

PARA MIRAR LEJOS ANTES DE ENTRAR:
LOS USOS DEL PODER EN *AIRE TAN DULCE*,
DE ELVIRA ORPHEE

POR

EDGARDO MOCTEZUMA

Princeton University

Una tenaz labor de ocultamiento, de escamoteo, de creación de expectativas que se ven frustradas, de veladas y no tan veladas referencias a subtextos y pretextos en *Aire tan dulce*, de Elvira Orphée, produce, a aquellos que aceptan el reto de una escritura compleja, un sentimiento de lectura inadecuada, incompleta: la lectura —la interpretación— de esta novela comienza en la última página¹. El lector, sometido hasta entonces al aparente capricho —el Poder— de un reticente autor implícito que mediante varios medios distancia a su lector proponiéndole una lectura atenta, es dejado a su vez con la responsabilidad de imponer su Poder al texto, de capturar la pluralidad de un texto que por huidizo es desafiante, que por denso se sugiere inasible. Observa Mariana Torgonovnick: «Al completar el círculo de una novela, los finales crean la ilusión de una vida detenida y lista para el análisis»². En un texto como *Aire tan dulce*, donde no parece cerrarse un círculo, sino donde el final se ofrece como un desvío, como el paso de un nivel real a otro mítico, el análisis se hace necesariamente retrospectivo. Reto a la lógica: cuando leemos los últimos capítulos de la novela descubrimos que el espejo de los primeros no parece reflejarlos. Reto al análisis: ejercer nuestro vicario poder; delatar los mecanismos narrativos del ocultamiento; señalar las inconsistencias del discurso (espacio privilegiado para la especulación) para satisfacer(nos) las *unfulfilled promises* del texto. Este estudio intenta describir el ejercicio del poder en varios niveles: cómo se logra ese poder al ocultársenos enunciantes, relaciones causales, significados, etc., en una

¹ Elvira Orphée, *Aire tan dulce* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966). Todas las referencias en el artículo son de esta edición.

² Mariana Torgonovnick, *Closure in the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 5. La traducción es nuestra.

red textual de extraordinaria complejidad, y, además, cómo el lector carece finalmente de la posibilidad de *apoderarse* cabalmente del texto debido principalmente al desequilibrio referencial con que los múltiples códigos del texto están tratados³.

En una reciente entrevista, comenta Gabriel García Márquez: «La literatura es un tablero de ajedrez en que uno le explica al lector, desde el comienzo, cómo va a mover las fichas. Una vez que empieza el juego, no se pueden cambiar las reglas que uno mismo impuso»⁴. El primer capítulo de *Aire tan dulce*, «Yo soy el camino, la verdad y la vida», constituye un espacio narrativo que funciona como un anzuelo para el lector. Por un lado, las técnicas del discurso, el monólogo interior, los dialogantes no nombrados, etc., y por otro, los términos narrados, esto es, los personajes, los códigos que se ven nutridos, informados, proyectan una lectura que si es acatada (si se aceptan las «reglas del juego»), terminan por desquiciar dicha lectura. En una primera instancia el enunciado «Yo soy el camino...», que por el contexto en que aparece asumimos que es emitido por Félix Gauna, produce un énfasis de lectura que fija la atención en los avatares de una existencia particular. Alrededor de esa existencia, la narración privilegia ciertas condiciones sociales (los códigos: el económico, el histórico, el de las relaciones interpersonales, el de la novela familiar, etc.), que, podríamos pensar, funcionarán como los ejes principales en el resto de la novela.

El hecho que genera el primer monólogo interior de la novela tiene lugar cuando el joven Félix es expulsado del internado escolar (por lo tanto, sacado de un centro, marginado), tras haber arrojado un tintero al maestro de historia cuando éste lo interroga sobre una infracción cometida. El código inmediato al que nos remite Félix-narrador para explicar su castigo es de índole social y económica: «El único castigado he sido yo. Porque mi padre no hace regalos al colegio» (p. 8). Mas no es la tacañería del padre lo que le impide hacer regalos al colegio. Es un determinado *status* económico del cual participa, del cual Félix es producto. Después de ser expulsado se va a su casa: «Desfilan las esquinas. Interminable viaje en ómnibus... Bajaré aquí, límite del asfalto y el barro... Cuatro avenidas marcan el final del asfalto en la ciudad embustera, después vienen las calles por donde no se puede andar en los días de lluvia. Siguiendo por una encontraré mi casa» (p. 17). Hay, por

³ Véase María Luisa Bastos, «Notas sobre el discurso autoritario» (*Eco*, 208, 1979, pp. 413-421). En este artículo también se señala el escamoteo de significados y el desequilibrio referencial en la obra de Orphée.

⁴ Juan G. Cobo Borda, «El vicio de la literatura: Entrevista con Gabriel García Márquez» (*Reíntegro*, marzo-diciembre 1981, s/p).

tanto, una expectativa de pobreza en la lectura creada por la historia y marcada por el desplazamiento hacia el margen de la ciudad y por la descripción de la vestimenta del protagonista («... la ropa interior remendada, mis zapatos. Que el director miraba siempre», p. 12), pero que se ve frustrada al señalarse el carácter intermedio de su *status*: «Mi casa. Se la distingue de lejos, es el único cúmulo de ladrillos bien puestos entre tanto semirrancho y potrero» (p. 17).

De forma paralela a ese código socioeconómico hay otros códigos que son rescatados y que van apuntando una dirección de lectura. Consistente con un desplazamiento topográfico hacia el margen, la orilla, hay una inversión de los términos de la novela familiar (invertir un código establecido es también marginar) que sienta a su vez la expectativa de una determinada acción en la novela y que «localiza» a Félix en el margen. Los esquemas tradicionales de la lectura psicoanalítica de la literatura se ven desafiados en la representación de un padre que para Félix tiene «aspecto de pobre tipo» (p. 21), o que se ve caracterizado como «Pepe Gauna, el honrado, como lo vocifera él mismo... por miedo es que no roba el hombrecito» (p. 25), o ya de plano la generalización: «... los hijos son la esperanza de los padres. Papitos fracasados que creen lograr en otro lo que ellos no lograron» (p. 25). Proyección constante dentro de los códigos familiar y social, hay en la novela un desbordamiento de caracterización que unifica a aquellos que detentan el Poder; los términos que Félix aplica a su padre se funden en una caracterización generalizada: «Su mueca [la del padre] se parece a la del director» (p. 22), o después, «Mirada de jefe, *aunque* sea de estación, que ordena mi fusilamiento inmediato en la primera pared» (p. 101; subrayado nuestro). Inversión de los términos freudianos, el objeto del deseo de Félix no es la madre: «... mi madre... es fea» (p. 108), «Nacido de una pobre diabla y un poble diablo» (p. 288). Y, por tanto, cuando dice Félix de su padre «lo voy a matar» (p. 22), la lectura debe articularse considerando cuidadosamente varios códigos del texto.

El Poder impuesto por el autor implícito se da escamoteando la dirección de la historia. Unas veces mediante ligeros desvíos que captan momentáneamente la atención, pero que la lectura supera como incidentes circunstanciales (que en «otra» lectura, es claro, pueden ser importantes), como cuando Félix dice: «Hay que ser Atlas. Yo no tengo padres, nací por generación espontánea» (p. 21). Pero también se da en enunciados que si al principio parecen poco significativos, el transcurso de la historia los rescata. Después de hacer una lista de sus «enemigos», en que incluye a la mayoría de los personajes importantes, Félix dice: «Si los pudiera matar con sufrimientos horribles... yo conseguiría ser

Félix Gauna, el Gran Asesino. Me faltaría menos para llegar al peor de los hombres» (p. 284); el Félix desolado, ignorador y negador de la madre, ha introducido en el texto anteriormente un enunciado que hace ambigua la consistencia de sus enunciados. Dice de su madre: «Ella no sabe nada... La vida le pasa bajo las narices en forma de gestos repetidos y obligaciones menudas. La percibe sólo cuando hay llantos, violaciones, asesinatos» (p. 13). Cabe preguntarnos: ¿no son esas acciones abominables que Félix quiere realizar las únicas por las cuales piensa él ganar el reconocimiento de la madre? Evidentemente, ésta es una lectura posible que nos lleva además a cuestionar la veracidad de los enunciados de los personajes (considerando tanto los enunciados, los tiempos de enunciación como sus contextos), y a su vez nos lleva a cuestionar la relación de causalidad entre los enunciados. El Poder que en esta instancia el autor le impone a su lector viene de lo indeterminable, que resulta favorecer una de las cadenas causales, pues bien pueden leerse como contradictorias: primero, la serie causal privilegiada en el discurso es la que hace resaltar la cadena que va desde que Félix es expulsado de la escuela hasta que quiere convertirse en el Gran Asesino, y que tiene un profundo desarrollo; segundo, una posible causalidad, escamoteada, que va desde el enunciado «La percibe [la realidad] sólo cuando hay llantos, asesinatos...» hasta cuando quiere ser él el Gran Asesino⁵. La codificación del material social (historia, dinero, instituciones públicas y privadas, etc.), legitimizada por la «tradición», se presenta en el texto como una posibilidad, quizá mínima, de lectura a pesar de que ocupa, en el nivel más craso de la administración del número de páginas, un espacio privilegiado. Pero, por otro lado, esa mínima señal que en términos de una lectura psicoanalítica está llena de significado (el cometer crímenes para llamar la atención de la madre), sitúa en posiciones antagónicas las interpretaciones de los enunciados. Esto es, la lectura «social» está en oposición a la lectura psicoanalítica. Es en este sentido que el texto «frustra» ciertas lecturas sin señalar la lectura «verdadera», estableciéndose ostensiblemente como un texto plural que atribuye a su lector la suficiente paciencia y atención como para que se produzca en él el deseo de la interpretación.

Aire tan dulce es un texto sobresaturado donde no encontramos zonas neutrales de lectura donde podamos distanciarnos de la historia para procurar evaluar —jerarquizar— sus códigos internos o sus personajes.

⁵ Sigo la distinción entre causalidad implícita y causalidad explícita que hace Tzevetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1975), pp. 79-87.

Por ejemplo, en el primer capítulo, donde el protagonista es Félix, aparecen también otros personajes que son tratados bastante homogéneamente. Uno de ellos, quizá el más oscuro en ese contexto, es Atala, que, como nos enteramos después, es el personaje principal. Pues bien: su aparición soslayada y su rápido desplazamiento al centro de la historia preparan al lector para observar con cuidado la aparición tangencial de cualquier otro personaje. El procedimiento no podría ser infinito: terminaríamos con una novela de puros protagonistas o de ningún protagonista (como el caso de *Manhattan Transfer*). Pero sí es uno de los procedimientos a los que más frecuentemente recurre el discurso para mantener al lector en suspenso (para mantenerlo bajo su Poder). Los ejemplos abundan, pero tomemos solamente uno; en la parte inicial de la novela aparece un personaje secundario caracterizado como «la hija de Luisita» (la sirvienta); Atala abusa de ella: «Pero yo le pegué esa tarde llamándola *negra* inmundada, *negra* palomuda, y la obligué a comer sus piojos. Todo por no saberle decir que la hubiera mordido de amor. Y cuando ella me estaba *besando las manos para que no siguiera pegándose*, apareció su madre» (p. 57). Poco después Atala dice de Félix: «Que no muera. Lo necesito para matarlo yo. Alguna vez tendrá que intentar *besarme las manos para que deje de pegarle*» (p. 58; subrayados nuestros). Ese personaje secundario, Genoveva, que repentinamente se había rescatado de un plano secundario, pierde interés en la página siguiente, al suponer el lector que lo que es importante no es tanto Genoveva como la acción de pegar, por no poder mostrar un sentimiento de otro modo. Hay claramente una desviación que enfoca a Félix como objetivo central de la narración; este punto de vista se refuerza con la subsecuente desaparición de Genoveva. Pero al aceptar la lectura esta desviación, cae en una de las múltiples «trampas» de la novela, cae en el Poder del texto. Hay una «Beba» que aparece más de cien páginas después aparentemente sin ninguna relación con la Genoveva niña⁶. De hecho, un enunciado de Atala niega tal relación: «A la Beba yo no la conocía. ¡Qué cuerpo, mama! Larga, *blanca*, una *blancura* que ya no se encuentra» (p. 165; subrayado nuestro). Subsecuentes menciones (páginas 213, 258, 262, 265, etc.) borran la contradicción (negra-blanca). La Beba que aparece en el lupanar no es ahora tangencial; dice Atala:

⁶ También se rescata a este personaje en el discurso mediante un juego de homofonías, abriendo la posibilidad de su relación con la Genoveva de las primeras páginas: «No me llamo Beba con B larga sino Veva con v corta. Hay que pronunciarlo bien. Entonces beba Veva... Son todos unos bebés aquí... vos también sos un vevé. Mira Palito, no me digás ni una vez más beba Veva porque se me revienta la vejiga...» (p. 166).

«Genoveva me enseña» (p. 270), «Genoveva es mi amiga» (pp. 270 y 271). No sólo le enseña a cobrar por el desempeño de su dubitable oficio (la prostitución, que de paso sitúa a Atala también al margen), sino que incluso Mimaya (a quien volveremos después) la señala como guía de Atala: «Y yo ya no quiero saber... Pero haga Atala lo que haga, debe de haber dos formas de hacerlo. Enseñále la mejor forma, ¿quierés?» (p. 276). Esta ambigüedad nominal logra su más extrema realización en el personaje «X», pues si bien en algún momento se despeja su anonimato («¿Como Lila, que era X...», p. 318), al final del libro se regresa a su carácter incógnito («No te parecías a X...», p. 330).

Notamos, por tanto, que la narración (la historia) se encuentra firmemente refugiada en el discurso (la organización del texto). En otras palabras: el oscurecimiento de la narración se refleja no sólo en la presentación de actos y lugares marginados, de diabólicas amenazas y escenas de alcohol y sexo (en una ocasión, la participante, víctima, es una aindiada sirvienta embarazada que tiene que soportar las injurias de tres jóvenes, pp. 84-86), de incesto, homosexualismo, lesbianismo, de espacios oscuros, lupanares, etc., sino que se refleja también en el escamoteo referencial y muy principalmente en las técnicas organizativas. Numerosos ejemplos podríamos dar: la dislocación del tiempo cronológico, que se da incluso en un nivel enunciativo: «Los años siguen en desorden, yo los respetaré» (p. 192). O el uso del monólogo interior, que mezcla situaciones que proyectan una suerte de «pastiche» onírico, o la interrupción constante del discurso sin acotaciones para el lector (dice él, piensa, recordó, etc.), para dar cabida a diálogos anteriores al tiempo de la enunciación o para incluir la narración en primera, segunda y tercera personas. En la novela, el diálogo es llevado constantemente a extremos donde lo que se piensa y lo que se dice están en contradicción:

—Bueno, me voy.

Que se vaya, negra palúdica. No sirve ni para distraerme la pena.

—No te vayás. Sentáte conmigo (pp. 30-31).

Esta forma narrativa llega a establecer varios planos de exposición simultánea, en donde el trabajo de lectura tiene que dilucidar qué es lo que se dice, qué lo que se piensa, cuál diálogo es diálogo y cuál es digresión dialogada.

A esta escritura sin remansos se le añade la tensión de la lucha por el Poder (la dominación del otro) que se da en la anécdota misma entre los personajes. Dicha lucha se enmarca en una aparente codificación homogénea que nos interesa observar más de cerca para describir la

relación entre los diferentes códigos. Vemos que hay un ambiente pesado logrado mediante la concatenación persistente de situaciones negativas, de amenazas, de temores. La imagen social reproducida y reforzada en la novela es peculiar en cuanto no muestra las contradicciones internas que asociamos con toda sociedad (es decir, la lucha entre el bien y el mal). Los personajes, la historia, las relaciones interpersonales no son sino resonancias o extensiones del cáncer matriz de la novela. El ambiente de la novela es una estricta inversión de toda finalidad «positiva» legitimada por la tradición. La base formativa que incrusta a una ciudad en un conglomerado más amplio (la patria, América, etc.), que persigue fines de superación, se ve prontamente negada: «No valía la pena hacerse descuartizar por uno de esos tiranos que pare a rodos la generosa, nuestra tierra, la generosa América, para que florezca esta ciudad» (p. 32); y a su vez la mentira se delata: «La Historia embellece» (p. 163), y en consecuencia la selección de los héroes obedece a un criterio invertido y particular: «Yo confieso que aunque el general nuestro sea un héroe, a mí me gusta más el otro, el que quizá no era tanto un héroe como un alucinado, un frenético, un cruel, un ambicioso —hay quien dice un traidor—, pero todo hasta el heroísmo, hasta la grandeza» (p. 120). En cierto sentido, son estas cualidades del héroe las que van a modelar el proyecto de vida de los personajes de la novela y llegan a incluir el código religioso: «Si Dios hubiera tenido olor a azahar, yo no estaría obligado a ser el peor de los hombres» (p. 106), o «... pobre-cita libertad, al final siempre el mismo punto de referencia, dicen Dios, la atadura a la pata, el enemigo desconocido» (p. 192). La figura de Dios es incluso demasiado negativa para los personajes: «Los borbotones hierven, estallan. Revientan para dejar salir un monstruo: Es Dios» (p. 83). Y esta actitud se observa también entre códigos: «... yo quise ser un santo. Alguna vez lo quise. Me lo habría impedido la ciudad» (p. 106). Es una visión de la ciudad llena de idiotas (p. 185), insensible (p. 310), en donde la comunicación entre sus pobladores tiene como punto de partida la no comunicación, la mentira, el chisme: «Aquí todo se dice, nadie ha visto nada, lo ha oído solamente» (p. 109), o «... déjame con él... Mira cómo nos mira la gente... todo lo que entra [sale] transformado en chisme...» (p. 128).

Al carecer los personajes de una opción redentora, su interrelación es una extensión del mismo modelo social. Ese Poder que hemos mostrado en otros niveles del texto, logra su concreción más clara entre los personajes. La situación es paradójica en cuanto ese poder no está definido; es en las instancias particulares de la lucha donde aparecerá ejemplificado. Al principio de la novela la problemática social domina y está

representada por núcleos reducidos: la escuela, el hogar, el trabajo. Debido a esto, las primeras muestras del Poder estarán directamente relacionadas con el intentar subvertir dichos núcleos, de los cuales los protagonistas harán sus objetivos primarios. Como señala Picón-Garfield, «... la venganza con que sueña Félix representa una rebelión consciente aunque ineficaz contra una humillación social»⁷. Félix, personaje prepotente exteriormente, sólo logra infligir castigos imaginarios a aquellos que lo han disminuido y logra castigar realmente a aquellos sobre los cuales puede de cierta forma imponer su poder. Como ejemplo elocuente de su limitado poder, Félix sólo lo impone a los débiles como su hermana de «... pañoleta atorante... voz gangosa y nariz torcida» (p. 19); a sus compañeros (era el «jefe» en la escuela), a sus «amigos» (los delata anónimamente para que los arresten en el prostíbulo de Lucía, pp. 299-304); pero principalmente a Atala. La introducción de Atala en la novela es simultánea con su humillación. Le dice Félix: «¿Querés que te bese?... No hace tanto tiempo que hacíamos algo peor que besarnos» (p. 31). Esa antigua complicidad la deja presa del albedrío de Félix: «Me levanto, me alejo. Voy a reavivar la complicidad infantil, urinaria... Le describiré las sensaciones de antes de ir y las de después. ¿A ella le pasa lo mismo? Contesta no, no, y se queda muda» (p. 31). Pero al Félix imponer su poder (físico, sexual) sobre un personaje débil (Atala lleva diez años enferma), sólo subraya la imposibilidad de dirigir su venganza hacia los núcleos que de hecho lo oprimen. Esa contradicción entre su realidad y su deseo (de poder) reduce a Félix a una enfermedad (la «enfermedad» se da en la novela como medio de evasión de la realidad) que culmina con su viaje a la semilla, a su espacio neutral y seguro de dependencia: «Acúnenme» (p. 34). Esta disminución abre la incógnita que propone el título del primer capítulo de la novela, «Yo soy el camino, la verdad y la vida», y que Félix mismo reelabora: «En el mundo del mar hay sectores luminosos y altas cumbres, y *alguien* lanza *también* esta proclama: Soy el camino, la verdad y la vida» (p. 25; subrayado nuestro). La clara transgresión a la referencia bíblica (San Juan, 14,7) nos deja con la tarea de buscar el referente de ese pronombre indefinido «alguien». Encontrar ese referente nos ha de fijar la jerarquía que entre los personajes y entre los distintos códigos acata el texto.

Como nos percatamos al final de la novela, ese «alguien» es Atala, quien al desdeñar el Poder en un plano social (como observaremos más

⁷ Evelyn Picón-Garfield, «Desprendida a hachazos de la eternidad: lo primordial en la obra de Elvira Orphée» (*Journal of Latin American Lore*, 5: 1, 1979, p. 13).

adelante), nos encamina a la búsqueda del significado de la proclama («Soy el camino...»). Es cierto que de muchas maneras Atala es una secuencia paralela, en el nivel de la anécdota, de Félix. Ella también es humillada en la escuela y sabe que sus padres no la quieren. También declara su gran odio: «Soy mala a reventar. Tengo maldad para tirar para arriba» (p. 154). Atalita ha golpeado a Genoveva, ha manipulado a Marco Aurelio habituándolo al uso de la cocaína: «Marco Aurelio se ha ido con los ojos agrandados a caminar como un loco por toda la ciudad. ¿Se ha pintado las orejas? La nariz se le afila, las aletas le tiemblan. Le di quizá demasiada cantidad. No más que la de siempre» (pp. 193-194). Ha ordenado a Miguel Angel golpear a su amiga Beatriz, etcétera. En fin, Atalita representa en un sentido la capacidad de lograr lo que Félix consigue sólo cuando está agazapado en el anonimato. El poder potencial, verbal e imaginario de Félix sobre los demás personajes es puesto en práctica por Atala. Pero esto es únicamente cuando Atala se mueve dentro de los códigos sociales. Después de todo, el proyecto de dominar el espacio social es de Félix y no de Atala. Es por este motivo y a partir de esta aparente inconsistencia que debemos prestar atención a otro código, nunca especificado (definido), pero que se destaca en el texto y que terminará dominando a los demás códigos. Es decir, sólo a partir de ese código los demás podrán ser explicados.

Como hipótesis de trabajo situemos por un lado la variedad de códigos a los que hemos hecho referencia: el de la Historia, el económico, el de la novela familiar, el religioso, etc., y por otro lado situemos el código que denominaremos como el de la Eternidad (suma en el texto de «el camino, la verdad y la vida»). Ahora bien: el primer conjunto de códigos provee indiscutiblemente el «material» de la novela; es ahí donde «suceden» las acciones; es la imagen abrumadora de ese cuerpo narrativo la que con una gran eficacia oblitera, tiende a borrar ese otro código que, como veremos, logra la hegemonía en la retrospectiva de la lectura. Es desde ese código de donde se evaluará el resto de los códigos dotándolos de un común denominador: «Fue sin tregua mi aplicación a la *falsedad*» (p. 267; subrayado nuestro). El contrapunto que se propone entonces es entre la falsedad (precedera) y la Eternidad, donde la «falsedad» será aquella generalización que defina el conjunto de códigos, con excepción del de la Eternidad.

Entonces la novela cobra otra dimensión. Los ocasionales enunciados emitidos por Mimaya (sobrenombre de Fausta), abuela de Atala, la erigen como origen, matriz, como centro generador de la «falsedad», o sea, del mundo. Dice Mimaya: «Aquí en mi niñez inventé el mundo» (p. 220). Hablamos, por tanto, de la fundación mítica de ese espacio

textual. Mimaya —Ángel Caído— usurpa las funciones del Dios original (el bíblico... el de cualquier biblia): «Yo quise traerla [a Atala] a este mundo recién nacido para hablarle como en mi niñez hablaba a las piedras, soledad a soledad. Aquí pasé mi infancia inventando forma y olor para las flores» (p. 218; subrayado nuestro). De la montaña y el viento, «De ellos vengo yo» (p. 240), dice Mimaya, quien subsecuentemente se aparta de su creación (y de ahí su aparente neutralidad en el texto): «... caigo y caigo en un extraño vacío, desprendida a hachazos de la eternidad. ¿Pero es que no hay punto para aferrarme? ¡Sí, lo hay! Vos Atala. En vos habitan lo delirante, lo criminal, lo fantasmagórico. Todo aquello a lo que falsamente renuncié» (p. 268). Mimaya ha tirado la piedra y ha escondido la mano, pero «alguien» también se ha dado cuenta. Ese «alguien» tiene su representante en la tierra (en el texto): Alejo, el borracho hijo de Mimaya. Es él el único que señala el juego de Mimaya: «Usted defiende lo malo. A usted lo bueno la aburre» (p. 242). Mimaya, en una de sus pocas acciones en la novela, al verse descubierta en su esencia diabólica (no es accidental que se llame Fausta), ordena a su perro atacar a Alejo: «A él, Negro. ¡Destripalo!» (p. 243). Y es entonces Atala el único asidero posible de Mimaya, quien reconociendo el tamaño de su culpa cuestiona la fortaleza de ese «punto para aferrarme», nos dice, «... pero quizá [a Atala] le tocó demasiada persona para tan poco cuerpo» (p. 180); esto es, le tocó demasiada maldad («tengo maldad para aventar para arriba»).

Podemos ver así la función de intermediaria de Atala: ella realiza los proyectos de Félix y de Mimaya. El poder social que efectivamente logra imponer la «aburre» (como a Mimaya), y la dimensión de la culpa que tiene que expiar la abrume (la enferma). Paradójicamente, señala su «otredad»: «Sintiéndome tan sucia, tan fuera de orden» (p. 55). Pero es que Atala no está fuera de orden, es de otro orden; su marginación es radical. La percepción que de ella tienen otros personajes no nos puede dejar lugar a dudas. Nos dice Félix: «Una lagartija la Atalita... No se ha desarrollado mucho para tener quince años. En alto sí, en redondo no. Lo feo es su mirada de noventa años... Hay que haber hecho cosas para tener esa mirada» (p. 103). La descripción de Atala como reptil no es nueva en la novela; ya antes Félix la había descrito: «... no se mueve con apuro. Se desliza, como si fuera la tierra que corre lenta bajo ella. Se desliza, quiere que yo no me dé cuenta...» (p. 33). Miguel Ángel la llama «la peor de las víboras», y ella misma, ya cuando la evidencia se ha multiplicado, señala: «Porque tengo un alma de víbora...» (p. 306). El uso de la simbología en el libro corrobora la dirección de los códigos. El enunciado «sintiéndome fuera de orden» tiene claros

ecos de aquel más conocido «Mi reino no es de este mundo», pero en dirección contraria. Atala, «recipiente de viejísima culpa» y marcada por ese reino inverso, busca el descanso —la posibilidad— que ofrece también Mimaya: «[morirse] Yo creo que es nacer por otra parte» (p. 238). Y ese ineludible nuevo orden que le corresponde a Atala se convierte en el objeto deseado: «Te he pensado tanto, querida [muerte]. Te he pensado tanto que no entiendo por qué no me has oído... yo me creía como eterna... mi buena, mi humilde, mi única querida. Porque sos la única que me quiere. Enormemente tenés para mí una cuna. Donde me colocarás vuelta a nacer... Me acunarás, me querrás» (pp. 139-140). La muerte escuchará a Atala, pero solamente cuando el paralelismo dentro del primer núcleo de códigos, que hacía que Atala coincidiera con la secuencia representada por Félix, se completa («me acunarás», «acúnenme», respectivamente); entonces pasa ella a ese segundo código generalizador donde la función de Atala es ser la continuación de Mimaya —Ángel Caído— y donde ha inventado, al igual que Mimaya antes que ella, su círculo o su mundo: «... fue por odio. Los mellizos se lo dicen a Oriental, cómo ha sabido hacerse odiar Atala, es un jefe. Nosotros no la odiamos porque ella nos dio existencia. Somos iguales a ella» (pp. 320-321). Es desde ese círculo, dentro de un nuevo orden, donde Atala nació por otra parte: «Este dolor se agiganta... Ya *caigo* [es el nuevo Ángel Caído]. Oh este dolor que me abre y me parte y me desgarrar. Eran las dos. ¿Quién está diciendo son las dos y tres minutos?» (pp. 330-331; subrayados nuestros). Es ésta la última oración del libro y su significado se coloca claramente dentro de ese nuevo orden, de ese nuevo mundo, como lo confirma el número tres situado en oposición al dos («Eran las dos»). Aclara Cirlot: «El tres simboliza lo espiritual y es la fórmula para la creación de cada mundo. Representa la solución al problema propuesto por el dualismo. Forma un medio círculo que comprende: nacimiento, cenit y descenso... Es el número implicado en principios básicos y expresa suficiencia, o el crecimiento de unidad dentro de sí mismo»⁸. Pero no sólo eso: la oración final recuerda también la primera incógnita del libro (alguien proclama: «Soy el camino, la verdad y la vida»). Ese *Quién* le da curiosamente al libro una estructura circular que subraya la subordinación del núcleo de códigos de la «falsedad» por ese código de la Eternidad. A su vez, ese código de la Eternidad (¿en qué consiste ese nuevo orden que se intuye como la funda-

⁸ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. Traducida del español por Jack Sage (New York: Philosophical Library, 1962), p. 222. La traducción en el artículo es nuestra.

ción de un «absoluto», de un «nuevo mundo»?)) queda como insuperable para el lector, quien, en el amplio espectro que empieza con el autor implícito y culmina con él, no logra sino quedarse en el ámbito demarcado (*desapoderado*) para Félix.

En el primer capítulo de la novela se cuenta un cuento de hadas, que con algunas adiciones prefigura tanto la situación del lector como la de Félix («El cuento habla sobre mí...», dice Félix, p. 27):

Se cerraba una puerta que no era sólo la del éxito. Tenía un letrero. Vamos a contárselo a la noche, a la basura y a la luna. Lo que decía el letrero, y el cuento completo. Había una vez un chico [un lector] que tenía una amiga [un texto], vivían en las buhardillas de dos casas vecinas [en una biblioteca]... En el invierno la nieve los obligaba a encontrarse balcones adentro, pero cuando a su tierra refulgente de hielo llegaba la primavera, los chicos cantaban himnos y besaban las rosas. Hasta el día que un cristalito del espejo deformante del diablo se le metió por un ojo al chico y se le fue hasta el corazón. Y entonces vio las rosas agusanadas y los defectos [los escamoteos] de la gente [del texto] como con lupa. Terminó yéndose detrás de la reina de la nieve que lo encerró en su palacio y lo puso a formar con pedazos geométricos de hielo todas las palabras. El [también el lector] pudo formarlas todas, menos la que buscaba, que era la única capaz de rescatarlo [de darle *la* interpretación]: la palabra [el referente de] Eternidad. Y ahí termina el cuento. Al menos para mí [para el lector] (p. 26)⁹.

Habría que ver cómo este cuento nos propone una escritura irónica, donde el autor le está ilustrando al lector todas las posibilidades de lectura menos una. La ironía consistiría en haber desarrollado ampliamente otros códigos en el texto, pero haber tratado el de la Eternidad sólo sucintamente, como repetición anafórica, sin haber jamás presentado una descripción o situación donde se explicitara. Puesto que Atala es el nuevo Ángel Caído, esa Eternidad puede verse como negación de un espacio perfecto, un jardín, donde las flores tienen ya su forma y su olor y donde se elimine la adjetivación de ese «Dios monstruo» regresando a la imagen tradicional judeocristiana. Los términos del texto, creo, admiten esta posibilidad, pero proponen, además, una «vuelta de tuerca» más

⁹ La situación de Félix y la del personaje del cuento en la novela es una clara inversión del cuento «La reina de las nieves», de Andersen, en donde el personaje sí logra formar la palabra Eternidad al darse cuenta del amor (sentimiento excluido casi totalmente de *Aire tan dulce*) que por él siente su amiga. Véase Hans Christian Andersen, *Danish Fairy Legends and Tales*, traducidos del danés por Caroline Peachey (London: George, Bell and Sons, 1891), pp. 150-184.

en el mismo sentido, o sea, hacia el espacio luciferino, lo que haría de la novela una inversión simétrica de la propuesta teológica occidental. Esta posibilidad nos parece insinuada mediante el uso de los números en la novela. Si tomamos el espacio original de donde Mimaya fue «desprendida a hachazos» como la unidad original, entonces «eran las dos»; en una novela donde el tiempo «anda en desbandada», se tiene que leer dentro del concepto de un paradójico tiempo atemporal que provee la misma novela: «Eran las dos. Era hace dos años. Era hoy, es ahora» (p. 264), y, por tanto, el «dos» es el tiempo de la novela. Y entonces Atala, quien únicamente logra imponer su poder dentro del nivel real (social... dentro del núcleo de los códigos consistentes de la novela), continúa con su expiación en un mundo que le es nuevo y que tendrá que inventar y nombrar (en el espacio del «tres») como antes que Atala lo hiciera Mimaya.

Esta relación entre inventar un mundo y el aprender a nombrarlo funciona también en otro de los niveles de la novela, reforzando su estructura circular. En efecto, Mimaya y Atala, principio y fin de la novela respectivamente, son los únicos personajes que muestran un interés por el lenguaje (por el nombrar). En este sentido, el «aprender a hablar» es aprender a dominar los objetos nombrados; es *apoderarse* del mundo.

El mundo de la palabra se ve dividido entre el «yo» y el «ellos», entre la Eternidad de Mimaya (que es la palabra que tiene que aprender a formar Atala) y el resto del mundo del texto. Mimaya nos dice: «... maldita la ciudad que ha ido perdiendo las palabras importantes quedándose sólo con las superfluas» (p. 184); y su comunicación con los otros subraya constantemente una no comunicación: «Hablé durante una vida a hombres que no entendían» (p. 141). Es por eso que la palabra marca en el texto también la oposición entre el «ser» y el «parecer»: «Con violenta aplicación me puse a quererlo, pero no conseguí que se embebiera de eternidad [de ser]. Nuestras conversaciones eran una nueva *apariencia*. Si alguna vez él decía algo que no estuviera usado, lo decía como un muñeco ventrílocuo» (p. 239; subrayado nuestro). Atalita, designada como el cierre del ciclo de Mimaya, debe, por tanto, «aprender a hablar»: «¿Qué será de Atalita si no encuentra las palabras?» (p. 230), y por eso es que Mimaya dice de Atala: «La preferiría yo vagabunda de calles a vagabunda de imágenes» (p. 236). La imagen, es claro, se articula con palabras y es en el terreno de la palabra donde Atalita tiene sus mayores aciertos; es ahí, por cierto, donde ella cumple con lo mejor de su aprendizaje, de su preparación. La palabra debe ser su dominio, y el proceso se marca cronológicamente en el texto; de niña golpea a Genoveva, «... todo por *no saberle decir* que la hubiera mor-

dido de amor» (p. 57; subrayado nuestro), y pronto muestra sus adelantos: «Si yo fuera la que se enoja con las Arias habría encontrado insultos lindísimos. Perras con la panza abierta, comedoras de soretas, madres de gusanos lagañosos... Pero vos te enojás y tus insultos son los de todos los días» (p. 38).

Anteriormente habíamos visto cómo el poder que va imponiendo sobre los demás termina por aburrirla; ése no era su proyecto. El camino de su «verdad» es otro muy diferente, y además le va impidiendo la comunicación (lo que también marca su «otredad»): «Pero mi madre no comprende cosas tan simples» (p. 177). En última instancia, ese Poder radica precisamente en la apropiación de la palabra, del discurso. Atala, antes de pasar a la «Eternidad», ha dominado ya un lenguaje: «Inventé un lenguaje sólo nuestro... que permita escaparnos los dos dentro del mundo» (p. 292). Con ese lenguaje termina dominando a su propio origen (rompiendo así su único cordón umbilical), Mimaya, quien nos dice: «Atala me ha inventado todo un lenguaje para conseguir lo que se le antoja» (p. 296). Atala termina su ciclo vital (textual) cuando adquiere la capacidad de reproducir sin falla (cuando se apodera de) el discurso de Mimaya. En el capítulo titulado «Aire tan dulce», Atala deja de ser vaga de imágenes y repite, incluso con ese extraño acartonamiento, la oración que antes enunciara Mimaya (p. 312): «En esta ciudad de aire tan dulce, Mimaya, sólo debería haber hombres que viviesen cada día como si fuera el último y las mujeres de esos hombres» [sic] (p. 313). La repetición de la oración concluye el ciclo del lenguaje. El chisme, modalidad definitoria del discurso público, ha perdido en Atala su vigencia.

Aire tan dulce, entonces, es una novela que nunca se puede leer aceptando lo que en ella se dice, sino lo que en ella se sugiere. Los significados escondidos proponen la dinámica de la lectura. Si en un momento la identificación entre Félix-personaje y el lector es, como hemos visto, completa, en otro momento la identificación entre Atala y el lector es posible. También él podría decir que en vez de escamoteos, ocultamientos y pistas falsas, «debería haber...». Pero no hay. *Aire tan dulce* ha establecido las «reglas del juego», pero no nos ha dado las instrucciones. El círculo que se cierra tanto en el texto como en la lectura es «... de poco sentido común» (p. 35).