

PROVINCIA, LENGUA Y PUNTO DE VISTA EN “LA CALLE MATE DE LUNA” DE ELVIRA ORPHÉE**Soledad Martínez Zuccardi**

Universidad Nacional de Tucumán

msoledadmartinezzuccardi@gmail.com

Resumen: El artículo indaga el modo como se inscribe la provincia en un cuento poco estudiado de la autora argentina Elvira Orphée (1922-2018): “La calle Mate de Luna” (*Su demonio preferido*, 1973). Delimita, al respecto, tres aspectos, ligados al ritmo del relato, a la construcción de un punto de vista ambiguo y al modo de representar la lengua de la provincia. El trabajo propone que el cuento construye al respecto una representación compleja —en diálogo con otros textos de Orphée como las novelas *Dos veranos* (1956) y *Aire tan dulce* (1966) — y que en ese marco se construye también un vínculo no unívoco ni maniqueo entre las provincias y Buenos Aires. Se desmontan, así, binarismos, como la visión históricamente dominante que asigna a Buenos Aires el lugar del centro y a las provincias el de la periferia y la derrota. El análisis revela además que esa inscripción de la provincia está relacionada con el singular vínculo de Orphée con su lugar de origen, así como con la construcción de un *locus* enunciativo también ambiguo y complejo, que bascula entre el desprecio y la fascinación.

Palabras clave: representaciones discursivas, escritoras argentinas, centro-periferia, punto de vista, Elvira Orphée

PROVINCE, LANGUAGE, AND POINT OF VIEW IN “LA CALLE MATE DE LUNA” BY ELVIRA ORPHÉE

Abstract: This article explores how the province is represented in a little-studied short story by the Argentine author Elvira Orphée (1922–2018): “La calle Mate de Luna” (*Su demonio preferido*, 1973). It outlines three aspects related to the narrative’s rhythm, the construction of an ambiguous point of view, and the way in which the province’s language appears. The article reveals that the story constructs a complex representation of the province—in dialogue with Orphée’s novels *Dos veranos* (1956) and *Aire tan dulce* (1966)—and a non-univocal and non-Manichean relationship between the provinces and Buenos Aires. This representation dismantles binarisms, such as the historically dominant vision that assigns Buenos Aires a center place and condemns provinces to periphery and defeat. The analysis also reveals that this representation of the province is related to Orphée’s connection to her place of origin, as well as to the construction of an equally ambiguous and complex enunciative *locus*, which oscillates between contempt and fascination.

Keywords: discursive representations, Argentine women writers, centre-periphery, point of view, Elvira Orphée.

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.12505>

Recibido: el 1 de abril de 2025

Aceptado: el 9 de enero de 2026

Publicado: el 25 de febrero de 2026

Elvira Orphée y la provincia: un vínculo contradictorio

La provincia es central en la narrativa de la escritora argentina Elvira Orphée (1922-2018). *Aire tan dulce* (1966), por mencionar su obra emblemática, o *Dos veranos* (1956), su primer libro, son novelas que construyen un espacio de provincia desde las contradicciones, los matices, las tensiones nunca resueltas. Tal representación tiene acaso como referente a la provincia argentina de Tucumán (donde la autora nació y de donde se alejó joven). Pero a partir de ese referente se despliega —quizá como en el caso de la “zona” de Juan José Saer, según ha estudiado María Teresa Gramuglio (1986: 267-268)— la construcción de un espacio imaginario, evocado y construido por Orphée desde la lejanía, desde un lugar de enunciación ambiguo (de oriunda de la provincia y a la vez de ajena o extraña a ella) y siempre basculante entre la fascinación y el rechazo.

En efecto, si bien numerosos elementos de los textos remiten al mencionado Tucumán natal de la autora —que nunca es nombrado, aunque sí sus calles, sus plazas, sus ingenios azucareros—, la provincia en la obra de Orphée es, desde luego, una representación literaria.¹ Como toda representación, no es una copia sino una construcción. Y, tal como lo ha demostrado Edward Said en su clásico ensayo sobre el orientalismo (2004 [1978]), una representación es una construcción que dice mucho más acerca del sujeto que la construye que del referente “real”, por llamarlo de alguna manera. Entiendo que la provincia de Orphée es y no es Tucumán: es un lugar ligado a la experiencia vital de la autora, pero macerado en el recuerdo e imaginado desde la mediación del lenguaje. Se trata, en todo caso, y en sintonía con lo planteado por Laura Demaría en su estudio sobre Buenos Aires y las provincias, de una inscripción literaria, de un “hecho producido en el relato” y no de “una presencia o herencia dada” (2014: 425).

En este artículo indago los términos en que se inscribe la provincia en la narrativa breve de Orphée, en particular en un relato poco transitado por la crítica: “La calle Mate de Luna”, incluido en su primer libro de cuentos, *Su demonio preferido* (Emecé, 1973), y publicado antes en el número 262 de la revista *Sur*, de enero-febrero de 1960. Escrito probablemente entre Europa y Buenos Aires y difundido en instituciones reconocidas del campo literario porteño (*Sur* primero y Emecé después), “La calle Mate de Luna” delinea una provincia donde los personajes porteños son los forasteros. Propongo que este cuento puede leerse en diálogo con las novelas *Dos veranos* y *Aire tan dulce* en cuanto a la representación compleja de la provincia forjada. Planteo además que, en ese marco, se despliega también la construcción de un vínculo no unívoco ni maniqueo entre las provincias y Buenos Aires. Anticipo aquí que la provincia de Orphée desmonta binarismos, como la visión históricamente dominante que asigna a Buenos Aires el lugar del centro y a las provincias el de la periferia y la derrota (Demaría, 2014: 15). Entiendo, por último, que el modo como la provincia se inscribe en el cuento, y en una parte importante de la narrativa de la autora, está relacionado con el vínculo de Orphée con su lugar de origen y con la construcción de un *locus* enunciativo también complejo y ambiguo.

En efecto, ese vínculo con el lugar de origen está plagado de contradicciones. Orphée se aleja de Tucumán tempranamente —en un gesto sin duda infrecuente en la época entre las

¹ Además de *Aire tan dulce* y *Dos veranos*, la provincia está inscripta también, aunque de modo menos acentuado, en la novela *En el fondo* —reescrita como *La muerte y los desencuentros*— y en algunos cuentos de *Su demonio preferido*, *Las viejas fantasiosas* y *Ciego del cielo*. El espacio de novelas como *Uno* o *La última conquista de El Ángel* es, en cambio, Buenos Aires. Desde mi punto de vista, en esos dos últimos textos la provincia aparece lateralmente en tanto lugar de origen de ciertos personajes.

jóvenes de su clase (relativamente acomodada)— y vive una vida cosmopolita. Estudia Letras en la Universidad de Buenos Aires y a fines de la década de 1940 obtiene una beca para continuar estudios en Madrid. De Madrid se va a París. Inicia su carrera literaria en Buenos Aires con la publicación de su primer relato en *Sur* en 1951 y de su primer libro en 1956 por el sello Sudamericana. Hacia fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, ya casada con el pintor Miguel Ocampo, volvería a vivir algunos años en París y también en Roma, donde Ocampo ejerce funciones diplomáticas. En Europa frecuenta a figuras descolantes de la literatura latinoamericana y europea del momento: Italo Calvino, Octavio Paz, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Elsa Morante, Alberto Moravia. Allí escribe su segunda y su tercera novela: *Uno* (Compañía General Fabril Editora, 1961) y *Aire tan dulce* (Sudamericana, 1966). Se radica luego nuevamente en Buenos Aires y pasa algunas temporadas en Venezuela. Sus siguientes libros son: *En el fondo* (Galerna, 1969), *La última conquista de El Ángel* (Monte Ávila, 1977), *La muerte y los desencuentros* (Fraterna, 1989) y los volúmenes de relatos *Su demonio preferido* (ya mencionado), *Las viejas fantasiosas* (Emecé, 1981) y *Ciego del cielo* (Emecé, 1991).

Aire tan dulce recibe el Segundo Premio Municipal de novela y *En el fondo*, el primer premio en el mismo certamen. En 1989 Orphée obtiene la beca Guggenheim. Sin embargo, y pese a tales distinciones, la autora no llega a tener un reconocimiento amplio. Ello podría estar relacionado con la manera un tanto solitaria en que desarrolla su carrera, sin el sostén de instituciones o círculos literarios —si bien comienza publicando en *Sur*, no perteneció al núcleo articulado en torno a la revista, ni a otros grupos o asociaciones—. También, probablemente, con su condición de escritora mujer en el siglo XX: “Los escritores ganan premios y tienen sus patotas. Las escritoras no”, reflexiona la misma Orphée (Aguirre *et. al.*, 2007: 92). Además, su obra no encaja en las líneas dominantes de la literatura argentina y latinoamericana de la época: el *boom*, el realismo mágico, la literatura del compromiso sartreano, o el auge de las escritoras *best seller* como Silvina Bullrich, Marta Lynch, Beatriz Guido. Tampoco puede asimilarse a esa “banda de escritores del interior” que emerge entonces como “alternativa”, según Ricardo Piglia, “frente al monopolio de escritores de la ciudad capital, de Buenos Aires”; Piglia menciona a Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Saer y Juan José Hernández (en Demaría, 2014: 13).

Desvinculada de la vida literaria en su provincia e inserta más bien en el campo literario porteño —aunque desde la posición lateral referida—, Orphée está muy lejos de cualquier “banda del interior”. Más aún, ella sería excluida de lo que la crítica ha delimitado como la literatura de su provincia o su región. Llama la atención que durante el siglo XX el nombre de la autora esté completamente ausente de los estudios al respecto, como he mostrado en un estudio anterior (Martínez Zuccardi, 2020a). Incluso en la ficción su figura tiene un lugar controvertido: en *Pretérito perfecto* (1985) de Hugo Foguet —considerada como la novela emblemática de Tucumán— Orphée es ficcionalizada en el personaje de la Negra Fortabat, una escritora “tucumana pero repugnada”, acusada de connivencia con la crítica literaria porteña y de vender al puerto la imagen de la provincia que el puerto quiere (Martínez Zuccardi, 2020b).

He planteado que esa exclusión tiene que ver también con el despectivo rechazo por Tucumán que Orphée revela en sus declaraciones (Martínez Zuccardi, 2020a). “El día que me fui de Tucumán fue el más feliz de mi vida” (Brizuela, 2009) o “En Tucumán no hubiera escrito ni mi nombre” (Audiovideoteca, 2005: 10:07), afirma. A la sociedad tucumana la describe como

una “infamia”: “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...” (von Thüngen, 2018). Pero a la vez reconoce en la provincia un costado fascinante, dado por un misterio y una poesía que no tendrían las grandes ciudades: “Crecer en Tucumán me parecía mágico de niña. La provincia y sus supersticiones me dieron un sentido de misterio, una experiencia poética” (Díaz, 2007: 25, mi traducción).² Y es que el vínculo con la provincia está siempre en tensión, como he sugerido ya, entre el desprecio y la fascinación. La provincia es la infamia y la imposibilidad de todo arte a la vez que el ámbito del misterio y la poesía.

Lo cierto es que Orphée parece no poder dejar de inscribir la provincia en sus textos. Pero no lo hace, claro está, desde un apego al terruño. Ello distingue su caso del de otros autores significativos nacidos casi en los mismos años que ella en Tucumán o en la región, como el mencionado Foguet, que en su recorrer el mundo como marino añora la provincia y aspira a fundarla literariamente a partir de un enfático rechazo de la tradición local anterior. O de los integrantes de La Carpa, el grupo de poetas que renovó la literatura del noroeste argentino desde el sentido profesional con el que sus integrantes asumieron el oficio y desde un vínculo afectivo con la región concebido como genuino, en fuerte oposición a lo que describían como un falso regionalismo pintoresquista.³ Orphée emerge, en cambio, como una tucumana que en principio rechaza su provincia al tiempo que se ve atraída por ella para convertirla, a la distancia, en objeto de su imaginación literaria.

En su primer libro, *Dos veranos*, la autora opta ya por la provincia. La explora críticamente, lejos de todo idilio regionalista, construyéndola como el lugar del tedio y de la constante humillación (Martínez Zuccardi, 2022). Así es vivida la provincia por el protagonista, Sixto Riera, un joven mestizo, huérfano, feo, que recibe con frecuencia el mote “negro de mierda”. Es el punto de vista de este personaje complejo —tan rabioso como sensible, capaz de cometer un crimen a la vez que actos de nobleza— el que Orphée elige para la novela. Si bien hay una voz narradora en tercera persona, la “conciencia”, por decirlo en términos de Mijail Bajtin, es casi siempre la del personaje. Mediante la técnica del estilo indirecto libre —ese discurso que “consigna una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena” (Martínez Bonati, en Pozuelo Yvancos 1989: 257)—, Orphée vehicula una narración articulada desde las profundidades de la mente del personaje.

En varias ocasiones la autora habla de su afán de “evitar la tercera persona para evitar caer en el narrador omnisciente” y de su aspiración a lograr una “comunicación directa del personaje con el lector” (García Pinto, 1988: 164). Este anhelo de innovar en la focalización narrativa, sugerido ya en *Dos veranos*, logra concretarse en *Aire tan dulce*, donde la figura del narrador está por completo ausente —cabe notar que es una novela de 1966, muy anterior, por ejemplo, a *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, por nombrar otra novela argentina que también omite la figura del narrador—. *Aire tan dulce* está narrada directamente desde las conciencias de tres personajes: la joven Atalita Pons, su abuela Mimaya, y Félix Gauna, unido a la primera por una visceral relación de amor-odio. Desde la mirada de estos personajes, la provincia es ligada a la mentira, al mal, a la falta de grandeza, a la imposibilidad de hablar, al

² Cito la frase en el idioma original de la publicación: “Growing up in Tucumán seemed magical to me as a child. The province and its superstitions gave me a sense of mystery and poetic experience”.

³ Me he ocupado de la confrontación del caso de Orphée con el de otros escritores de Tucumán y el noroeste argentino y su vínculo con el lugar de origen en Martínez Zuccardi (2024).

“desdén por la aventura y el destino” (Orphée, 2024: 40). El espacio construido adquiere signos en verdad terribles, que conducen a la destrucción (Martínez Zuccardi, 2020a).

Ambas novelas tienen, por otra parte, una intensidad poética notable, en especial *Aire tan dulce*, que ha sido de hecho estudiada como una novela lírica (Peltzer, 2021). En una entrevista de sus últimos años, Orphée reconoce que como escritora siempre aspiró a la poesía: “No me interesan ni las tramas ingeniosas, ni los frisos sociales, ni los pensamientos profundos ... *Yo lo que [...] pido es poesía* (Brizuela, 2011, énfasis mío). Esa aspiración poética impregna también el cuento “La calle Mate de Luna”.

“La calle Mate de Luna” y su “hambre de realidades abominables”

La narrativa breve de Orphée ha sido menos atendida que sus novelas tanto desde el ámbito editorial como desde la crítica. En los últimos años se han reeditado varias novelas: *La muerte y los desencuentros* en 2008 (Fundación Victoria Ocampo), *Dos veranos* en 2012 (Eduvim), *Aire tan dulce* en 2009 (Bajo la luna) y en 2024 (Fondo de Cultura Económica, en un volumen titulado *Dos novelas* que incluye también *La última conquista de El Ángel*). Los tres libros de cuentos, en cambio, no han sido reeditados. De igual modo, las novelas se han estudiado con cierta amplitud, sobre todo *Aire tan dulce* (Moctezuma, 1983; Díaz, 1985; Loubet, 1986; Pobutsky, 2002; Peltzer, 2001, 2003; Mena, 2013, 2020; Martínez Zuccardi 2020a, 2021) y *La última conquista de El Ángel* (Tompkins, 1993; Mena 2020). En menor medida, *La muerte y los desencuentros* (Tompkins, 1993), *En el fondo* (Calás de Clark, 2007) y *Dos veranos* (Martínez Zuccardi, 2022). Los cuentos han sido menos trabajados, a excepción del libro *Las viejas fantasiosas* (Slaughter, 1996; Jurovietzky, 2007; Aquino, 2020; Barbero, 2021). Ciertos textos de *Ciego del cielo* también han recibido estudios (Tompkins, 1993; Mena, 2020; Andradi, 2007), pero *Su demonio preferido* —que incluye el cuento que nos ocupa— no parece haber sido examinado con anterioridad.

De modo general, la bibliografía crítica precedente sobre la obra de Orphée está ligada a los estudios de género y a la escritura de mujeres, o bien a perspectivas psicoanalíticas. Algunos estudios se centran en cuestiones discursivas y narratológicas, y otros en problemáticas ligadas al poder y a la tortura (en especial los trabajos referidos a *La última conquista de El Ángel*, impactante novela corta que explora el punto de vista del torturador), estableciendo en ocasiones vínculos entre la ficción y ciertos momentos de la historia argentina, en particular el peronismo y los años previos a la última dictadura cívico-militar. Los artículos más recientes sobre ciertos cuentos adoptan el enfoque del posthumanismo o bien analizan las relaciones intertextuales con textos clásicos. A excepción de los estudios de Mena (2013, 2020), las investigaciones previas no han hecho foco en la inscripción de la provincia y lo provincial, que constituye la preocupación central de este artículo y de los trabajos anteriores de mi autoría.

Extraordinario por la potencia de lo que sugiere en su brevedad, “La calle Mate de Luna” es un relato de carácter coral que narra la llegada de nuevos vecinos —porteños— a una calle de provincia y los variados efectos que ese arribo provoca en quienes habitan la calle, que aparece personificada. La versión inicial, publicada en 1960 en *Sur*, presenta leves modificaciones respecto de la de 1973. El único cambio significativo está en el párrafo final, más contundente en la segunda versión, que culmina con la frase que utilizo para titular esta sección del trabajo, y que alude a la sed de calumnias de la calle: “Esta quizá sea la razón por

la cual la calle Mate de Luna no ha abandonado jamás su desconfianza a los forasteros del número cincuenta y uno, ni su despecho por quedarse sin alimento para *un hambre de realidades abominables*” (Orphée, 1973: 39, énfasis mío).⁴

Para examinar los términos en que la provincia se inscribe en el cuento, delimito tres aspectos: 1.) el ritmo singular del relato, marcado por la reiteración de elementos que sugieren el avance del calor junto al del deseo sexual y del afán de calumniar; 2.) la construcción de un punto de vista ambiguo en torno a la calle, a la provincia y a los porteños; 3.) un modo de representar la lengua de quienes habitan la provincia a partir de la dificultad y la falta de exactitud.

El ritmo, el calor y una cierta sed

Es magistral el manejo del ritmo en el cuento. La revelación gradual de la identidad y los vínculos que unen a quienes en principio son descriptos como “forasteros” que comparten a una “mujer blanca” está ligada a un ritmo que va cobrando intensidad a partir de la reiteración de elementos que sugieren metonímicamente el avance de las estaciones y del calor, a la vez que el incremento del “hambre de realidades abominables”.

Dos elementos se reiteran, marcando ese ritmo a la vez que construyendo el mundo de provincia y brindando un tono poético al relato: las baldosas (características de los pisos de las casonas de provincia en las primeras décadas del siglo XX) y el perfume de las flores (de la flora urbana nortea): “Llegó septiembre con sus flores de naranjo y fue el momento del agua sobre los pisos, no ya helada y taciturna como la del invierno sino deseable” (25). Tal es la frase inicial del cuento, que continúa: “Volvieron las baldosas a tener su verdadero prestigio a los ojos de los niños, su suave helazón a deslizarse bajo los cuerpos incandescentes de siestas e infancia” (25). La vida plácida y casi idílica sugerida en ese primer párrafo se ve rápidamente sacudida, en el párrafo siguiente, por la llegada de los porteños a la casa del número cincuenta y uno. Ellos son vistos desde un comienzo como la encarnación de la diferencia: “Fue en ese momento cuando aparecieron los forasteros” (25).

Luego de esa interrupción, continúa el lento paso del tiempo en la calle. El arribo de un nuevo mes se percibe también en las baldosas y las flores, entremezclándose con el nacimiento de unas ciertas “ansias”:

Los días siguieron adentrándose en el calor y llegó octubre. El agua al retirarse de las baldosas les dejaba su brillo, y el dibujo romboidal de los mosaicos parecía seda extendida. Un vestido blanco y negro de arlequín. Encima el agua, acariciando. La gente sentía sed cuando la veía porque empezaba el calor, y porque ese calor nuevo, ese olor a flores, transformaban en sed ansias más vagas. (27)

Otras flores marcan el mes de noviembre: “En noviembre el olor de los azahares había pasado ya pero, en cambio, las damas de noche y las diamelas cuando se ponían a perfumar mezclaban las ansias vagas en un revoltijo turbulento” (29). El avance del calor está directamente unido a una cierta sensualidad y al deseo erótico (elementos, por otra parte, instalados desde las primeras líneas del cuento en el deseo de esos cuerpos incandescentes):

⁴ Cito siempre por la versión de 1973, que asumo corregida por la autora para ser incluida en su primer libro de cuentos. En adelante, consigno solo el número de páginas de cada cita.

Cuando el calor se hizo intolerable y los niños fueron obligados a guardar el silencio de las siestas, [...] las muchachas jovencitas se metían bajo las sábanas, quizá de a dos en una cama [...] una en la cabecera, la otra en los pies. [...] leían y se tocaban con los pies sin dejar de leer, como si no fueran responsables de lo que sus pies hacían y del placer que procuraban y sentían. Y después, jamás hablaban de lo que había pasado. Pero hablaban cada vez más frecuentemente de los porteños del cincuenta y uno. (35-36)

El calor, otro índice de la provincia, tiene un lugar protagónico en el relato y su representación roza la hipérbole (“Hacia cuarenta y dos grados a la sombra. A los vehículos públicos destartalados se les reventaban las gomas por la calle, y la ciudad ponía a achicharrar sus inmundicias bajo la demencia de sol” [35-36]). Esa construcción hiperbólica imprime matices en el realismo del cuento. En otros relatos de *Su demonio preferido*, y más aún en los de *Las viejas fantasiosas*, hay elementos fantásticos o extraños, pero en “La calle Mate de Luna” primaría un cierto realismo, si bien desbordado por ese calor que conduce a la demencia. El calor creciente se funde a su vez con esa sed y esas ansias que se van tornando en “revoltijo turbulento”: “Sentían la necesidad de ser la mujer blanca. Eso y sed” (36).

El avance del calor, del deseo y la sed encuentran un punto culminante en los juegos de agua del carnaval. Solo una de las vecinas, Kika Palumbo, se atreve a jugar con los porteños. Su amiga, en cambio, se contenta con “espíar desde el balcón, en las siestas tórridas, cómo los porteños arrojaban y recibían baldazos de agua” (36-37). Veía como a “Kika se le pegaba el vestido al cuerpo y chorreaba agua” mientras ella, “detrás de los visillos, temblaba de entusiasmo con cada baldazo sobre el cuerpo de la otra, como si fuera ella quien lo recibiese” (37).

Al ser cuestionada por interactuar con los nuevos vecinos, Kika revela una verdad que no satisface a la calle: “¿Qué tenían de malo los porteños? Eran cuatro muchachos que vivían con la madre viuda y trabajaban. ¿Era un pecado eso?” (37-38). El carnaval, la fiesta del tiempo destructor y regenerador (Bajtín, 1971 [1941]), tiene un poder desenmascarador: destruye las conjeturas sobre los porteños y abre paso a una verdad que da vueltas todo. En ese aparente paraíso de flores, baldosas y patios del párrafo inicial del cuento anida, en realidad, el mal, ese “hambre de realidades abominables”.

Un punto de vista ambiguo y un personaje singular

¿Quién narra en este cuento? Pese a que Orphée desconfía del narrador, en “La calle Mate de Luna” hay una voz narradora en tercera persona. Con todo, esa voz no se corresponde con la clásica figura del narrador omnisciente porque está en buena medida focalizada en los vecinos de la calle. El narrador muestra, además, un comportamiento ambiguo respecto de los vecinos y de los recién llegados porteños: si bien mira desde la conciencia de los primeros y por lo tanto conoce sus pensamientos y sus oscuras conjeturas, en ocasiones se separa de ese colectivo para cuestionar su incansable vocación maledicente. Tal focalización relativamente variable no da lugar a la perspectiva de los porteños. Es sabido que, como lo ha advertido Gérard Genette, focalizar desde determinado personaje (en este caso, un personaje colectivo: esa calle personificada) implica a su vez una focalización externa de otros personajes de los que se

registra solo lo perceptible (en Klein, 2007: 63). Así, el narrador nunca mira desde la conciencia de los porteños, pero, de algún modo, los termina salvando y erigiendo en héroes del relato.

El inicio del conflicto está dado por la aparición del primer “forastero” en la casa del número cincuenta y uno. La voz narradora sabe lo que su llegada produce en los vecinos: “desde el preciso minuto en que se presentó a ver la casa desocupada de la calle Mate de Luna, los vecinos se sintieron desconcertados” (25). Conoce también las razones de ese desconcierto (el rechazo y el miedo provocado por aquello que es percibido como diferente): “No estaba vestido como ellos, tenía automóvil y belleza. No les gustó” (25). Lo mismo sucede respecto de “la mujer blanca” que llegaría después y cuya blancura ofende: “La mujer tenía los brazos muy blancos, que salían de un vestido de luto, y la cara joven. Cuando se sacaba las medias, la blancura de sus piernas era obscena” (30). Su conducta posterior, su preferencia por “sacar una silla al balcón y a sentarse cuando caía la tarde” provoca despecho en la calle: “Ellos también tenían balcón, pero cuando estaban en familia se sentaban a la puerta. ¿Por qué no podía la porteña sentarse a la puerta? ¿En qué era distinta de ellos?” (33).

Un personaje en particular resulta una suerte de encarnación de los prejuicios y la maledicencia de la calle: “la vieja del dieciséis”. Ella inicia los rumores sobre los recién llegados: “La vieja contó que el porteño se encerraba con mujeres, y toda la calle lo repitió” (27). Pronto esos rumores se vuelven colectivos: “se empezó a hablar de las extrañas orgías en el número cincuenta y uno” (28); “las conjeturas de la calle Mate de Luna se desataron con un ímpetu borrascoso” (30); “la calle, *de todos modos*, encontró medio de hablar de la mujer blanca como de la única para cuatro hombres” (31, énfasis mío).

El modalizador “de todos modos” es un ejemplo de la mencionada distancia que, en esa focalización variable a la que aludí, toma por momentos la voz narradora respecto de la perspectiva de la calle. Porque el narrador introduce la duda respecto del “ímpetu borrascoso” con el que se desatan los rumores y se encarga de mostrar su falta de fundamento: “¿Qué habían visto? ¿Qué elementos tenían para sus conjeturas? ¿Quién podía saber lo que ocurría en el patio de la mujer blanca si solo de dos casas era posible divisar algo en el interior del cincuenta y uno?” (30). Y revela que desde esas dos casas —una habitada por dos ancianos y otra cuyas paredes altísimas impedían ver al otro lado— no era posible conocer lo que sucedía en la vivienda ocupada por los porteños. De esa manera, la voz narradora se distancia de esa calle insistentemente personificada, que tiene ojos y se ofende, y que, pese a todos los impedimentos, *de todos modos*, encuentra la manera de calumniar. En otras palabras, en el cuento se narra y se mira desde la calle, pero se cuele también una conciencia otra, externa, alejada de esa óptica coral.

La conciencia que no tiene cabida en la narración es, como he adelantado, la de los porteños. Ellos son mostrados a partir del registro perceptible, de sus acciones. Una de esas acciones es el trabajo. Avanzado el cuento, los vecinos se enteran —al mismo tiempo que el lector— de su oficio: los porteños son músicos, tocan el piano y trabajan en la radio. Tal ocupación es vista con desconfianza por la calle: porque “[m]úsico de orquesta no es oficio de gente decente” (35) y, además, por el tipo de música elegida (“los compases arrastrados de los tangos” [35]). El tango es rechazado por los vecinos: “Una recién casada dijo que ella prefería la música dulce. El vecino de la japonesa, un empleado público, dejó entender que los tangos eran para gente sin cultura y habló del *Danubio azul* y *La viuda alegre*” (35). Junto con el apellido de los porteños repetido en la radio (“al piano Julio Capristi” [35]) y a la reiterada

blancura de la mujer, el tango es otro elemento que vincula a los porteños con el origen inmigratorio y con lo extranjerizante, rasgos rechazados por una calle que parece exhibir los resabios de un nacionalismo que parece no tan lejano todavía.

Con todo, como decía, los porteños son salvados en el cuento, en especial por las acciones solidarias que realizan al final. Luego del carnaval sobreviene un ciclón que azota la calle y uno de los niños del vecindario —nieto de “la vieja del dieciséis”— resulta herido. Son los porteños quienes llevan al niño y a su familia al hospital (“Los gritos de la madre llenaron la calle cuando el viento se atenuó. Después, sin saber cómo, madre e hijo se encontraron dentro del automóvil de los porteños camino al hospital” [39]) y “la mujer blanca” es quien “esa misma noche” fue “a ofrecer ayuda a las casas dañadas” (39).

La solidaridad que muestran los porteños resulta casi heroica si es contrastada con las calumnias vertidas sobre ellos, particularmente por la vieja a cuyo nieto socorren. En las novelas de Orphée, los personajes porteños que llegan a la provincia son contruidos de un modo distinto. En *Dos veranos*, el porteño aparece, a partir de un personaje secundario, como un otro que se impone y amedrenta, frente al que no se puede hablar. En *Aire tan dulce*, el personaje de Tito Cerámico es descrito como un porteño ingenuamente maravillado con la provincia (“esa capacidad que tiene para encontrarle maravilla a todo”; “Ya le salta la provincia encantada a sus ojos de porteño” (2024: 120). Si relacionamos el cuento con las dos novelas, se advierte que no hay una construcción unívoca de los porteños ni de la relación porteños-provincianos. Tampoco un afán de sentar una tesis al respecto. Esta constatación refuerza la ambivalencia y la ambigüedad de la construcción de la provincia en la obra de Orphée.

En “La calle Mate de Luna” hay otro personaje que acentúa esa ambigüedad, en la medida en que matiza la oposición porteños-vecinos de la calle, o de modo más general, porteños-provincianos: Kika Palumbo, amiga de una nieta de “la vieja del dieciséis” y ya mencionada como la única que juega al carnaval con los porteños. El de Kika es un personaje “entre”, que no puede adscribirse a ninguno de los dos polos de dicha oposición. Es vecina de la calle, pero no piensa ni actúa como el resto. Interactúa con los porteños y no conjetura sobre su conducta. Por el contrario, es quien conoce la identidad de los recién llegados y la revela a los demás. Además, cuando toda la calle critica la música del piano, Kika opina “que los tangos eran regios” (35). Ella parece estar más allá de la sed y las ansias de la calle. Al igual que el punto de vista ambiguo, la construcción de este personaje cuestiona los maniqueísmos, a la vez que fisura la representación de una provincia atrasada y maledicente. Con su simple revelación acerca de la identidad de los porteños (“cuatro muchachos que vivían con la madre viuda y trabajaban” [37-38]) y, sobre todo, con su pregunta (“¿Era un pecado eso?” [38]), Kika puede ser pensada en sintonía con otros personajes femeninos fuertes, independientes y muy diferentes de su entorno, como Lala en *Dos veranos* y en especial Atalita Pons en *Aire tan dulce*. Tanto Lala como Atalita tienen, además, una relación con la lengua que las distingue de los habitantes de la provincia, como explico a continuación.

Una lengua poco exacta

El silencio, el no poder hablar o no poder decir con exactitud son rasgos que definen la relación con la lengua de los habitantes de la calle Mate de Luna. Ellos no pueden dar cuenta verbalmente de las razones de su inmediato rechazo por el primer porteño que llega al

vecindario: “No les gustó. *No explicaban* por qué no les gustaba. Decían palabras cercanas a indecente, alguna otra que significaba pretensioso, pero *no eran exactos*” (25, énfasis mío). Lo mismo sucede con el rumor acerca de las supuestas orgías, que nadie podía describir en forma precisa: “como se hacían de noche y la oscuridad era intensa —un farol mortecino a cada extremo de la cuadra apenas si alumbraba la primera casa de al lado— *nadie decía con exactitud en qué consistían*” (28).

El silencio es, de modo más general, un aspecto que caracteriza la vida en la calle, donde “el silencio era un poco de todos” (26). No se habla de determinados asuntos, como de lo que hacían las “muchachas jovencitas” debajo de las sábanas en las siestas de calor. Hay una general incapacidad para la verdad o la imaginación: “Temía que le preguntara si le gustaba porque ella era incapaz de decir la verdad. Y, por otra parte, inventar la cansaba” (32), reconoce la nieta de “la vieja del dieciséis”.

Una relación similar con la lengua se advierte en las novelas, donde la provincia es asociada con la imposibilidad de hablar. Así, en *Dos veranos* uno de los grandes conflictos de Sixto Riera es el no poder poner en palabras aquello que piensa. Él sabe que hablar lo salvaría, pero no puede hacerlo. En el universo de carencias que construye la novela, la única que puede hablar es Lala, una de las hijas de la familia donde Sixto es sirviente. Al final del texto, ella estudia en la ciudad, se convierte en una gran lectora y se conduce con una libertad que la distingue de sus hermanas y de otras jóvenes. En un momento discurre sobre la libertad, y lo interesante es que a su hermana le molesta, más que lo que considera como una insolencia de Lala, que pondría en riesgo su reputación, su facilidad para hablar: “Más rabia que nada le daba que Lala pudiera hablar así, tan fácilmente” (Orphée, 2012: 181). En *Aire tan dulce*, una de las características de la provincia y su ciudad capital es la falta de palabras y de imaginación de sus habitantes: “maldita la ciudad chata que ha ido perdiendo las palabras importantes y quedándose solo con las superfluas, aquí nadie habla del alma como no sea en tono de catecismo” (Orphée, 2024: 194). Pero la protagonista, Atalita Pons, aunque no puede comunicarse con aquellos a quienes ama, se distingue, al igual que Lala, por su facilidad de palabra y su profusa imaginación. Ella se preocupa, además, por la lengua, por la precisión y también la belleza. Se niega a hablar como los demás y protesta contra las palabras “comunes y corrientes”.

Como Lala y como Atalita, Kika es, en el cuento, una excepción en el entorno de la calle y la provincia. Pese a que se trata de un personaje secundario, es crucial en el relato. Con sus simples preguntas (“¿Qué tenían de malo los porteños?”, “¿Acaso es un pecado eso?”) derriba las conjeturas de la calle. Atalita, Lala y Kika pueden ser pensadas, como lo ha sugerido ya Aldona Pobutsky (2002: 138) para el caso de la protagonista de *Aire tan dulce*, como precursoras de lo que Francine Masiello llama “cultura literaria feminista” del Cono Sur para un período posterior (los setenta y los ochenta) y en relación con autoras como Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi, Reina Roffé, Luisa Valenzuela. Se trataría, para Masiello, de una narrativa que “propone una subversión de las categóricas divisiones de género y de las estructuras del discurso dominante” con textos que colocan en el centro a mujeres que desafían mandatos y se hacen cargo de sus vidas y de sus cuerpos (1992: 41, traducción mía).⁵ Estas tres mujeres fuertes y rebeldes de la narrativa de Orphée abren, en sus entornos, una brecha que matiza el tedio, la

⁵ Cito la frase en el idioma original: “They propose a subversion of the categorical divisions of gender and the structures of dominant discourse”.

mentira, la carencia lingüística, el mal, con los que es asociada la provincia en las novelas y en el cuento. Lala, Atalita y Kika son también la provincia.

A modo de conclusión

Para finalizar, una breve recapitulación. En el cuento la “La calle Mate de Luna” la provincia se inscribe desde un comienzo a partir de un ritmo singular en el que el gradual avance del calor acentúa el ansia sexual y el “hambre” de calumnia. Esta suerte de infierno caluroso y maledicente, atravesado por ansias nunca satisfechas, está representado también por el silencio y por una cierta dificultad, en sus habitantes, para hablar, para decir con exactitud. El relato se articula, no obstante, desde un punto de vista complejo, desde una tercera persona focalizada casi siempre en los vecinos de la calle, pero que da lugar también a una conciencia externa distanciada críticamente de esa óptica coral. Esta focalización variable introduce la ambigüedad.

El análisis realizado muestra que la provincia inscripta en el cuento, al igual que en las novelas *Aire tan dulce* y *Dos veranos*, es, en efecto, ambigua, y tal ambigüedad cuestiona las representaciones dominantes que ligán las provincias al atraso y la derrota. Los textos de Orphée desmontan binarismos, como la oposición entre provincianos y porteños con sus desiguales “repartos” lingüísticos —superados por personajes femeninos singulares (Kika en “La calle Mate de Luna”, Atalita en *Aire tan dulce*, Lala en *Dos veranos*)—. En sintonía con la complejidad de sus puntos de vista narrativos y de sus personajes, la de Orphée es una provincia compleja, un universo tan poético —al igual que la prosa rítmica del cuento— como precario y terrible. Según lo examinado, esta construcción se relaciona con el contradictorio vínculo de la autora con su lugar de origen —que, reitero, es y no es la provincia imaginada en sus textos— y con un lugar de enunciación también ambiguo y atravesado por tensiones que no llegan a resolverse.

Bibliografía

- “AUDIOVIDEOTECA de escritores: Elvira Orphée” (2005): Audiovideoteca de Buenos Aires, www.audiovideotecaba.com/elvira-orphee
- AGUIRRE, Vanesa *et al.* (2007): “Tertulias fantasiosas con Elvira Orphée”. *Feminaria Literaria*, XII/19: 88-92.
- ANDRADI, Ester (2007): “Visiones de Elvira Orphée en «Padre amantísimo, Padre purísimo, Padre admirable»”. *Feminaria Literaria*, XII/19: 95-96.
- AQUINO, Andrea (2020): “Telaraña de/mente: una poética de la desmesura para interpretar el deseo femenino”. *Entropía. Revista de Terror en el Arte Español e Hispanoamericano*, I/1: 47-66.
- BAJTIN, Mijail (1971) [1941]: “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”. *Revista de la Cultura de Occidente*, XXIII/129: 311-338.
- BARBERO, Ludmila S. (2021): “Demasiado post-humanas: cruces entre especies en relatos de Elvira Orphée y Marosa di Giorgio”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 14: 31-45. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.14.1664>

- BRIZUELA, Leopoldo (2009): “Retrato de una rebeldía”. *ADN Cultura. La Nación*, el 28 de noviembre de 2009, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/retrato-de-una-rebeldia-nid1203464/>
- CALÁS DE CLARK, María Rosa (2007): “En el fondo de Elvira Orphée y la relación hombre-naturaleza en algunas novelas autobiográficas argentinas”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXII/289-290: 101-154.
- DEMARÍA, Laura (2014): *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- DÍAZ, Gwendolyn (1985): “Escritura y palabra: *Aire tan dulce*, de Elvira Orphée”. *Revista Iberoamericana*, LI/132-133: 641-648. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4085>
- (2007): *Women and Power in Argentine Literature: Stories, Interviews and Critical Essays*. Texas, University of Texas Press. DOI: <https://doi.org/10.7560/716483>
- GARCÍA PINTO, Magdalena (1988): “Entrevista con Elvira Orphée en Nueva York en noviembre, 1982”. *Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, Ediciones del Norte: 151-171.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1986): “El lugar de Saer”. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia: 261-307.
- JUROVIETZKY, Silvia (2007): “Viejas prácticas (sobre «Las viejas fantasiosas» de Elvira Orphée)”. *Feminaria Literaria*, XII/19: 92-95.
- KLEIN, Irene (2007): *La narración*. Buenos Aires, Eudeba.
- LOUBET, Jorgelina (1986): “Tres miradas en trascendencia”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LI/201-202: 343-358.
- MARTÍNEZ ZUCCARDI, Soledad (2020a): “Provincia y figura de autora en Elvira Orphée”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, LXXIV/2: 104-116. DOI: <https://doi.org/10.1080/00397709.2020.1745457>
- (2020b): “Novelar Tucumán (Elvira Orphée, Hugo Foguet)”. *Anclajes*, XXIV/3: 205-222. DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-24313>
- (2021): “Rebeldía, provincia, enfermedad. Autofiguración en *Aire tan dulce* de Elvira Orphée”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, XXX/41: 65-79.
- (2022): “Provincia y novela en los inicios literarios de Elvira Orphée: *Dos veranos* (1956)”, *RECIAL. Revista del Área Letras del Centro de investigaciones*, XIII/22: 291-308. DOI: <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39625>
- (2024): “Escritores y lugar de origen. Figuras autorales de Tucumán (y del noroeste argentino)”. En Irene López—Alejandra Mailhe—Soledad Martínez Zuccardi (eds.): *La selva, la pampa, el ande. Vías interiores en la cultura argentina II*. Buenos Aires, Teseo: 163-192.
- MASIELLO, Francine (1992): “Subversions of Authority: Feminist Literary Culture in the River Plate Region”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, XXI/1: 39-48. DOI: <https://doi.org/10.2307/29740426>
- MENA, Máximo (2013): “Sentir los ojos en un *Aire tan dulce*”. En Liliana Massara—Raquel Guzmán—Alejandra Nallim (eds.): *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones*, vol. 3. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy: 106-118.

- (2020): *Entre barricadas: novelas que reescriben la historia. Tucumán 1950-2000*. Buenos Aires, Biblos.
- MOCTEZUMA, Edgardo (1983): "Para mirar lejos antes de entrar: los usos del poder en *Aire tan dulce*". *Revista Iberoamericana*, XLIX/125: 929-942. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3849>
- ORPHÉE, Elvira (1973): "La calle Mate de Luna". *Su demonio preferido*. Buenos Aires, Emecé: 23-39.
- (2012) [1956]: *Dos veranos*. Villa María, Eduvim.
- (2024) [1966]: *Dos novelas. Aire tan dulce y La última conquista de El Ángel*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PELTZER, Federico (2001): "La llamada novela lírica". *Los artificios del ventrílocuo. Las voces del narrador en diferentes novelas, desde el Quijote hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nuevo Hacer: 247-274.
- (2003): "La desesperanza en algunas novelas argentinas". ...*En la narrativa argentina*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras: 15-38.
- POBUTSKY, Aldona (2002): "From the Bottom of my Pain: Living Dangerously in *Aire tan dulce* of Elvira Orphée". *Letras Femeninas*, XXVIII/2: 137-157.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989): *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- SAID, Edward (2004) [1971]: *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo.
- SLAUGHTER, Joseph (1996): "Torture and Commemoration: Narrating Solidarity in Elvira Orphée's «Las viejas fantasiosas»". *Tulsa Studies in Women's Literature*, XV/2: 241-252. DOI: <https://doi.org/10.2307/464134>
- TOMPKINS, Cynthia (1993): "El poder del horror: abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée". *Revista Hispánica Moderna*, XLVI/1: 179-192.
- VON THÜNGEN, Maximiliano (2018): "Un adiós a Elvira Orphée". *Cuarta prosa. La palabra quema*, el 29 de agosto de 2018, <https://cuartaprosa.com/2018/08/29/un-adios-a-elvira-orphee-maximiliano-von-thungen/>
- ZARAGOZA, Celia (ca. 1974): "Con Elvira Orphée (reportaje)". *La Nación*, <https://www.facebook.com/Elvira-Orph%C3%A9-188438727894>

© Soledad Martínez Zuccardi



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C