

Marcas de lo territorial en la escritura de Elvira Orphée. Pautas para una relectura en clave feminista

Marks of the territorial in Elvira Orphée's writing. Guidelines for a new feminist reading

GUADALUPE VALDEZ FENIK

Argentina

CIS-CONICET/IDES-UNTREF

g.valdezfenik@gmail.com

Código Orcid: 0000-0003-4632-1080

Recibido: 17/08/2022

Aceptado: 3/10/2022

Resumen. En el presente artículo proponemos un modo de leer las novelas *Aire tan dulce* (1966) y *En el fondo* (1969) de Elvira Orphée. Consideramos que en la escritora vida y obra están atravesadas por dos experiencias con el territorio: el destierro y la trashumancia. De manera que, pensaremos dicha relación a partir del concepto Territorios Generizados planteado por las autoras de *Historia Argentina de la Literatura Feminista* (2020).

Palabras clave: Crítica literaria feminista- Territorios Generizados- Elvira Orphée- Escritoras del Siglo XX.

Abstract. In this article we develop a way of reading Elvira Orphée's novels *Aire tan dulce* (1966) and *En el fondo* (1969). Both, life and books are crossed by two experiences with the territory: vanishment and migration. We will think that relation from the concept *Territorios generizados* mented by *Historia Argentina de la Literatura Feminista's* authors (2020).

Key words: Feminist literary criticism- Gender Territory- Elvira Orphée- 20th's century woman writers.



Introducción

La escritora tucumana Elvira Orphée es nombrada en medios periodísticos como uno de los secretos mejores guardados de la literatura argentina. Ingresa al sistema cultural en la década del 50 con la publicación de sus primeros cuentos en la *Revista Sur* y el diario *La nación*. Luego publicará en importantes editoriales como Emecé, Sudamericana y Galerna. Sin embargo, atrae la atención de la crítica académica local recién en los últimos años de su vida. Su caso es similar al de Sara Gallardo: ambas escritoras adquieren un reconocimiento temprano, pero son estudiadas por la crítica de forma reciente¹. De Orphée sólo han sido reeditadas sus novelas *Aire tan dulce* (1966) y *Dos veranos* (1956), ambas en sellos editoriales independientes que no tienen distribución internacional, Bajo la luna y Eduvim. En el caso de Gallardo, su «rescate» fue más reciente, fue publicada por editoriales independientes argentinas de gran circulación en Latinoamérica como Fiordo, y también internacionales, como Sudamericana, y estudiada por Lucía De Leone y Paula Bertúa².

Consideramos que lo territorial puede ser una clave de lectura potente para la obra de esta escritora, ya que vive dos experiencias que dejarán marcas en su escritura: abandona la provincia a los dieciséis años, tras la muerte de su madre, para radicarse en Buenos Aires donde estudiará Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ya adulta, atravesará una serie de desplazamientos por distintos países, que le aportan un carácter trashumante a su vida.

Planteamos leer su obra, a partir de las marcas que esas experiencias territoriales dejan en su escritura, que no son menores, puesto que uno de sus núcleos temáticos centrales es el territorio del norte. Ahora bien, tal como sostiene Molloy (2006) en *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina* es conveniente evitar las relaciones de espejo o teleológicas entre vida y obra. Es decir, evitaremos una mirada ingenua con respecto a la construcción del territorio y los aspectos autobiográficos en las novelas. Con respecto al relato autobiográfico, seguiremos a

¹ Muy diferente fue la trayectoria de sus contemporáneas Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik, cuyas obras han sido publicadas por grandes grupos editoriales, como Penguin Random House y Grupo Planeta, y tempranamente fueron estudiadas por la crítica académica.

² Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.) (2003) *Escrito en el viento: lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Arfuch (2019) que señala su carácter de construcción, atravesada por intereses el autor/biógrafo, la unidad de una vida no existe por fuera del relato, es posible establecer un antes y un después en la vida del entrevistado/a a partir de un hecho significativo que pone en palabras (o que omite).

Martínez Zuccardi (2021) y Díaz (2006) nos preceden al afirmar que hay referencias autobiográficas en la narrativa de Orphée. Las investigadoras se refieren a su novela *Aire tan dulce* (1966), señalan las similitudes que hay entre Atala, la protagonista, y la infancia de la escritora en Tucumán, Martínez Zuccardi lo nombra como un proceso de autofiguración.

Nuestro trabajo propone como enfoque posible el término crítico «territorios generizados» acuñado por las autoras de *Historia Argentina de la Literatura Feminista* (2020) para pensar los territorios en la narrativa argentina actual, tropos como la ciudad y el campo, lo doméstico/íntimo y el espacio público/común, y la forma en que los cuerpos feminizados atraviesan estos territorios a la vez que son constituidos por ellos. Y pensar desde lo territorial, la construcción de lo autobiográfico.

El término crítico³ territorios generizados nos parece pertinente ya que los textos de Orphée, además de estar situados en universos provinciales ubicados en la región del NOA, proponen que este contexto violento impacta sobre el cuerpo de las mujeres y configura sus subjetividades. La violencia, transversal a la sociedad, afecta a las mujeres en su forma más brutal, los femicidios. Los personajes femeninos de Orphée viven encerrados en sí mismos porque no encuentran otro lugar en la sociedad. Pero no sólo estos temas aparecen en las novelas, sino también el deseo de las mujeres, con lo cual Orphée se posiciona como una escritora transgresora que además sitúa esos escenarios en el territorio del NOA. La escritora explicita su posición como feminista en una entrevista que le realiza su amiga, la profesora Gwendolyn Díaz, allí evoca las dificultades que atravesó en la primera etapa de su carrera como escritora, y denuncia las facilidades de los escritores varones para acceder a premios y salones. Su misión como escritora ha sido a lo largo de su vida «rescatar a las mujeres de los retratos falsos» (Díaz: 2009).

³ Consideramos que Territorios Generizados es un término crítico en tanto es propuesto como una categoría de análisis por las autoras de *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, y reúne un conjunto de trabajos que piensan los territorios en la literatura argentina de una forma diferente al tratamiento que han recibido en la literatura tradicional.

1. Palabras para recuperar el lugar perdido

Orphée destaca su origen tucumano en las entrevistas. «Con Juan José Hernández éramos distintos» afirma en Audiovideoteca. Toma distancia de las escrituras de hombres ciudadanos: «Casi ya no puedo tolerar esa literatura de hombre que se limita a charlas políticas en los cafés. O por lo menos es esa la visión que me ha quedado, excepción Tizón (20:37)».

El otro aspecto vinculado al territorio que dejará marcas en la escritura de Orphée es el carácter trashumante que adquiere su vida a partir de su matrimonio con Miguel Ocampo, por su carrera de diplomático. La pareja vivirá en Roma, donde nacerán sus tres hijas, allí se vincularán con escritores como Italo Calvino y Elsa Morante. Posteriormente, se mudarán a París, donde Orphée se desempeñará como lectora en la editorial Gallimard. Durante este período, escribe sus dos novelas sobre Tucumán: *Aire tan dulce* (1966) y *En el fondo* (1969) influenciada por la lectura de Clarice Lispector y de Juan Rulfo. En la década del 70, la pareja regresa a Argentina y se separa. Posteriormente Orphée realizará viajes de forma periódica a Venezuela, por su relación con el poeta Juan Liscano⁴ y allí publicará su novela *La última conquista de El Ángel* (1977). Los últimos años de su vida los pasará en Buenos Aires. Y, sin embargo, Tucumán.

Martínez Zuccardi (2020) plantea que la escritora hace un uso estratégico de la provincia para posicionarse en el campo literario porteño, al construir su figura de autora desde su origen tucumano:

En el caso de Elvira Orphée, es posible reconstruir los trazos de su figura de autora –en especial el lugar concedido a la provincia en el diseño de esa figura de sí– a partir de la puesta en diálogo de diversas entrevistas, conversaciones y testimonios correspondientes a un vasto período que se extiende entre la década de 1960 y los años previos a su muerte. La revisión de ese material permite advertir que Orphée concede un lugar fundamental a su origen provinciano, por cuanto insiste en traer a colación su nacimiento en Tucumán y la infancia transcurrida en la provincia. (2020: 107).

⁴ Dato extraído de Díaz, Gwendolyn (2009) *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires: Emecé editores, p.36.

Algo muy fuerte parece atar a Elvira Orphée con el territorio del norte, en particular con su provincia. En este sentido, la escritura puede pensarse como un medio de reinención del lugar de origen. Siguiendo a Molloy, se trata de algo recurrente en algunos escritores que experimentan el destierro, el exilio o la trashumancia:

Es así como en distintos momentos, desde distintas latitudes -y desde luego desde distintas bibliotecas- uno echa mano del país que necesita, y ese país está compuesto de recuerdos varios, de fabulaciones a partir de esos recuerdos, de lecturas que uno convoca del archivo, pero también y, sobre todo, de deseos y de traumas presentes. Digo trauma porque creo que en esos momentos la necesidad de rearmar un lugar de origen es muy fuerte (2009: 23).

De hecho, la escritora vuelve al territorio del norte a lo largo de su obra, este es un tropos y un núcleo temático central de su escritura. Es tajante cuando afirma: «No en Tucumán no hubiera escrito ni una palabra, lo necesité aquí.» (minuto:10:08). Sin embargo, se refiere a la provincia con una hostilidad tajante:

Ah no, era una infamia la sociedad. La apariencia era su única preocupación. Nunca hubieran entendido que alguien quisiera ser un gran pianista, un gran escritor o un gran pintor. Les encantaba calumniar; la mentira le daba relieve a sus vidas planas... Entendían lo que estaba a su alcance, y su alcance era muy corto. (Von Thungen⁵).

Reescribir la provincia, es para ella, una forma de lidiar con la herida del destierro. De convertir los dolores del cuerpo de la niña enferma, la incompreensión y el maltrato de su padre, la muerte de su madre en un universo de un lenguaje poético que deslumbra. Pero claro, la escritura no está hecha sólo de dolores del pasado, sino también de tensiones, deseos y miedos del presente de la escritora que se cuelan cuando construye narrativamente el lugar de origen, señala Molloy. Se trata de una

⁵ Citado por Soledad Martínez Zuccardi (2020) Provincia y figura de autora en Elvira Orphée, Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 74:2, 104-116.

construcción de la autora, un sujeto fragmentado. Las novelas que aquí nos convocan están construidas desde las marcas que el territorio del NOA deja en Orphée. Nos referimos concretamente a *Aire tan dulce* (1966) y *En el fondo* (1969) ambas escritas en el exterior, durante los años que la escritora vive en Europa.

Para ver la profundidad de la herida del destierro no hace falta más que tener en cuenta las cuatro ediciones que la autora hizo de su libro *En el fondo* (1969) (1972), cuyo nombre cambió posteriormente a *La muerte y los desencuentros* que publicó por la Editorial Fraterna (1989) y posteriormente por Fundación Victoria Ocampo (2008). El corazón de este libro que reescribió a lo largo de toda su vida es la herida de no pertenecer. El principal problema de la protagonista es el destierro, su nombre nunca nos es revelado, quizás como un recurso para enfatizar la falta de pertenencia a una comunidad, los problemas en la construcción de la identidad personal ocasionados por ese derrotero: «El sueño rompe los cristales, y allí estoy, muchas y dividida, comprensible por distinta en cada pedazo roto de espejo. Ya puedo gritar mis cáusticos medallones de herida, y ninguna voz quedará enquistada» (1989: 46).

Nos recuerda por el estilo, y por los estados nostálgicos a las mujeres de Clarice Lispector. La mujer vuelve a su país natal, tras la muerte de su madre. Una de las correcciones más significativas que la autora realiza entre las dos primeras versiones y las dos últimas es estructural. Mientras que, en las primeras, los territorios están planteados como países separados, primera parte: País Frío, segunda parte: País Caliente, y la protagonista viaja de un lugar a otro, y descubre con dolor que ya no pertenece al País Caliente que allí la llaman extranjera.

En las segundas ediciones los dos territorios aparecen entretejidos en la misma trama narrativa, como si Orphée hubiese alcanzado una conciencia de que tal división entre los mundos: el lugar natal y el lugar de migración, fuese una ficción.

En este sentido, propongo pensar a Orphée como una escritora diaspórica. Tomo este término de Molloy quien plantea que la escritura extrañada es la casa del escritor diaspórico: «la escritura surge precisamente del desplazamiento y de la pérdida: pérdida de un punto de partida, de un lugar de origen, en suma, de una casa irrecuperable». (2006: 18). No es casualidad que sus primeras palabras en la entrevista de Audiovideoteca (2005) sean: «¿Querían saber quién soy? Soy Elvira Orphée [...] de Tucumán que no es el paraíso terrenal, quizás en septiembre sea su máximo esplendor.» (00:10)

2. Las montañas, las piedras, el viento. Las palabras que no vuelven

El espacio biográfico tal como lo piensa Arfuch (2019) extiende sus límites e incluye no sólo cartas, diarios íntimos o autobiografías, sino también formas contemporáneas más híbridas que abarcan registros como: entrevista, autoficción, novela biográfica, entre otros. Elvira Orphée no escribió memorias ni diarios. Tomaremos aquí fragmentos de entrevistas, artículos, reseñas para pensar la relación con dos de sus novelas, *Aire tan dulce* (1966) y *En el fondo* (1969) ambas escritas desde Europa.

Martínez Zuccardi (2021) señala que el personaje protagónico de *Aire tan dulce*, Atala, es una autofiguración que realiza la escritora sobre su infancia en Tucumán. En esta misma dirección, consideramos que también es posible pensar de esta forma a la protagonista de *En el fondo*, cuyo nombre no conocemos, y que vive la experiencia del destierro, hecho que se anuncia desde el inicio de la novela:

Pero, ¿para qué querés que me vaya mamita mamá? Porque tenés tanta pierna para caminar, tanto ojo para ver, tanta gana para vivir. Los extrañaré a ustedes, mamita mamá. No extrañarás nunca nada, si ahora ya casi no tenes recuerdos.

Quizás no habré extrañado a las personas, pero extrañé la temperatura. Septiembre, el acariciador, tiritas de seda en las glicinas (1969: 9).

Orphée habla de Tucumán en las entrevistas como un punto de quiebre, ya que es esa distancia con la tierra natal lo que torna a la escritura una necesidad.

Tomaremos el término crítico «territorios generizados» que refiere a las formas en que circulan los cuerpos en los espacios de la literatura argentina del siglo XX. El término viene del territorio tal como lo entiende Segato (2006), es decir, como una representación social del espacio, una apropiación política del mismo. Implica siempre las fronteras y el dominio, en tanto es un ámbito que está bajo el control de un sujeto individual o colectivo. No hay territorio sin sujeto de apropiación, sin un otro. Se trata de la dimensión imaginaria estructurada por el campo simbólico. Segato

apela al modelo teórico de Foucault en tanto sostiene que los territorios son construidos a partir de dispositivos de un poder omnipresente que nos instala, sujeta y subjetiva en ellos de una forma particular para cada época.

El Territorio se constituye en significante de identidad colectiva y personal, es decir, es un instrumento en los procesos activos de identificación. Esta categoría supone tropos centrales como: la ciudad y el campo, lo doméstico/íntimo y el espacio público-común, y a la vez: «los cuerpos feminizados que no sólo los atraviesan, sino que, como «zonas» [...] también son atravesados, constituidos en y por ellos» (Domínguez, 2020: 413).

A partir de este modo de leer, se pretende poner en cuestión algunas zonas fundacionales de la literatura argentina como el campo, los dominios de la lengua, el hogar, la maternidad o el amor romántico. Todas estas zonas son puestas en cuestión en la obra de Orphée.

Orphée se anticipa a esta tendencia de la literatura actual que consiste en mirar con otros ojos «el campo», De Leone reúne un corpus con miradas sobre los territorios geográficos de La Pampa, el Noroeste y el Sur en la narrativa argentina contemporánea, cuyo punto en común es el predominio de una perspectiva extrañada (femenina, extranjera, infanciada) que introduce la diversidad. La investigadora retoma la forma en que Gallardo escribe sobre La Pampa, la resignificación que hace de este territorio desde una perspectiva de género. Orphée realiza el mismo movimiento con el territorio del NOA: introduce la diversidad, en su caso, cuerpos feminizados y su relación con el paisaje o geografía. Es, en este sentido, un antecedente de propuestas más actuales de la literatura que De Leone toma, por ejemplo, *Distancia de Rescata* donde los agrotóxicos deterioran al campo y matan a sus habitantes, y atraviesa la forma en que se configuran las maternidades. Es decir, que también en las narrativas actuales las diversidades son sensibles a la naturaleza.

Las mujeres «raras» de Orphée miran con ojos de inconformismo a las sociedades opresivas del Norte, inconformismo que se traduce en caracteres taciturnos. El paisaje montañoso, la naturaleza es para ellas la única vía para escapar de la violencia de la cual no logran sustraerse, pero no pueden construir nada allí, Las palabras se las lleva el viento de montaña, no hay violencia allí, pero tampoco lugar para el desarrollo de un proyecto de vida que involucre el deseo, o la posibilidad de vivir distinto,

tema que une a Mimaya y Atala, que tienen consciencia sobre los límites que la sociedad les impone y su falta de oportunidades.

Tanto Tizón⁶ como Orphée construyen un paisaje que hace referencia a la región del NOA, pero con elementos muy diferentes. En la narrativa de Tizón la hostilidad de las montañas, las piedras y el viento condena a sus habitantes al silencio y a la resignación, a la sumisión. En cambio, el mismo paisaje produce en las mujeres de Orphée el deseo de libertad, el deseo de palabras que rompan el silencio, que, sin embargo, se mantendrá en el plano de la utopía. Ante esto se impone la violencia de la ciudad, el ingenio e, incluso, las casas. Las montañas serán un deseo imposible de libertad y no violencia.

Este es el deseo de la anciana Mimaya hacia su nieta Atala. El deseo de comunicarse con ella, el deseo de expresar el amor, de recuperar las palabras en ese lugar trascendental que son las montañas, y que en la violencia de las calles no puede suceder:

La traje para que encuentre las palabras que yo abandoné aquí. Aquí en mi niñez inventé el mundo. Cuando vuelvo -dos veces solas he vuelto- recupero las palabras. Aquí las palabras no se deshacen contra los días y las repeticiones. El silencio es rumoreante, voces sobrenaturales lo traspasan. De la tierra a la montaña, de la montaña al cielo, de la piedra al tiempo (1966: 183).

Pero la lógica de dominación no se rompe tan fácilmente, Mimaya y Atala no recuperan las palabras para decirse el amor que se tienen. Orphée construye su universo provincial con una atmósfera que envuelve a sus habitantes desde la infancia, y de la cual sólo tienen consciencia los protagonistas. El lugar los impregna con una esencia que está vinculada al mal y al rencor, como consecuencia del tedio:

⁶ No profundizaremos en un estudio comparativo con la narrativa de Tizón ya que esto implicaría una posición regionalista que no compartimos. A nuestro parecer la obra de Orphée debe leerse en consonancia a la obra de sus contemporáneas Silvina Ocampo y Sara Gallardo, como ha destacado Brizuela, asunto que no desarrollaremos por cuestiones de extensión. Pero que sí nos resulta fundamental aclarar: las tres autoras introducen la diversidad, pueden ser pensadas en clave de territorios generizados los escenarios que construyen.

La luna aparece en la ventanita. Cubre la ciudad pueblerina. La ciudad que sus habitantes sin imaginación, y prácticamente sin habla se ingenian para presentar a los extraños como un idílico decorado de jazmines. Pero ese decorado, si en algún lugar existe, es sólo el telón para ocultar lo terrible. Esta torpe vida. (1966: 66).

En *Aire tan dulce* el territorio geográfico del noroeste comparte elementos con los paisajes que describe Rulfo en «En la madrugada». Se trata de un escritor a quien Orphée lee para Gallimard mientras escribe su novela. Resuenan también allí los paisajes y los habitantes de Tizón: la agresividad de las montañas, las piedras y el viento vuelve silenciosos y hostiles a sus habitantes.

Sin embargo, siguiendo a Ostrov (2014), no consideramos que haya una relación causa-efecto entre los paisajes y los habitantes que describen estos relatos. Ni los textos de Rulfo, ni, agregamos, los de Tizón, son mitos universales sobre la condición humana como han sido leídos por parte de la crítica⁷. Estas lecturas nos hacen perder de vista las condiciones históricas, económicas y sociales que intervienen en la conformación de los paisajes o del «ámbito de la naturaleza». Considero que cabe la misma línea interpretativa para pensar las novelas de Orphée situadas en la región del NOA.

Los elementos geográficos no impregnan a sus habitantes con una esencia mística o como un halo. Por el contrario, siguiendo a Segato, el paisaje que conforma los territorios no es nunca una descripción objetiva o imparcial, sino que, construye identidad política, y este proceso implica necesariamente la lógica de la dominación. «El territorio (es) una marca que delata dónde estoy, quién soy, a qué «nosotros» pertenezco» (2006: 131).

El silencio es un tropos en sí mismo, (tal como lo piensa Ostrov en la obra de Rulfo) y se instala como un manto de plomo en la ciudad. El trasfondo del silencio es

⁷ Leal, Luis, «El cuento de ambiente: «Luvina» de Juan Rulfo», Homenaje a Juan Rulfo, Helmy F. Giacomani ed., Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1974, p. 97.

De la Fuente, José Luis, «Juan Rulfo: la narración desde la periferia», Castilla n° 21, 1996, p. 86
Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid, Cátedra, 1993, p. 194.

el odio y el mal, que son la única salida ante la banalidad de la provincia, ante su no existencia, sostiene Glantz. Sin embargo, a nuestro parecer, ese «odio silencioso» o la falta de palabras de sus habitantes es ideológico, pone de manifiesto el contexto sociopolítico de la provincia en la primera mitad del siglo XX, caracterizado por la violencia, y que recae de forma más brutal sobre los cuerpos de las mujeres, bajo la forma de los femicidios. De hecho, Atala muere asesinada en una fiesta de carnaval, al final de la novela. Sorprende también en este sentido, la actualidad del texto.

Las montañas de *En el fondo* también son percibidas por la protagonista como un lugar vinculado a la libertad y al deseo:

Cunas de puma, pelitos de puma en los filos de las piedras. ¿Los has envidiado?, dijo ella. Ay, mamita mamá, yo creía que los había querido viendo sus pelitos, pero ahora sé que los he envidiado. He estado envidiando los pumas y las piedras toda la tarde, ¡tan bien que se llevan con el aire! Los envidiaste con amor, dijo ella. [...] Si no hubiéramos salido yo no habría visto las pancitas de los pumas en las piedras. Cierto, dijo ella, ninguna cosa maravillosa es inofensiva. (1969: 13).

Podríamos preguntarnos, para cerrar esta sección, si acaso la elección del género literario no está también atravesada por lo territorial. Durante el siglo XX, no hay escritoras del Norte del país que escriban diarios íntimos, ¿subyace en estas autoras la creencia de que sus vidas no son dignas de ser contadas? Para afirmar que la escritura de lo autobiográfico está atravesada por lo histórico y por lo político, seguimos a Alberca (2007) quien afirma que hay escasos estudios sobre la función autobiográfica de las novelas en la literatura española del siglo XX, a pesar de ser una dimensión central en estos textos. El autor se pregunta a qué se debe este rechazo hacia lo autobiográfico y esboza una hipótesis: la presión social que juzgaba exponer lo íntimo como algo soberbio e inapropiado llevó a los escritores a proyectar sus vidas y figuras mediante textos ficcionales. Esto, quizás puede servir para pensar la escritura de las escritoras argentinas del siglo XX, que por pudor o mandato social no podían exponer su intimidad en primera persona, entonces recurrieron a la ficción para poder narrar(se).

A pesar de no haber escrito específicamente diarios o memorias, Orphée afirma en Díaz que escribe sobre sus experiencias de vida: «Todo el mundo escribe sobre lo que le pasa, el tema es cómo lo hace. A mí no me interesa una literatura sin poesía (2009:35)».

3. La casa como el lugar de la enfermedad y la locura

En oposición a la montaña, como vimos en el apartado anterior, lo doméstico se impone en el universo Orphée como un ámbito de reclusión de las mujeres que las enloquece y enferma, a la vez que las deja sin palabras.

Atala enferma, Oriental enferma. Pero también como un ámbito en el cual se replican las jerarquías sociales de la vida pública entre las mujeres. Los hombres casi no aparecen en las escenas de la vida doméstica que Orphée construye. «Trabaja los silencios textuales no como un rasgo característico de los habitantes de un paisaje determinado, sino más bien como estrategia narrativa plena de significación que conlleva una función ideológica específica» (23).

Respecto del silencio Ostrov afirma sobre la narrativa de Rulfo: «Trabaja los silencios textuales no como un rasgo característico de los habitantes de un paisaje determinado, sino más bien como estrategia narrativa plena de significación que conlleva una función ideológica específica.» (2014: 23). Del mismo modo, pensamos al silencio en la obra de Orphée así como el odio hacia adentro, la agresividad pasiva que caracteriza a sus personajes. Consideramos que este rasgo no debe ser leído como una cuestión mítica esencialista de la condición humana, sino, como una respuesta social, ideológica, ante un contexto histórico y geográfico hostil.

La casa es también un «territorio» de poder y subordinación, donde la identidad no logra desarrollarse por la monotonía y lo rutinario de las tareas. Se trata de un espacio que corresponde al universo feminizado y en donde el tiempo se detiene. Tal como sostiene Grenoville: «En el ámbito de la casa transcurren la vida sexual, la enfermedad y la muerte, pero también el abandono de sí producto de la realización de las tareas mecánicas que implica ese orden doméstico» (2020: 280).

La voz de Mimaya, la abuela que es una de las tres voces protagónicas de la novela, y dueña de casa, nos ofrece una instantánea de la situación de las mujeres y sus lugares en la casa:

Sentado en el último patio de la casa, miro el círculo que encierra en su centro exacto a la sirvienta pelacañas. Nora y sus cuatro hijas esperan con pasividad de víboras panza al sol. La niñera se despega lentamente de la pared, pongo los brazos redondos antes de que me lo diga: la criatura que me deja se amolda sin protestas a ellos. Aurora, la niñera, ya se va contando sus pisadas. Nadie habla (1966: 30).

Este pasaje es casi una fotografía de la disposición de los cuerpos feminizados en el patio a la siesta, y el aburrimiento que padecen.

A lo largo del capítulo, vemos lo que ve Mimaya en las mujeres de su casa. Centraremos la mirada en la sirvienta pelacañas que siempre está en silencio, pero que está presente en toda la escena. El silencio de la sumisión recuerda a los personajes de Tizón. «Siglos de soledad volvieron mudos esos cuerpos achatados, doloridamente indios» (1966: 45) escribe Orphée. Las palabras son aquí un territorio negado a ciertas corporalidades. El silencio aquí no es textual, sino que ocupa un lugar explicitado por Orphée: «Todos los ojos, todos hacen un mismo camino y van a parar en la mujer que pela cañas. No da resultado nuestro magnetismo. Sigue impenetrable pelando cañas, indiferente a la orden de nuestras voluntades unidas. Muda» (1966: 45).

Aquí el silencio es un pequeño acto de rebeldía ante la tarea que quieren asignarle las mujeres de la familia: [...] la sirvienta de las cañas se levanta bruscamente. Se lleva la silla y el cuchillo. Vuelve con una escoba. En su lenguaje quiere decir: se acabó por hoy (1966: 43).

La imposibilidad de comunicación entre las mujeres, la imposibilidad de decir el afecto, es una distancia producida por la diferencia de clases sociales. Las burlas sobre el personal doméstico a manos de mujeres de clase media es una constante en el texto.

Podemos leer este silencio de la mujer de las cañas como un silencio ideológico, por el énfasis y la repetición que hace Orphée con esta figura. Las empleadas domésticas son en su narrativa relevantes y visibles. El encuentro entre dos niñas, la hija de la empleada y Atala, podría pensarse como una representación de la violencia clasista en las sociedades del NOA. Pone de manifiesto, particularmente, la complejidad

de los vínculos que se tejen entre mujeres de distintas clases sociales, que son complejos en tanto están hechos de amor y odio, pero que comparten la detención del tiempo doméstico:

Tendría yo cinco años y ella parecía casi más chica. Era gordita, piojosa, y sus ojos no miraban como si le fueran a pegar. 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 (1966: 48).

La misma relación se replica entre Oriental, madre de Atala, y Luisa, la «sirvienta»: «La antigua sirvienta le da asco a Oriental. Pero espera su venida todas las semanas. No le basta prevenirme cuando el tironeo del asco vence al del amor.» (1966: 45).

Las mujeres de Orphée no pueden salir del encierro de sus mundos internos, no tienen palabras para decir el amor, sólo para el desdén y la burla. El afecto (y el odio) sólo tienen lugar en el pensamiento y por eso no llegan a concretarse. Este encierro mental y doméstico de las feminidades y sus emociones, encuentra su expresión máxima en Oriental, madre de Atala, quien cada vez sale menos «va y viene, rezando el rosario, esa desconocida con su extravagante amor» (1966: 44). Al principio, preocupada por la enfermedad de su hija, años después, sufre ella misma una extraña enfermedad y fallece.

Los afectos de las feminidades y sus deseos en el contexto de una sociedad caracterizada por la violencia de género y de clase, no pueden ser expresados. Los actos de rebeldía son duramente reprimidos.

4. Mujeres «raras». El arte de no pertenecer

Como vimos *Aire tan dulce* (1966) y *En el fondo* (1969) son escritas en el mismo período y publicadas en la década del sesenta. Atala es, según Martínez Zuccardi (2021), una autofiguración de la escritora caracterizada por la rebeldía y la insolencia, a pesar de la enfermedad que padece. Estos aspectos coinciden en la figura que Orphée diseña de sí misma como escritora afirma la investigadora. Es deseante y se

revela a los mandatos de una sociedad patriarcal, que asigna para las mujeres como único destino permanecer encerradas en la casa. Atala elige vivir su sexualidad y su deseo libremente, es denunciada por el ojo panóptico de las vecinas que desde los balcones controlan sus movimientos, ante su abuela Mimaya, quien protege a la joven de estas acusaciones. Sin embargo, la sociedad castiga duramente a las mujeres que eligen vivir distinto, haciéndose cargo de su cuerpo y de su deseo. De hecho, muere asesinada brutalmente en una fiesta de carnaval, en la calle, por un amante, Miguel Ángel, que es médico y casado.

La protagonista de *En el fondo*, cuyo nombre desconocemos, también puede pensarse como una autofiguración de la autora. Es una mujer que migra de su pueblo de origen y se encuentra todo el tiempo en la comparación de los dos lugares por los que transita. Hay algo común entre esta mujer y Atala, en cuanto a la rebeldía y al deseo, pero también a cierta insatisfacción o vacío con respecto a lo que la sociedad les ofrece, cierto inconformismo melancólico que recuerda a las mujeres de Lispector, escritora a quien Orphée admira, y lee para Gallimard⁸.

La extranjera sin nombre, al igual que Orphée, abandona su tierra, el País Caliente de montañas y tierra roja, en donde los habitantes son aficionados a la vida nocturna y adoran a la luna. La mujer no es como ellos, tiene temor de la luna y anhela la libertad de los pumas. En su adolescencia, decide escapar a otro país, al que llama País Frío que observa y describe desde su mirada extranjera, y al cual no logra acostumbrarse. Aquí, de nuevo, aparece la mirada extrañada que veíamos en Atala con respecto a la sociedad de provincia. El contraste con el País Frío es el elemento nuevo, y coincide con los años en los que Orphée escribe la novela, en los cuales reside en el exterior. Es decir, que escribe ambas novelas «desde lejos» pero desde un presente situado en Europa. Este inconformismo o sentimiento de extrañamiento nos recuerda al texto de Lispector «Pertener»: «Quién sabe si empecé a escribir tan pronto porque, al escribir, por lo menos me pertenecía un poco a mí misma, aunque eso sólo sea un triste facsímil» (2007: 25).

La protagonista termina siendo una extranjera de los dos mundos, porque cuando regresa a su País de origen debido a la muerte de su madre es incomprendida y mira todo con ojos de extrañamiento. Las descripciones de amor hacia el País caliente y sus habitantes son evocaciones que la protagonista hace desde la distancia. Cuan-

do regresa, sus hermanos la tratan con indiferencia y rencor por haberse ido. También se presenta aquí la violencia al interior de lo doméstico, cuando torturan a su gato PTT, muy querido por la protagonista. Son «incapaces de la lógica del amor» dice Orphée y recuerda a los habitantes de *Aire tan dulce* tomados totalmente por el odio de la falta de oportunidades. O como dirá en entrevistas, sienten un desdén por la aventura.

Valenzuela (1969)⁹ ha leído este texto como el pasaje de un mundo infantil a uno adulto o de un estado sereno a la locura. Aquí proponemos, otra lectura posible: el pasaje por los dos mundos es acaso la condición de la escritora desterrada, transhumante, que no tiene un lugar. La extranjería de la protagonista más como una condición geográfica existencial que es consecuencia del destierro. Y aún más que eso, ser una extranjera para Orphée en la narración es estar enamorada de la belleza del lenguaje poético. Ser extranjera es ser poeta. El texto llama la atención por la impecable prosa poética que despliega y por la profundidad de este planteo con respecto al lenguaje poético. En oposición, la escritora cuenta en (Audiovideoteca) que Murena arruinó su vocación poética, al decirle que era muy mala y se dedicara a la narrativa. Este texto además de ser prueba del errado juicio emitido por el escritor, nos muestra la conciencia que tiene Orphée sobre su dominio del lenguaje poético, y esta escritura es también un acto de rebelión, al mandato del género, en este sentido.

Al igual que Orphée, la protagonista también tiene consciencia de su condición casi existencial de extranjería, «A veces nos olvidamos de que tu idioma no es el nuestro. Nos estábamos olvidando de que eras extranjera. [...] En este País Frío no dejan que vivan las palabras inventadas. Son muy rígidas las formas, rígidas las palabras y rígidas las invitaciones. Quizás hasta el modo de ser distinto sea rígido.» (1969: 10).

Sus momentos de bienestar son muy efímeros: cuando conoce a un hombre de ojos azules que será su amante y que la acerca a una reunión de poetas en la cual la mujer no logra integrarse, pero sí conmovirse con el amor que sienten estos personajes por las palabras. Se aleja hacia la galería con un gato: «Es mucho más fácil alejarse que acercarse. Cada vez pueden descubrirme menos.» (1969: 119).

⁹ La Nación, 3/8/67

Ambas, Orphée y la protagonista, están situadas en un no lugar, no pertenecen ya a ningún país, viven el exilio de la poesía, del amor por las palabras. Miran, como quien dice, la fiesta desde afuera, pero siempre con deseo, desde la diáspora de la escritura.

5. Conclusiones

La vida de Elvira Orphée está atravesada por experiencias singulares como el destierro y la trashumancia. Estas le permiten generar una distancia con respecto al lugar de origen, y construir una obra en la que adopta una posición crítica y extrañada. Podríamos inscribirla en la tradición de las escritoras diaspóricas, caracterización que utiliza Molloy, como vimos. En estos casos, lo que lleva a la escritura como elección de vida es la distancia con respecto al lugar de origen. La escritura aparece entonces como una solución, como la fundación de una nueva casa que pone en cuestión a las raíces-mandato y que surge de la fuerte necesidad de tener un lugar de origen cuando se está en situación de migrante.

Como vimos, parte de la crítica literaria feminista propone una nueva forma de pensar la territorialidad en la literatura, a partir de los territorios generizados, para los siguientes tropos: ciudad/campo; casa/calle; íntimo/público. La forma en la que estos constituyen a los cuerpos feminizados y estos los constituyen.

Orphée no escribe memorias ni diarios. Como vimos, la elección del género discursivo parece ser también una cuestión política y territorial en este caso, porque subyace en esta elección una pregunta más profunda: ¿qué vidas merecen ser contadas? Sin embargo, afirma que utiliza sus propias experiencias en la escritura y hay en sus novelas analizadas numerosos elementos autobiográficos. A partir de lo planteado por Alberca respecto de lo autobiográfico, arriesgamos que Orphée elige narrarse desde la ficción debido a la presión del contexto sociohistórico desde el cual escribe, la década del sesenta y su pertenencia a la familia Ocampo.

Orphée presenta en su universo narrativo un Noroeste de montañas, paisajes trascendentales y bellos, que coexiste con una sociedad violenta y conservadora, especialmente con los cuerpos, subjetividades y deseos de las mujeres. Mujeres que, ante la hostilidad, se recluyen en los bastos mundos de su interioridad, pero a las que les sobra el deseo.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. (2018) *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.
- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arnés, Laura, Domínguez, Nora y Punte María. José (Directoras) (2020). *Historia Feminista de la Literatura Argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Tomo 5. Córdoba: Eduvim.
- «Audiovideoteca de escritores: Elvira Orphée» (2005). Audiovideoteca de Buenos Aires. Disponible en: www.audiovideotecaba.com/elvira-orphee
- Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (comps.) (2003) *Escrito en el viento: lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- De Leone, Lucía. (2020) «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias» en *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, pp.180-219.
- Díaz, Gwendolyn. (2009). *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Grenoville, Carolina. (2020). «Configuraciones de la intimidad y lo doméstico en la narrativa actual» en *Historia Feminista de la Literatura Argentina, En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Córdoba: Eduvim. pp. 263-287.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2021) «Rebeldía, provincia, enfermedad. Autofiguración en *Aire tan dulce* de Elvira Orphée», CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 30 – Nro. 41 (Primer semestre 2021- Mar del Plata): 65-79.
- (2020) «Provincia y figura de autora en Elvira Orphée», Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 74:2, 104-116
- Molloy, Sylvia. (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Lispector, Clarice (20 18). *Aprendiendo a vivir*. Madrid: Siruela.
- Orphée, Elvira (2009) [1966]. *Aire tan dulce*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- (1969). *En el fondo*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Valenzuela, Luisa. «La belleza que lastima». *La Nación*, 3/8/67.