

ESCRITURA Y PALABRA:
AIRE TAN DULCE, DE ELVIRA ORPHEE

POR

GWENDOLYN DIAZ

Trinity University

Antiguamente, la mujer que escribía era una excepción, un caso raro, y se la leía y estudiaba como tal. Veamos los siguientes casos: Santa Teresa, un espíritu místico que supera las limitaciones corporales; Sor Juana Inés de la Cruz, un genio singular; Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, dos almas atormentadas que trascendieron su angustia en poesía; María Luisa Bombal, encarnación textual de una frustración obsesiva. Todas son consideradas casos únicos, aberraciones, la excepción. Durante los últimos años, el número de aberraciones ha aumentado tanto que ya no se pueden tratar como fenómenos especiales. La cantidad de mujeres que escriben ha crecido enormemente en las décadas del siglo xx debido a los avances tecnológicos, médicos y laborales que las han provisto de una libertad económica, biológica y social que antes no conocían. A causa de esto, el mundo literario, tradicionalmente dominado por el hombre, está cambiando rápidamente de configuración.

El hombre, que intenta categorizar para comprender, crea etiquetas: la literatura indigenista, la negra, la comprometida y, por qué no, también la femenina. ¿Cuáles son las características de una escritura femenina? ¿Es lícito cuestionarse si el texto de la mujer difiere del del hombre? ¿Implica este cuestionamiento una denigración del alma creativa que supera sus condiciones físicas en el acto de la creación? Si hay una diferencia de expresión entre el hombre y la mujer, ¿se debe esto a que sus experiencias sociales e históricas sean disímiles, o al posible hecho de que su «psiquis» y su «soma» obedecen a una estructura evolucionaria dialéctica, bivalente, el Yin y el Yang, que se oponen y se complementan? La primera posibilidad implicaría que si las condiciones históricas y sociales cambiaran, las diferencias entre los sexos se diluirían. La segunda, justificaría un acercamiento bimorfo a la producción de dos percepciones

distintas; diferencias que se reflejarían en el contenido, el lenguaje y la forma de sus expresiones literarias. A continuación analizaremos brevemente la opinión de tres críticos sobre las posibles diferencias temáticas, estilísticas y estructurales entre ambas escrituras.

Catharine Stimpson, después de distinguir entre los términos hembra y macho (palabras que se refieren a clasificaciones biológicas) y femenino y masculino (conceptos sociales que interpretan la conducta de esas entidades biológicas) formula una hipótesis interesante, aunque polémica, basándose en las diferencias biológicas de los que escriben:

A male writer can speak of, for, to and from the feminine. He cannot speak except fictively, of, for, to and from the female. This inability hardly has the dignity of tragic fact, but it does have the grittiness of simple fact. The women writer — because she can speak of, for, to and from the female; of, for, to and from the feminine — has a wider choice of genres in writing about women in general¹.

Stimpson considera que cuando el autor hombre escribe sobre la mujer o para la mujer, lo hace desde la perspectiva masculina, aceptando implícita o explícitamente las distinciones sociales entre la conducta de uno y otro. Produce así una literatura que perpetúa mitos sociales y estereotipos (como lo hace, por ejemplo, Jorge Isaacs en *María* o José Mármol en *Amalia*, para mencionar sólo dos). Añade, sin embargo, que hay escritores como Jean Genet que tratan de penetrar en la conciencia de la mujer sacrificándose: anulando conscientemente su perspectiva masculina y adoptando la perspectiva de la mujer como postura por medio de la cual puede expresar subordinación hacia otro hombre. Su teoría no implicaría necesariamente que el escritor hombre no pueda crear personajes femeninos de relieve ni que la escritora no pueda crear hombres verosímiles, sino que sus personajes encarnarían conceptos sociales y no siempre vivencias intrínsecas a su ser.

Alejándose de lo temático, Josephine Donovan se interesa por el estudio de las posibles diferencias estilísticas entre ambas escrituras². Analiza las obras de Virginia Woolf, especialmente *A Room of One's Own*, y concuerda con Woolf en que el estilo y la frase de la mujer tienen una forma expresiva particular. Según ella, la particularidad reside en la pre-

¹ Catharine Stimpson, «Ad/D Fimian: Women, Literature, and Society», *Literature and Society*, ed. Edward W. Said (Baltimore: John Hopkins University, 1978), p. 179.

² Josephine Donovan, «Feminist Style Criticism», *Images of Women in Fiction, Feminist Perspective*, ed. Susan Koppelman Cornillon (Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973).

ferencia por el enfoque psicológico y por el desarrollo de una frase elaborada para reflejar la subjetividad del personaje y sus varios niveles de conciencia. Menciona a Nathalie Sarraute, cuya teoría de la novela aboga por una escritura que refleje la realidad subterránea que yace bajo la superficialidad de la conversación. Una prosa que revela la interacción de la psiquis del personaje ante los personajes o circunstancias que lo rodean; dejando de lado el punto de vista omnisciente, externo a la situación.

Un estudio de importancia, que examina las diferencias estructurales, es el artículo de Joanna Russ titulado «What Can a Heroine Do? or Why Women Can't Write»³. Según Russ, el escritor basa el argumento de su obra en mitos preexistentes. Consecuentemente, sus argumentos representan expresiones dramáticas de las creencias de una cultura dada. Al basar el desarrollo del personaje femenino en los mitos culturales sobre la mujer, el autor acaba por ignorar el caso particular de la mujer real cuya individualidad no llega a ser representada en la ficción. Russ sugiere que, en la cultura occidental, los mitos existentes sobre la mujer la clasifican dentro de las siguientes categorías: la doncella modesta, la malvada seductora, la bella maestra, la esposa fiel, la «belle dame sans merci», la virgen victimizada, la madre castradora y la vieja curandera. La literatura tradicional se apoya en este limitado número de modelos para construir el personaje femenino, y lo ubica exclusivamente dentro de dos tipos de tramas: ya sea una historia de amor o un drama en que la protagonista enloquece.

Russ opina que la escritora moderna, que intenta alejarse del drama de amor o locura, ha desarrollado un estilo particular para reflejar las experiencias vitales de sus personajes. Lo denomina prosa lírica, y lo define como el principio estructurante de la obra. Difiere del estilo tradicional o narrativo, el cual desarrolla una acción en que los hechos se narran en orden cronológico, y del dramático, que organiza una serie de acciones humanas en forma causal. El principio de construcción lírico consiste en la organización de elementos narrativos (imágenes, acontecimientos, escenas, pasajes, reflexiones, recuerdos) que giran alrededor de un centro temático o emocional⁴. Tal escritura prescinde de la cronología y la causalidad; su principio de conexión es asociativo. El centro temático alrededor del que se organizan esos elementos es el asunto de la obra, y es

³ Joanna Russ, «What Can a Heroine Do? or Why Women Can't Write», *Images of Women in Fiction, Feminist Perspective*, ed. Susan Koppelman Cornillon (Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973).

⁴ Russ, p. 12.

algo que no puede decirse acertadamente por medio de la narración o el drama. Es decir, el interés de la obra no reside en la acción del personaje central ni en el relato lineal de acontecimientos, sino en la evocación de lo inefable, y de allí, su nombre de prosa lírica.

Aire tan dulce (1966), de Elvira Orphée, es una manifestación ejemplar de prosa lírica. El asunto central de la novela es el efecto del dolor, la injusticia y la humillación en los seres menos afortunados de la vida. Félix Guana es una de las dos figuras principales de esta novela, que tiene lugar en la provincia. Es un joven de familia pobre, que ha sido expulsado del colegio, y al no poder continuar sus estudios, pierde la esperanza de superar su existencia mediocre. La otra figura es Atalita Pons, una niña de quince años, signada por la enfermedad y el dolor, que vive con sus padres, lo que, por su posición social, podría ser una vida cómoda, pero que no lo es.

Félix es un adolescente resentido que no quiere asociarse con la gente de su condición social y que tampoco puede integrarse en el ambiente de las clases más privilegiadas. Odia a su padre por su apocamiento y humildad; desprecia a su madre y hermana por considerarlas esclavas de su sumisión femenina. Conoce a Atalita desde chica, y la quiere, pero ella lo rechaza y su amor se convierte en odio y venganza. No pudiendo ser el mejor de los hombres, se dedica a ser el peor. Pero ni siquiera logra destacarse por su vileza. Termina siendo uno más entre tantos, mediocre, infeliz.

Atalita es un ser que marcha inexorablemente hacia la destrucción. Su marginalidad proviene de que padece de una dolorosa enfermedad que la atormenta a nivel individual (por el sufrimiento físico) y social. Su marginalidad social se debe a la alienación que experimentan los enfermos en los círculos de provincia. Pues en los pueblos de tiempos pasados se solía considerar a los enfermos seres malditos; su enfermedad se veía como la consecuencia de una culpa, y eran doblemente cuestionados por la enfermedad y por el pecado que implicaba. El destino desafortunado de Atala se debe también al ambiente hogareño en que ha sido criada. Su padre apenas se ocupa de ella, y su madre es una mujer fría y neurótica, obsesionada por la limpieza, la pureza y las convenciones sociales.

Ambos personajes son fuertes, rebeldes y orgullosos. En vez de doblegarse ante las humillaciones que sufren, se sienten desafiados por ellas, y reaccionan con violencia, crueldad y rebeldía. Mimaya, la abuela de Atala, intenta acercarse a su nieta preferida, pero Atala la rechaza con maldad; la ridiculiza despiadadamente para no ceder a la vulnerabilidad y dependencia que implica el amor. Al morir su madre, a quien Atala

nunca pudo demostrar su afecto, la niña se siente condenada. Persigue una aventura cruel tras otra hasta destruirse.

El dilema existencial de estos personajes no se debe tanto a los acontecimientos, sino a su forma de reaccionar ante ellos: están movidos por la ira ante su situación frustrante. Para representar la huella que deja esta ira sobre sus personajes, Orphée ha desarrollado un estilo apropiado al caso, ubicando al lector dentro de la conciencia del personaje. Opta por ocuparse del acontecimiento psicológico, y sólo nos enteramos de la acción externa según se la evoca en los pensamientos de uno de los tres personajes, cuyos monólogos se intercalan en la novela. Su frase va más allá del acontecer superficial; penetra en los niveles más profundos de conciencia, en las subconversaciones; fenómenos a los que alude Donovan al referirse a la frase de la mujer.

María Luisa Bastos señala lo siguiente sobre este proceso narrativo:

Orphée tiene predilección por el mundo que cada individuo inventa. Como si considerara que el punto de encuentro de todos —la realidad— fuera demasiado nivelador, nada apasionante... Ante esta realidad, la otra, la que es común denominador, se desvanece porque es demasiado fácil de representar en figuras lineales, con tonos discursivos⁵.

La materia temática está desarrollada desde tres perspectivas: la de Félix, la de Atala y la de Mimaya, su abuela. Como en Pedro Páramo, los monólogos se alternan a lo largo de la novela sin que se identifique directamente de quién provienen. A causa de la ausencia de un narrador omnisciente que facilite una explicación, el lector experimenta al principio cierta dificultad en identificar a los personajes. Al progresar la obra, las tres conciencias adquieren una personalidad definida, cuyas particularidades se evidencian en el uso de un lenguaje apropiado al sexo, la edad y la condición social de cada personaje.

El lenguaje de Félix es conciso, sarcástico y reprimido; como si estuviera poniéndole una brida a sus sentimientos para no admitirse a sí mismo la intensidad de su sufrimiento. Aun cuando habla explícitamente de su dolor, lo hace refrenando la sentimentalidad, desligando el pensamiento del sentimiento:

Pena. Me aferra con violencia. Las venas se me rompen, la sangre resbala por donde no debe. ¿Por qué tengo que sentirme así si no es

⁵ María Luisa Bastos, «Silencios comunicantes», *La Nación*, Buenos Aires, 23 de abril de 1967.

cierto lo que me ocurre? Estoy soñando. A mí, justamente a mí, no me puede pasar esto. Carrera cortada, lugar entre los primeros perdido. A mí no.... Pena, ni dejás saber lo que hago ⁶.

De vez en cuando aparece en su lenguaje una palabra obscena o un regionalismo provinciano; pero sin caer nunca en el folclorismo pintoresco. En la siguiente cita, donde aparecen algunos de estos vocablos, podemos observar la habilidad con que la autora expresa el fluir de la conciencia del personaje. Después de ser expulsado del colegio, Félix tiene que volver a su aula para buscar sus libros y teme encontrarse con el desdén de sus compañeros. Sigamos el proceso de su pensamiento mientras cruza el patio y se dirige a la clase:

Uno, dos, tres escalones. Tres más tres son seis, y diez dieciséis. No es de cansancio que me tiemblan las piernas. Hay que hacerlo, Félix, es jodido pero hay que hacerlo. Con tal de que nadie me vea. Jodido aljibe. El jodido aljibe del jesuita injusto. Buen ejercicio de jota para italianos. Gritan en el patio. Ellos. Ellos: forma de nombrar lo que se teme o lo que se odia... Y héteme aquí, entrando en la clase, con la cabeza bien levantada (p. 14).

Las frases con que se expresa Mimaya están más desarrolladas, pues reflejan la subjetividad de una mujer madura que hacia el fin de sus años medita extensivamente sobre su existencia. El tono reflexivo permea sus discursos y deja entrever la decepción que siente ante la vida.

El lenguaje de Atalita es punzante, denso, angustiado y metafórico. Sus palabras no señalan ni describen, sino que evocan; presentan los dos ángulos del triángulo de la metáfora; el tercero que connotan lo formula el lector. Requiere una lectura activa, un proceso de lectura creadora. La percepción poética de lo que la rodea es la característica esencial de sus monólogos. Las palabras claves se convierten en motivos que aparecen repetidas con connotaciones distintas; similar al proceso musical de variaciones sobre un tema. Sobre la curiosidad pueblerina, Atala se expresa así: «La calle cubierta de balcones, los balcones cubiertos de ojos. Las puertas con racimos de ojos, las veredas con racimos de aburrimientos» (p. 145). Cuando Félix trama una situación denigrante frente al balcón de Atala para avergonzarla, ella piensa lo siguiente:

¿El amor? Eso que descubrí mientras caminaba hacia el balcón de mi casa emborrachaba más que el amor, que la violencia, que la ale-

⁶ Elvira Orphée, *Aire tan dulce* (Caracas: Monte Avila Editores, 1966), p. 12. (Subsecuentes referencias a esta obra se indicarán en el texto.)

gría. Diamante, tajo puro, desgarrador odio. Desgarrada me acerqué, con el alma extática de odio... Ahora tengo un diamante para impedir a la enfermedad que me vuelva podredumbre. El odio mata la podredumbre (pp. 146-147).

Para describir su dolor físico no hay nada más adecuado que la metáfora: «Cuando el cuerpo entiende una cosa, la entiende como puede, sintiéndola en gusanos que se mueven, se paran, vuelven a moverse, o en puntas eléctricas que pinchan de adentro afuera, o en ganchos que aferran y retuercen» p. 253).

Al rechazar la narración clásica de un relato causal y secuencial, Orphée ha creado una técnica cuyo principio estructurante concuerda con el que define Joanna Russ al hablar de prosa lírica. El asunto central, como hemos señalado, es el efecto que producen la injusticia y la humillación en seres desafortunados como Félix y Atala. El trasfondo cultural es la provincia, y este escenario se entreteje con el tema principal para demostrar que los personajes están limitados por las circunstancias sociales de provincia en que se forman. Alrededor de esta unidad temática gira la acumulación de pasajes evocados en los monólogos. Son pasajes que expresan recuerdos personales, situaciones sociales, acontecimientos diarios, reflexiones espirituales, escenas del paisaje provinciano, hechos cruciales o reacciones emocionales; todos hilvanados según el fluir de conciencia de los tres personajes. El espacio temporal es el del eterno presente, pues el proceso del pensamiento no se rige por la sucesión cronológica, es atemporal.

Paralelo a este tiempo totalizador existe otro: el tiempo del delirio. Hacia el final de la novela aparecen intercalados con los monólogos una serie de capítulos en bastardilla titulados «Tiempo extraño». Extraño porque es el momento de la muerte. A Atala le han pegado un balazo, como dice ella: «un sangriento boquete de sol me ha atravesado» (p. 301). Predominan en estos capítulos el tema del dolor, del desgarramiento, de la sangre, de los colores rojos como su sangre y los faroles chinos del baile de carnaval donde le disparan: «Miedo. El horror se aproxima. Ahora, el sol alrededor de las alas. Destrozo el rojo en nervaduras. Aquí nace el hombre. ¿Cuál? El del terror más hondo... Soy yo el sol anaranjado, rojo, desgarrante. Estoy desgarrada. Este calor, esta fiebre, estos sueños, este desvelo. Todo rojo» (p. 295).

En los tres minutos que le lleva morir se evoca caóticamente su vida. Junto a sus recuerdos y lamentaciones se suman las alucinaciones provocadas por el delirio: Atala imagina lo que podría haber sido, lo que hubiera deseado que fuera su vida. En el espacio de la alucinación se yuxta-

ponen al destino real del personaje los desenlaces que hubieran sido posibles si las circunstancias se hubiesen jugado de otra forma. La muerte de Atalita es su salvación, porque sólo así se libra del dolor. En un capítulo sumamente poético, titulado «Querida», Atala se dirige a la muerte con un ansia y una ternura que sólo puede comprender quien ha sufrido excesivamente: «Te he pensado tanto, querida. Te he pensado tanto que no sé por qué no me has oído... sé la que me quiere, mamita Muerte» (p. 154).

Para finalizar, volvamos a nuestro cuestionamiento inicial. ¿Existen dos formas diferentes de expresión particulares a los sexos? No hemos intentado aquí dar una respuesta definitiva a esa compleja pregunta. Lo que nos hemos propuesto es ensayar una posibilidad. Las siguientes palabras de Catharine Stimpson resumen elocuentemente esta problemática:

Literary criticism, when ambitious, has proposed that the study of texts and languages will reveal the structure of human nature and the meaning of our social patterns. If that is true, a fresh scrupulous attention to 'women's literature' will tell us if our dimorphic bodies have pertinently, permanently generated our culture, or, if... our vast social capacities have done so, too often unscrupulously assigning a permanent significance to human physical forms⁷.

⁷ Catharine Stimpson, p. 109.