerdos, pensamientos y tácticas guerreras.

perros vendrían a 4) lamerles la sangre y a tarasconearlos, entre 3) aullidos y gemidos (p. 279)<sup>17</sup>.

Nótese principalmente la abundancia de imágenes sensoriales que se desprenden de estas condensadas descripciones: imágenes visuales (1), auditivas (3), gustativas (4), táctiles (aparece un ejemplo en la cita anterior: “el cuerpito guardaba restos de tibieza”), y olfativas -en otros pasajes puede leerse: “aspiró el olor; le había agregado un puñadito de sales de Colonia, un nuevo perfume traído de las Europas” (p.11); “olía el incitante sudor de los caballos, anticipo de entrevero” (p. 244)<sup>18</sup>. Asimismo, numerosas sinestesias recorren sus páginas: “las totoras se abrieron en un crujido sedoso [...]” (p. 116); “el opaco golpear de los cascos en la arena” (p. 145); “la piel se le erizó de lamentosa ternura” (p. 146); “el ácido perfume de la semilla que un día sería pan” (p. 135).

Esta riqueza expresiva en sus descripciones, basada en el frecuente uso de imágenes, sinestesias, metáforas y comparaciones, signa el estilo narrativo del autor mendocino desde las primeras novelas<sup>19</sup>. Puede sintetizarse, entonces, que el autor al configurar el espacio contempla todos los aspectos susceptibles de ser percibidos. El paisaje no sólo se ve sino que, revivido a través de la lectura, se corporiza y logra ser plena representación de una época y un espacio. El autor no se atiene simplemente a confeccionar un telón de fondo. Sus acuarelas o cuadros descriptivos trascienden el “color local”, y logra recuperar para el lec-

<sup>17</sup> La numeración nos pertenece.

<sup>18</sup> La elaboración de imágenes sensoriales llega a su máxima expresión en un episodio que podríamos catalogar de enteramente musical: la letanía del sargento Carreño en honor de su compadre y ahijadita muertos a lanzazos (Cf. “Cuaderno Unitario”, cap. 17, pp. 145-147).

<sup>19</sup> Dolly Sales de Nasser en su estudio “Espacio y sociedad en *Álamos talados* y *La viña estéril* de Abelardo Arias” señala: “No deja de llamar la atención la acumulación de imágenes sensoriales que en determinados pasajes estimulan la percepción del paisaje, no sólo por parte del personaje, sino también por el lector quien puede revivirlo a través de la sugerente descripción del autor como si también él lo estuviera atravesando”. En: *Literatura de Mendoza. Espacio, historia y sociedad*. Mendoza. Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Tomo II, 2002, p. 196.

tor contemporáneo, a través de todos los recursos a su disposición, una época decisiva para el destino de la nación.

Pese a que el empleo de estos recursos puede connotar una marcada subjetividad, sin embargo, en un primer momento, las descripciones sugieren una percepción objetiva del espacio, modalizada a través de la figura del narrador. A medida que avanza el relato y conforme la focalización en los protagonistas se vuelve más frecuente, los diferentes cuadros descriptos se transforman en apreciaciones subjetivas del ambiente. Por lo cual, se produce una evidente identificación entre espacio, personaje y sentimientos; fenómeno que se relaciona con el plano de lo simbólico.

### **El espacio simbólico**

Antes de intentar una lectura profunda del espacio, conviene aclarar algunas características que ayudan a una comprensión cabal del texto. A diferencia de otras novelas que contienen elementos simbólicos en mayor o menor medida, en *Polvo y espanto* la trama novelesca está completamente montada sobre una estructura simbólica. Ya mencionamos que la obra se divide en dos cuadernos, cada uno de los cuales organiza la materia narrativa a través de la perspectiva de uno de los dos protagonistas de la novela. A su vez, a cada personaje le corresponde un símbolo primario, que será el común denominador de sus acciones y de su personalidad. De esta manera, la gacela es el símbolo representativo de Agustina, el cual, gracias a su trascendencia para las tres religiones: cristiana, musulmana y hebrea, la sitúa en la esfera de lo celeste y lo espiritual. El jaguar, en cambio, representa el temperamento de Felipe Ibarra, símbolo de lo americano por antonomasia. En abierta oposición al símbolo de la gacela, el jaguar como deidad tectónica permanece en el ámbito de lo telúrico, de lo salvaje.

A su vez, en ambos cuadernos la trama se estructura conforme a tres momentos, a modo de trípticos. Cada uno de ellos responde a un símbolo secundario: el baño en el caso de Agustina (símbolo espacial) y el reloj en el de Felipe (símbolo temporal).

Ahora bien, estructurada toda la novela sobre el plano simbólico,

cabe estudiar de qué modo el espacio se relaciona con estos elementos y desempeña su función principal, además de la pintura epocal. Para ello, partamos de un concepto que nos acerca María Teresa Zubiaurre:

El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. El valor metonímico del espacio, empero, y con ser esencial y característico sobre todo de un tipo determinado de novela, no debe hacernos olvidar su carácter muchas veces redundante [...]. El espacio, pues, rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática<sup>20</sup>.

En efecto, en ambos cuadernos el espacio está íntimamente conectado con los personajes, aunque de diferente modo. En el “Cuaderno Unitario”, el espacio acompaña y a la vez se vuelve símbolo del crecimiento interior de Agustina Palacio de Libarona en su itinerario hacia el destierro y su consecuente apoteosis como “heroína del Bracho”, apodo con el cual será reconocida en la historia argentina y en los ámbitos europeos<sup>21</sup>. En el “Cuaderno Federal”, en cambio, va más allá de ser un simple reflejo del personaje: se convierte en una sola entidad con él. A continuación analizaremos cada caso por separado.

## El motivo del viaje

Agustina pertenece a dos mundos antagónicos: el de la ciudad (símbolo de la civilización y de la protección de su amor) y el del destierro

---

<sup>20</sup> Cf. María Teresa Zubiaurre. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>21</sup> En el año 1856, el escritor francés Benjamín Poucel, quien recorría por ese entonces el norte de nuestro país en misión periodística, conoció a Agustina Palacio de Libarona en Tucumán. Agustina le relató su viaje al Bracho y Poucel escribió una nota que fue publicada en 1858 en el periódico *La Religión*, de Buenos Aires. Cinco años después, Poucel publicó su libro *La Tour du monde* (París, 1863), donde hace referencia a la “heroína del Bracho”. Los lectores europeos se conmovieron con la historia, por lo que más tarde apareció escrita en *El Correo de Ultramar*. En España el texto fue leído en las escuelas, y llegó a ser traducido en Italia.

(sinónimo de desprotección y pérdida absoluta del amor). Al comienzo del “Cuaderno Unitario” prevalece el ámbito de la ciudad, pero una vez enviado su esposo al destierro, se abre para Agustina el otro ámbito, el de la desolación y las privaciones, el ambiente hostil que responde a las órdenes de Felipe Ibarra. Su personalidad se configura a medida que avanza en un camino hacia el dolor y el abandono, un *descensus ad inferos*, provocado por la venganza del tirano contra su esposo. Recordemos que, como lo señala Butor, el tema del viaje determina no solamente la estructura y motivación de ciertos géneros narrativos (relato de viajes, novela de aprendizaje, etc.) sino que, en cierta manera, constituye la materia intrínseca con que se construye cualquier texto narrativo<sup>22</sup>.

Por lo tanto, todo el “Cuaderno Unitario” posee la disposición de un relato de viaje. El argumento, precisamente, avanza porque cambia el entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que determinan la progresión de la trama. Podemos incluso afirmar que, si bien el tema del viaje siempre ha sido considerado desde su punto de vista temporal, sin embargo, es a través de imágenes espaciales que logra representarse narrativamente en esta novela.

A pesar de que el itinerario del héroe ha sido considerado un *cronotopos* clásicamente masculino, Agustina cumplirá todas sus etapas, marcadas precisamente por el motivo recurrente del baño. Se produce de este modo un movimiento de descenso no sólo espacial (debido a la internación en lugares cada vez más inhóspitos del Chaco), sino también espiritual.

La primera escena alusiva al baño la encontramos en las líneas iniciales de la novela:

Una descarga de fusilería. Debía ser en la Quinta, ejercicios de milicianos. Chapoteó en el agua, apenas tibia, en la tina de madera. Si no tuviera miedo que la niñera la escuchara, cantarí y hasta bailarí dentro del agua (p. 11).

---

<sup>22</sup> Michel Butor. “L’ Espace du roman”. En: *Essays sur le roman. Répertoires II*. París, Gallimard, 1963.

Este primer episodio connota el estado primigenio de la heroína, inocente y ajena al exterior, inmersa en un mundo protector. El Edén inicial muy pronto se revela efímero: Libarona es confinado al Bracho, donde pierde la cordura debido a las altas fiebres padecidas.

Se evidencia entonces una relación directa entre el itinerario impuesto por Ibarra (tengamos en cuenta que con la intención de obligarla a abandonar a su esposo, Ibarra ordena la progresiva internación de los confinados en el Chaco), y el descenso interior en el alma de la protagonista. Precisamente, será el símbolo del camino el que nos señale los momentos de este descenso al infierno. Boasso especifica sobre este símbolo correspondiente al viaje: “[...] simbólicamente significa el desarrollo de un destino humano, ‘el camino de la vida’: el vivir es *como* una marcha, *como* un desplazamiento en el espacio. La vida, *como* el camino, tiene un comienzo y un término”<sup>23</sup>. Por lo tanto, a cada estadio espiritual corresponde un lugar más inhóspito y una simbología que se basa, fundamentalmente, en la fauna de la región, resaltando así la animalización progresiva de los confinados.

En el segundo momento de este tríptico, aparece una Agustina que ha padecido los horrores del destierro y ha soportado los golpes que en sus arranques de locura José, o mejor dicho “la sombra de José”, le prodigaba. De modo que se “reforzaban sus ataduras con este mundo puerco y cruel” (p. 31), mientras que su paraíso de amor queda relegado a los ámbitos de su conciencia. Sin embargo, luego del encuentro con el jaguar (capítulo 11), episodio de gran relevancia por sus connotaciones simbólicas, la “tentación” de bañarse en unas charcas producidas por las lluvias, la incitan a intentar recomponer su Edén. La imagen de la heroína se carga con la atmósfera de religiosidad que envuelve el espacio, escena que nos ayuda a evidenciar, al mismo tiempo, la conexión del personaje con el mundo celeste:

Reflejada totalmente entre las ramas verdes y algunas flores rojas.  
No era tan indigno ni alarmante caer en la tentación de mirar su propio

---

<sup>23</sup> Fernando Boasso. “Símbolo y mito”. En: Graciela Maturo (Dir.). *Literatura y Hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica desde una perspectiva hermenéutica*. Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, 1986, p. 79.

cuerpo. ¿Por qué había de ser pecado o vergüenza contemplar lo que Dios había creado a su imagen y semejanza? Eva en el paraíso terrenal, antes del pecado [...]. Entró en el agua con solemnidad religiosa. Los pies se le hundían en la greda y el agua se enturbiaba; otra vez buscaría un charco de agua con arena en el fondo, estaba decidida a pecar de nuevo. La costumbre del mal, bañarse desnuda ante posibles miradas masculinas, se convertiría en vicio, habría dicho el padre Aráoz, su confesor tucumano (pp. 114-115).

La imagen de Agustina se carga con la atmósfera de religiosidad que envuelve el espacio ideado completamente por el autor<sup>24</sup>. Todo tiende, pues, a recrear un ambiente, a la vez idílico y religioso, baño bautismal en el que la heroína intentará reconstruir su Paraíso perdido. Sin embargo, el juez Únzaga, personaje denigrado tanto física como espiritualmente, espía su desnudez al igual que “el episodio bíblico de la casta Susana y los tres ancianos” (p. 113), por lo cual su redención ha quedado trunca y la de su marido se convierte en algo remoto e imposible. El baño se transforma, entonces, en un castigo ante el intento de reconstruir su Edén perdido en medio del “infierno”. Como Eva, huye del pecado y del sitio que lo representa, “hasta deseó incendiar el monte o que la patrulla volviera a arrearlos, para borrar el sitio” (p. 117).

Su camino de descenso *ad inferos* concluye con la pérdida de su esposo, golpe que debe soportar sola en la inmensidad del bosque chaqueño. El espacio todo acompaña el desconuelo profundo que siente la reciente viuda:

El viento gemía entre las ramas hasta impedir que ella lo imitara [...]. El decorado de ese inmenso velatorio era obra de la naturaleza. Nadie venía a acompañarla, pero comprendía que nunca, pese a la fastuosa solemnidad con que en las iglesias magnificaban la muerte de los grandes y ricos, había participado en funeral tan real y solemne [...].

---

<sup>24</sup> La descripción del espacio y la recreación del cuadro es puramente ficcional. En su autobiografía, Agustina señala simplemente: “Tampoco me había desnudado más de una vez para lavar mi ropa, y en todo mi cuerpo había señales de un trabajo superior a las fuerzas de una mujer delgada”. *Op. cit.*, p. 35.

Nunca había caído en cuenta de las diversas tonalidades que lograba el quejido del viento según los follajes [...]. El canto agorero del kakuy y el del quilipé, ahora los distinguía (p. 158).

Observamos dos movimientos en la relación de la heroína con el paisaje. En principio, el paisaje, antes hostil, comparte ahora su dolor. Agustina ha pasado a formar parte de él, principia a comprender sus lenguajes y a distinguirlos. Tanto es así que los pájaros se silencian para dejar oír su grito desgarrador clamando por su esposo: “José, José, José mi amor –repetió en varios tonos y quedó escuchándolos. Volvió a repetirlo en grito, para que pudiera escucharla él. Callaron los pájaros” (p. 160). Sin embargo, en un segundo momento, el espacio vuelve a transformarse en ominoso una vez que la protagonista se da cuenta de su caída final:

La luz de la luna la fustigaba entre las espinas de algarrobos, chañares y vinales. Caía y volvía a levantarse, llegaría un momento en que no podría hacerlo más. En un claro muy estrecho se vio acorralada por las malezas, apenas respiraba, cayó aniquilada [...]. Vivir o morir daba lo mismo. Cantaba la calandria, amanecía. Muy despacio se le cerraron los ojos, habría llegado su hora, la que había perdido a José [...]. Un último esfuerzo para recuperar la imagen de sus hijas, irse con ella [...]. Sus dedos rascaron apenas la tierra polvorienta [...]. Se hundió en la inconsciencia. Dios (p. 160).

La luna, fiel recuerdo de su paraíso de amor, la castiga ahora con su presencia denunciadora de lo que jamás volverá a ser. El espacio se vuelve agresivo y doloroso (“las espinas de algarrobos, chañares y vinales”, “En un claro muy estrecho se vio acorralada por las malezas”), marco ideal para el horror final y la posterior inconsciencia, muerte momentánea de la heroína.

Finalmente, la tercera parte del tríptico se encuentra cerrando el “Cuaderno Unitario”. Agustina regresa al ámbito de la ciudad, pero con plena conciencia de su crecimiento como mujer. Despojada de sus andrajosas vestiduras, “los zapatos remendados no se los había quitado desde su baño en el bosque”, entre su madre y hermanas la bañaron<sup>25</sup>, “volvía

---

<sup>25</sup> Recordemos el sentido del baño como: “[...] retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. [...] cuando hundimos nuestra

a la infancia” (p. 171). La mención del episodio del baño en el bosque no es casual. El narrador conecta de este modo los tres momentos. Fiel al tópico de *descensus ad inferos* de la literatura clásica, su heroína completa la *catabasis* y *anabasis* correspondientes. La novela crea así un espacio mítico, instala en él una metáfora (viaje = vida = busca, descenso a los infiernos) genuinamente reveladora, como toda metáfora.

### **La simbiosis personaje-espacio**

En cuanto al “Cuaderno Federal”, ya hemos señalado que el accionar del caudillo se estructura mediante el tríptico del reloj, símbolo temporal por antonomasia<sup>26</sup>. Sin embargo, a los efectos del presente estudio, resulta más pertinente el análisis de los símbolos secundarios.

Como personaje atado a su tierra, Ibarra demuestra tener desde el comienzo del apartado una especial conexión con el terruño: “sus facciones adustas se le fueron transformando en las innumerables y sufri-

---

cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente”. En: Jean Chevalier - Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991, pp. 54-55.

<sup>26</sup> Si bien Pedro Luis Barcia señala que, a pesar de ser considerado un símbolo típicamente temporal, “cuando se consulta el reloj asistimos al triunfo del espacio sobre el tiempo, pues al tiempo lo hemos graficado en una esfera, superficie espacial. Leemos el tiempo en el espacio, en el cuadrante del reloj, en el reloj de arena, con sugestivo deslizamiento incesante”. Cf. Pedro Luis Barcia: “El espacio literario: su configuración en *Adán Buenosayres*”. En: *Revista de Literaturas Modernas: Homenaje a Leopoldo Marechal*. N° 33, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2004, p. 8. En el caso de la novela analizada, el reloj, símbolo del tiempo truncado en la vida de su hermano Francisco muerto a traición, marcará en manos de Felipe, el tiempo arrebatado a los culpables del crimen. La personalidad del caudillo irá revelándose a medida que cobre venganza en el cuerpo de sus tres enemigos personales: Santiago Herrera, José Libarona y el juez Únzaga. Cada muerte está, así, signada por el símbolo del reloj, al tiempo que marca los momentos de la paulatina simbiosis entre personaje y espacio (en cierta forma prefigurada en la elección del jaguar como símbolo principal del caudillo).

das, color de tierra parda, de su pueblo esquilado y empobrecido” (p. 213). Precisamente, son símbolos de tradición pagana y relacionados con lo autóctono, los que van graduando este proceso de fusión. Al finalizar la novela reconocemos en Ibarra los rasgos de su provincia: la aridez, la hostilidad para con los extraños, la dureza externa. En síntesis, Ibarra *es* Santiago del Estero. Su poder se extiende por todo el territorio como una presencia viva, otorgando a la naturaleza su carácter “ominoso” para con los enemigos. Inclusive, en el “Cuaderno Unitario” es palpable esta personificación del espacio como prolongación del “tirano”, puesto que se había metido a Santiago “entre pecho y espalda, ese pecho y espalda jugado en tantas batallas” (p. 184).

Un episodio crucial en este proceso es la entrevista con Filomena Morales, encuentro que tiene mucho de simbólico y que otorga una significación especial a la relación de Ibarra con su pueblo. Filomena Morales, una mestiza canosa y arrugada, con su nieto (único sobreviviente de la intervención de los unitarios en su hogar), se había ofrecido para contar los hombres del ejército enemigo sin recibir nada a cambio, puesto que era un servicio para su “tatita Ibarra”. El gobernador decide, por ello, incorporarla a la lista de soldados distinguidos de la milicia de Santiago. Por lo cual, la anciana

Lo miró extasiada, temblorosa avanzó un paso como si un *arrugado tronco de quebracho* cobrara vida. Las lágrimas le corrían por la *cara cuarteada, greda de los esteros resecos*. Debería tener un *montón de años*, pero nadie, ni ella misma, sabría su edad. *Nadie sabía tampoco la edad verdadera de Santiago del Estero*, antes de que llegaran los conquistadores. Estos misterios presentidos en Abipones se le habían metido en el alma; *debía ser esto lo que estaba defendiendo* (p. 233)<sup>27</sup>.

Adviértase la cantidad de notas que equiparan a la anciana con Santiago del Estero: su contextura física, su rostro reseco, sus años, todo tiende a identificar a Filomena con su provincia. En el abrazo con la anciana, símbolo de la madre tierra, Ibarra reconoce su destino de líder y protector. Se logra así un reconocimiento por parte de los perso-

---

<sup>27</sup> El resaltado es nuestro.

najes: en Filomena, Felipe ve encarnada su tierra empobrecida por las guerras y las sequías; su tierra cansada pero fiel a sus costumbres y sus ideales: “creyó abrazar, su pobre Santiago, una temblona bolsa de huesos”. A su vez, la anciana es la voz ancestral de un pueblo que sigue incondicionalmente a su caudillo, porque reconoce en él la misma materia constitutiva, la misma “arcilla”.

A partir de este encuentro, podemos estudiar las fases o etapas de la simbiosis del personaje a través de la presencia del quebracho como símbolo secundario. Además de aparecer como característica específica del paisaje santiagueño, la primera mención, con tintes simbólicos, de este árbol autóctono se halla relacionada con la figura de la anciana, quien aparenta ser “un arrugado tronco de quebracho” (p. 233). La ancianidad de la mujer se equipara con lo ancestral del suelo santiagueño, mediante un símbolo vinculado desde siempre con el origen de las tribus o pueblos. Ello explica la creciente necesidad del caudillo de posesionarse de la tierra, de sentir su contacto milenario. Se produce así la segunda etapa de su fusión, como puede observarse en el siguiente fragmento:

Caminó descalzo sobre la tierra aún tibia, su tierra, ella le comunicaba, le devolvía su fuerza inquebrantable, espantaba sus temores e inseguridades. Fue a sentarse bajo un quebracho, a la luz de la luna llena. Las sombras aviboradas de las ramas le comunicaban, le metían en la sangre, misteriosos mensajes; no le importaba el contenido, sí el contacto (p. 254).

La descripción del estado interior del personaje en ese contacto íntimo con su suelo natal, implícitamente nos recuerda la figura del jaguar: sus hábitos nocturnos, el deseo de soledad, su afinidad con la naturaleza que lo circunda. Comprendemos claramente la dependencia vital del caudillo respecto del contacto de la tierra como fuente natural de fuerza y vigor. La mención del quebracho no es arbitraria: lo conecta nuevamente con la imagen de la anciana Morales. Ibarra necesita de la protección de su suelo, de ese contacto ancestral que cada vez se apropia más de él.

Finalmente, la tercera etapa de este proceso se confirma en el siguiente fragmento:

Abandonó la tienda y fue a sentarse en las raíces retorcidas, la gente de alma retorcida, de un quebracho centenario. Hubiera deseado estar de nuevo descalzo y sentir el calor humano de la tierra. Su tierra. Necesitaba de las palabras posesivas. El polvo del coche y de la escolta se fue diluyendo hasta volver a caer sobre los árboles achaparrados y escuálidos. Todo en su provincia era un alzarse y volverse a depositar el polvo. Los hombres se alzaban, vivían, luchaban o morían, como nubes de polvo (p. 257).

Ibarra es equiparado con las raíces retorcidas del quebracho en el que descansa. Su asimilación con el terruño es completa: él y Santiago se han convertido en la misma realidad, en la misma esencia. La acertada imagen creada por el autor concentra, en la figura del quebracho, la complejidad del personaje y su conexión con la tierra: la aridez del suelo se transformará en espejo de la esterilidad del alma del personaje, que gradualmente ve alejarse toda posibilidad de encuentro con Agustina.

De este modo, el autor eleva tanto la figura del caudillo como al espacio geográfico defendido por él a un plano mítico-legendario. En relación con esto, Marta Castellino propone una nueva categoría para referirnos a textos que recrean una región del país a través de su transposición al plano mítico. Habla de un “regionalismo mágico” que “demuestra la pervivencia y la persistencia de la mirada sobre lo propio como cabal expresión estética. Regionalismo mágico en que se avienen perfectamente, la realidad representada y el modo de la representación, porque parece tratarse de una zona que –a través de todos sus semas constitutivos- vive en una suerte de suprarrealidad en que lo fantástico, sugerido por la escritura, se entreteje admirablemente con las creencias y supersticiones milenarias”<sup>28</sup>.

## Los personajes y el espacio de la conciencia

Un último aspecto nos resta estudiar en relación con el espacio simbólico. Nos referimos a lo que Gullón en su estudio denomina el “espa-

---

<sup>28</sup> Marta Castellino. *Op. cit.*, 2003, p. 197.

cio de la conciencia”, especie de “diálogo del hombre consigo mismo; en él nacen y crecen los fantasmas [...]. Espacio peculiar que puede revelarse en fragmentos más representativos que descriptivos, en el fluir del monólogo interior y la corriente de la conciencia, acumulación rápida de imágenes que provienen de este ámbito que ni siquiera reconoce su existencia hasta no verlas fuera de sí”.<sup>29</sup>

En la novela son frecuentes estos espacios creados en la mente de los personajes a modo de refugio para su desdicha. Tengamos en cuenta que, según especifica Abelardo Arias, el motivo recurrente en su narrativa es el desencuentro amoroso. Por lo tanto, ambos protagonistas escapan de la evidente pérdida de sus respectivos paraísos a través de la espacialización mental de sus añoranzas.

En el caso de Agustina, como ya adelantáramos, el espacio de su conciencia se circunscribe a la imagen del Edén, simbolizado por el jazmín<sup>30</sup>. En este sentido, la importancia del jazmín radica en que es el símbolo de lo que Agustina recuerda fueron sus días de amor junto a su esposo. A lo largo de la novela, el jazmín reaparecerá cada vez que la protagonista vea más lejano su Edén y tome conciencia de la imposibilidad de regresar al estado originario de su amor. De esta manera, lo efímero representado por la flor y lo puro relacionado con su color, se conjugan para esbozar la idea del Paraíso de amor que compartía con su esposo.

Encontramos un claro ejemplo de ello cuando, ante las convulsiones de José, con sólo la luna por testigo (aquella “luna de su patio de jazmines”), Agustina recuerda el sueño compartido por ambos de vivir en una isla solitaria “para que nadie interrumpiera el amor de las miradas, el amor de los roces y el entrecruzamiento de los meñiques sobre un mantel, de las palabras y, sobre todo, de los silencios” (p. 155). Escapa a la funesta realidad recluyéndose en sus recuerdos felices. Una vez

---

<sup>29</sup> Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>30</sup> Cabe señalar que la relación de los jazmines con la imagen del Edén perdido tiene su origen en un episodio de la infancia del autor (consignada en su autobiografía), y será una constante en toda su obra. Aparece, por ejemplo, en *Inconfidencia* (1975) y en *Él, Juan Facundo* (1995), en ambos casos relacionados con el alejamiento del ser amado y la imposibilidad del encuentro.

más el Edén se esfumaba, sólo que ahora para siempre: “estaban solos con la muerte, ante la muerte”. El espacio de la conciencia se convierte, entonces, en el refugio mental, en el último reducto en el que tal vez puedan tener cabida los sueños de amor eterno.

Por otra parte, es evidente el interés del autor en este tipo de espacialización en el caso del caudillo Ibarra. Un episodio que consideramos clave por el magistral enlace entre espacio físico y espacio mental es el que describe la firma del Gobernador del permiso para que Agustina viaje por primera vez al Bracho, acompañada de su hermano Gregorio:

Quedó solo. Con lentitud, los ojos fijos en lo que realizaba, presionó con el pulgar la pluma de ganso, separó el índice y el mayor para darle más cabida. Un crujido y se quebró. El cuello tan fino, tan mórbidamente cubierto por la piel blanca, lechosa. La boca muy roja, labios de casco de naranja, pechos rozagantes, insultantes de maternidad y deseo, dos hijas que ella misma había amamantado, los ojos azules muy claros, como dice la gente que es el mar, hablar del mar en su Santiago era lo que el padre Achával diría una entelequia, le gustaba la palabra llena de misterio, pero más ese cuerpo tan fino y vibrante como cuerda de guitarra. Restalló el látigo junto a su mejilla carmín y húmeda por el llanto, su forma imposible de acariciarla, y su busto que terminaba mansamente en las amplias caderas de huso, capaces de dar tantos hijos, de darle, como hubiera deseado. El pelo rubio cobre que le caía para acentuar el ruego. Amaba a las mujeres finas, de su propia clase social. Era su jurada enemiga, más cada día que pasara, se odiarían a través del tiempo, cuando el Santiago de los dos ya no fuera un mísero caserío. Se hundiría en los montes junto a su marido, a los otros confinados, a todo el paisanaje del Bracho. Loca, loca de amor. Nunca sería suya, se la robarían los infieles; el día que lo supiera estallaría en sorda rabia (pp. 223-224).

En la intimidad del caudillo, nos percatamos del profundo dolor y de la intranquilidad del “jaguar” que se siente acorralado en cuestiones de amor. El quiebre de la pluma en su mano reproduce gráficamente la fisura que en la mente del caudillo lo abisma en el recuerdo de las caracte-

rísticas de su enemiga; descripción en la que se intercalan pensamientos de Ibarra que nos permiten evidenciar su estado interior. Al quebrarse la pluma, recuerda el momento en que, habiendo ido Agustina a rogar por la vida de su esposo, restalló el látigo cerca de su rostro “la justa medida como para que sintiera el aire removido en sus mejillas” (p. 209). Era su forma “imposible de acariciarla”. La violencia exterior de sus acciones oculta el sentimiento interior del personaje.

Encontramos, entonces, la primera descripción exhaustiva de Agustina. A través de la mirada amorosa y admirada de Felipe, “la Libarona” se nos presenta como modelo de mujer y de madre. El caudillo la sitúa en el plano de lo celestial al comparar sus ojos con el azul del mar. Éste, al igual que Agustina, se presenta como lo no conocido por Felipe, lo que nunca conocerá, por lo que esta comparación eleva a la protagonista a “lo que el padre Achával diría una entealequia”. En su mente, puede retener y recrear libremente a la mujer que representa para él la posibilidad de ser redimido, el único nexos con Dios.

Sin embargo, Ibarra tampoco podrá reconstruir su Paraíso de amor. Al igual que en el “Cuaderno Unitario”, los jazmines constituyen el símbolo de este deseo irrealizable:

Entró en la habitación más cercana, invadida por el perfume de los jazmines. Salvo el piano de su mujer, que lo hizo enviar a su casa en Salta, había quedado intacta, desde la frustrada noche de bodas [...]. El calor y el perfume de los jazmines lo enervaban, acaso, sin nada de acaso, era el recuerdo de lo que allí sucedió, sucedía, continuaba sucediendo (pp. 265- 266).

La detenida, melancólica y sustancial descripción del lugar propicia un nuevo ensismamiento en la mente del protagonista. Al divisar la cama, “inmensa, blanca como un salitral sin la sangre de la virginidad”, el protagonista se abisma en los recuerdos y a modo de contrapunto, se intercalan en el discurso del narrador -a través del discurso indirecto libre- las voces de los esposos:

No te veré más, nunca más estarás entre mis brazos, tu sexo con mi sexo. O el llanto manso, el llanto de mujer o de hombre. Simplemente

el llanto de la confesión, del error del amor, que es la forma más dulce del amor. Comprendo que no es a vos que te amo, mi señor; amo a otro, o quizá no sepa amar, no sea capaz de amor (p. 266).

Al dolor por la pérdida de un primer amor se suma la desesperanza de otro amor frustrado:

Ya confundo en la noche tus ojos pardos de cortas pestañas, hoy, con unos ojos claros de gacela. Paso de un amor a otro amor como la más tremenda muestra de inseguridad, de la necesidad de ser alguien con el respaldo del amor (p. 268).

De este modo, en el espacio de la conciencia, Arias permite a su personaje justificar sus decisiones más radicales y desentrañar el complejo entramado de sus sentimientos. Ibarra se vuelve por ello más humano, sin perder -gracias al montaje en el plano simbólico- su carácter legendario ni su valor como símbolo de una raza de hombres valerosos e incomprensidos.

A modo de síntesis, cabe destacar tres aspectos importantes de la configuración del espacio en la narrativa del autor estudiado. En primer lugar, su minuciosa recreación, en su variante costumbrista, con clara intención de reconstrucción de la época y de los sucesos documentados históricamente. La perfecta amalgama entre este espacio fidedigno y la elaboración de episodios puramente ficcionales, responde a la visión estética del autor y a su intención explícita de hacer de su novela una epopeya nacional.

En segundo lugar, el montar toda la estructura narrativa sobre el plano simbólico y, más específicamente, el otorgar al espacio su importancia como elemento intensificador y, por momentos, generador de sentidos.

Finalmente, en *Polvo y espanto*, este ámbito se convierte en una especie de “cartografía de la interioridad”, tendiente a medir el crecimiento espiritual de los personajes hacia la común comprensión del otro. De modo que la histórica dicotomía unitario/federal, marcada a su vez por la certera elección de los símbolos primarios de los protagonistas (gacela/jaguar; ámbito celeste/ámbito terrestre), conforme avanza la acción se convierte en un desgastado y vacío rótulo: aunque opuestos

en los medios para concretarlo, ambos bandos persiguen el mismo ideal de la organización nacional.

Es el espacio el encargado de marcar los momentos de este paulatino proceso de desementización de la dicotomía a partir de la aproximación simbólica de lo celeste a lo telúrico y viceversa: la aceptación y comprensión del desierto-cárcel, en el caso de Agustina; la “espacialización” mental del cuerpo de la amada (inexplorado al igual que el mar) en el caso de Felipe. Proceso que responde a la intención de fondo presente en toda la narrativa de corte histórico del autor: demostrar que los desencuentros históricos, tanto políticos como personales, se deben más a un capricho azaroso de los hombres antes que a una oposición medular.

Con tintes de “tragedia griega” y de superchería americana, el espacio se convierte en la clave obligada para descifrar los íntimos resortes de una época contradictoria, punto de partida de nuestra identidad nacional. Abelardo Arias crea, así, la verdadera epopeya heroica argentina, mundo mítico-legendario de héroes incomprensidos y ambiciones irrealizadas.

## RESUMEN

*A través del presente trabajo se pretende demostrar que el espacio, en la narrativa histórica de Abelardo Arias (como así también en el resto de su obra), desempeña un papel preponderante para la cabal comprensión de la obra. En efecto, en la novela Polvo y espanto este ámbito no se limita a esbozar el “aire de época” propio de toda novela histórica, sino que está trabajado con una clara conciencia de su poder significativa. Nuestro estudio propone, por lo tanto, dos posibles lecturas del espacio: una primera, centrada en los elementos descriptivos como fieles representantes de sus referentes históricos (espacio de corte costumbrista); y una lectura más profunda, atenta a la función simbólica del espacio, como revelador de los procesos psíquicos de los protagonistas, así como también del sentido total de la novela.*

**Palabras clave:** Literatura de Mendoza - Novela histórica - Abelardo Arias - *Polvo y Espanto* - Espacio.

## ABSTRACT

*This paper aims to show that space in Abelardo Arias' historical fiction (as well as in the rest of his production) plays a central role to fully understand his work. Thus, in Dust and Fear ("Polvo y espanto") this scope is not just a "time atmosphere", typical of any historical novel, but it is worked upon with a clear conscience of its significant power. Our study suggests two possible readings of space: the first is centered on the descriptive elements as true representatives of their historic referents (local color setting); the second, deeper reading, pays attention to the symbolism of space as a revelation of the characters' psychic processes, and of the total meaning of the novel.*

**Key words:** Mendoza literature - historical novel - Abelardo Arias - Dust and Fear - Polvo y espanto - space