



UNA LECTURA DE LOS AFECTOS EN *UNO* (1961) DE ELVIRA ORPHÉE

Guadalupe Valdez Fenik* ¹

*Universidad Nacional de Tucuman (UNT)

e-mail: g.valdezfenik@gmail.com

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo proponer un modo de lectura de la novela *Uno* (1961) de la escritora tucumana Elvira Orphée (1922-2018) en relación con su contexto histórico, ofreciendo una caracterización de la década del cincuenta y los cambios que se producen en torno al género y la familia, así como la violencia política que la atravesó. Se propone un corpus que incluye *Eva Perón* de Libertad Demitrópulos, por ser mujeres de provincias que radicadas en Buenos Aires producen desde allí, sus figuraciones sobre la ciudad; y a Liliana Heker en “La Fiesta ajena” (1991) por su tematización de los conflictos de clase, como un eco en la literatura contemporánea argentina de la novela de Orphée. Se propone un análisis de la trama afectiva en la novela, es decir, que desde la perspectiva teórica del giro afectivo se propone un análisis de las figuraciones del peronismo, los sectores populares y los dominantes, haciendo hincapié en cómo circulan los discursos de odio. También se hace hincapié en la construcción de los sujetos feminizados, a partir de un análisis de los personajes de Margarita Cámpores, Selva Flores y Justa, en relación a como se figura la felicidad en ellos, así como también a la crítica de la feminidad tradicional y del amor romántico que despliega la novela.

Palabras clave: Elvira Orphée. Giro afectivo. Odio. Felicidad. Crítica literaria feminista.

Uma leitura dos afetos em *Uno* (1961), de Elvira Orphée

Resumo: Este trabalho tem como objetivo propor uma leitura do romance *Uno* (1961), da escritora tucumana Elvira Orphée (1922-2018), em relação com seu contexto histórico, oferecendo uma caracterização da década de 1950 e das transformações ocorridas em torno do gênero, da família e da violência política do período. O corpus proposto inclui *Eva Perón*, de Libertad Demitrópulos, por serem ambas mulheres provenientes do interior que, radicadas em Buenos Aires, produzem a partir dali suas figurções sobre a cidade; e o conto “La Fiesta ajena” (1991), de Liliana Heker, por sua tematização do conflito de classes, entendido como um eco, na literatura argentina contemporânea, do romance de Orphée. Propõe-se uma análise da trama afetiva do romance. Ou seja, a partir da perspectiva teórica da virada afetiva, examinam-se as figurções do peronismo, dos setores populares e das classes dominantes, com ênfase na forma como circulam os discursos de ódio. O

¹ Licenciada y Profesora en Filosofía (UNT). Doctoranda en Cs. Sociales (UNGS-UNTREF). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4632-1080>.



trabalho também se concentra na construção de sujeitos feminizados por meio da análise das personagens Margarita Cámpores, Selva Flores e Justa, em relação à maneira como a felicidade é figurada nelas, bem como à crítica da feminilidade tradicional e do amor romântico que o romance desenvolve.

Palavras-chave: Elvira Orphée. Virada afetiva. Ódio. Felicidade. Crítica literária feminista.

Introducción

Se propone, a continuación, un modo de lectura de *Uno* (1961) la novela de Elvira Orphée situada en Buenos Aires a fines de los cuarenta; que toma la perspectiva teórica del giro afectivo, para hacer hincapié en la representación de los discursos de odio hacia los sectores populares, y la forma en que produce efecto subjetivos en los vínculos afectivos, laborales y sociales.

En la primera sección se presentan las condiciones de producción de la novela, así como el contexto histórico y político en el cual se publica, caracterizado por la violencia política, retomando la década del cincuenta y sus transformaciones sociales con respecto al género y la familia.

Luego, en la segunda sección se propone a la novela de Orphée, como parte de un corpus que incluye *Eva Perón*, la biografía novelada de Libertad Demitrópulos, y “La fiesta ajena” (1991) de Liliana Heker; es decir que incorpora resonancias contemporáneas. A su vez, se analiza el uso de la metáfora de lo animal para referirse a la clase trabajadora y se retoma la figuración de un acto por el día del trabajador en Plaza de Mayo.

En la tercera sección, se retoma la crítica a la educación burguesa, particularmente del imaginario del amor romántico sostenido por las feminidades de la élite y se analiza las estrategias de resistencia, vinculadas a la exaltación del disfrute como posibilidad de autoafirmación.

Por último, en la cuarta sección se analizan las figuraciones de los discursos de odio dirigidos a la clase trabajadora, a la forma en que atraviesan y modelan los espacios públicos de la ciudad, pero también los vínculos laborales de la domesticidad.

Contexto histórico

A diferencia de la mayor parte de la obra de Elvira Orphée situada en el Noroeste Argentino, *Uno* (1961) transcurre en la ciudad Autónoma de Buenos Aires, a fines de la



década del cuarenta y visibiliza la violencia que atravesó a la sociedad argentina a mediados del siglo XX. La novela fue publicada en 1961 por Compañía Fabril Editora, tras haber recibido una recomendación luego de participar en un concurso organizado por la editorial en 1960, cuyo jurado estuvo integrado por Norah Lange, Marco Denevi, Roberto Ledesma, Aldo Pellegrini, y Jacobo Muchnik. Además de su alta calidad literaria, es posible que su amiga, la poeta Olga Orozco (1994) - quien integraba el comité editorial de la colección “Los Poetas” - haya influido en la decisión de publicación.

El sello Fabril Editora fue un actor relevante en la historia de la edición argentina a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta (Losada, 2014), por sus aportes al campo literario. Dirigida por Jacobo Muchnik desde su fundación en 1958 hasta su renuncia en 1962, la editorial surgió como un desprendimiento de la Compañía General Fabril Financiera que contaba con talleres gráficos propios. Ángel Rama (2005) ubica a esta compañía entre las principales empresas culturales del momento, incluso entre las casas editoriales estrictamente literarias, junto con Seix Barral (Losada, 2014). La novela de Orphée integró la colección “Anaquel”, que ese mismo año, publicó otros títulos significativos como *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato; *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti y *El caballero inexistente* (1961) de Ítalo Calvino.

Al momento de escribir *Uno*, Elvira Orphée ya se encuentra consagrada como autora e intelectual, y está casada con el pintor y diplomático Miguel Ocampo, lo que la vincula directamente con la élite ganadera nacional. Es precisamente desde su experiencia personal que la escritora construye este retrato crítico de la oligarquía que constituye *Uno*, donde, a partir de un conjunto de personajes provenientes de distintos estratos sociales, teje la trama de un Buenos Aires profundamente atravesado por el impacto del peronismo, visibilizando la violencia de los sectores antiperonistas. Sin embargo, la autora evita pronunciarse abiertamente sobre dicho movimiento en la entrevista realizada por Aguirre De Leone, Domínguez, Jurovietzky, Kosmal y Solorza, publicada en el dossier que le dedica *Feminaria* (2007):

P: La crítica en general ha vinculado *Uno* con el ascenso del Peronismo. ¿Tuvo usted la necesidad de escribir una novela situada en el momento del Peronismo?

E.O.: Bueno, pero eso lo puedo hacer con cualquier libro, esté situado donde esté situado. (De Leone *et al.*, 2007, p. 92).



No obstante, la caracterización del peronismo está presente en la novela y se despliega con múltiples matices, como se desarrollará a lo largo de este trabajo. El título de la obra remite al célebre tango de Enrique Discépolo, ícono de la cultura popular argentina, “cuyos versos contienen aforismos de la idiosincrasia nacional” (PUJOL, 2022, p. 8). De filiación política peronista y amigo de Eva Duarte, Discépolo satirizaba en su programa radial Pienso y digo lo que pienso a un típico interlocutor antiperonista, al que llamaba “Surquitos”. “Uno”, compuesto en el último período de su vida junto a Mariano Mores, es un tango de tono nostálgico, sintetizado en su famoso verso “amar sin presentir”, el cual es citado en una nota al pie hacia el final de la novela.

Por último, resulta pertinente una breve referencia al contexto político en el cual fue escrita y publicada la novela. Siguiendo a Ahmed (2015), es fundamental historizar los afectos; además, considero que los estudios de género deben inscribirse en su contexto histórico y político para no quedar reclusos en un gueto (Segato, 2016). Tras el golpe militar de 1955, el peronismo atravesó un período de proscripción y persecución de sus líderes sindicales y políticos, a quienes se les impidió postularse a cargos públicos. Hacia 1959, Perón, desde el exilio en República Dominicana, instó al electorado peronista a apoyar al candidato del Partido Radical, Arturo Frondizi, quien “se comprometió a permitir una progresiva reinserción electoral de los proscriptos una vez que alcanzara la primera magistratura” (Marcilese, 2015, p. 2). Poco tiempo después de asumir, Frondizi suavizó las persecuciones contra el peronismo y, a fines de 1958, posibilitó su conformación como Partido Justicialista (PJ), promoviendo así su reinserción. Sin embargo, un año más tarde, el presidente cambió su postura respecto del movimiento que lo había llevado al triunfo electoral y bloqueó su participación en las elecciones provinciales sucesivas. Ante esta situación, Perón optó por denunciar públicamente el incumplimiento del pacto, con el objetivo de debilitar la legitimidad del gobierno de Frondizi ante la opinión pública y de manifestar su disconformidad con el modelo económico desarrollista, contrario a los intereses de las clases trabajadoras. Esto derivó, a partir de 1959, en una escalada de conflictos sindicales sin precedentes.

La década del cincuenta, además de estar signada por un clima de persecución política hacia los sectores peronistas, implicó la cristalización de una serie de profundas transformaciones sociales en torno al género y la familia, que venían gestándose desde fines de los años cuarenta, a partir de la implementación del sufragio femenino durante el primer



peronismo. Esta conquista, junto con la gratuidad universitaria, facilitó el acceso de las mujeres a la educación superior y la posibilidad de alcanzar cierta independencia económica. Tales transformaciones modificaron la forma en que estas mujeres se construían a sí mismas, desafiando los modelos familiares patriarcales en los que habían crecido. Otro impacto significativo fue la masificación de la fotografía, que permitió a las mujeres de clases trabajadoras acceder a este recurso y armar sus propias bitácoras familiares para capturar, por primera vez, su vida doméstica. Siguiendo a Torricella (2023) comenzaron a producir imágenes sobre sí mismas en las que se mostraban irreverentes, atractivas y espontáneas, jugando con su identidad más allá de las rígidas poses familiares que caracterizaban los retratos fotográficos de décadas anteriores. En este contexto de fuertes transformaciones sociales, ciertas organizaciones católicas fueron catapultadas al centro de la escena, como la Liga de Madres de Familia, “con una línea ideológica que proponía a la familia estrictamente patriarcal como baluarte, frente al liberalismo político de las costumbres, concebido como antesala y/o acompañamiento del avance comunista” (MANZANO, 2023, p. 149). Los ámbitos educativos comenzaron a experimentar una creciente feminización, impulsada por una serie de profesionales provenientes del campo psicológico, que promovían una democratización de la vida familiar y una mayor autonomía para la juventud. Esta tendencia fue leída por sectores conservadores y reaccionarios como una amenaza comunista que ponía en riesgo la unidad familiar, y a partir de 1963 se constituyeron organizaciones y aparatos de censura para controlar la publicidad, la televisión y el cine:

Los grupos e individuos que convergían en el arco reaccionario fueron también delineando los contornos genéricos y sexuales del enemigo interno y popularizando una serie de imágenes que relacionaban a la juventud y el relajamiento moral con la amenaza comunista. Desde ese lugar, se buscó contener transformaciones socioculturales en marcha, advirtiendo — con razón — sobre sus contornos disruptivos para el orden social, genérico y sexual como propiamente políticos (Manzano, 2023, p. 152).

Este contexto sociohistórico y político resulta fundamental para comprender la trama de *Uno*, ya que la novela de Orphée no se limita a retratar las tensiones políticas del período, sino que también pone en escena los efectos subjetivos de dichas transformaciones con relación a los roles de género y clase social. Desde sus personajes feminizados, la autora construye una crítica a la feminidad tradicional que evidencia cómo opera una economía



afectiva del odio, disfrazada, por ejemplo, en la narrativa del amor romántico, para reproducir mecanismos de poder desde los vínculos familiares, afectivos y laborales. Estos aspectos serán desarrollados en las siguientes secciones.

La afrodisíaca reunión política de Sudamérica

Uno despliega al peronismo como uno de sus principales núcleos temáticos que marca tanto su inicio como su final. Por esta razón, propongo que puede leerse en relación con la biografía novelada que la escritora jujeña Libertad Demitrópulos dedica a Eva Duarte, en la cual la presenta como una mujer feminista y revolucionaria, que, contrariamente a lo que postulan sus biógrafos, se interesó vivamente por la política, previamente a su primer encuentro con Juan Domingo Perón en 1944. Aunque de distinta filiación política, ambas escritoras comparten no sólo el hecho de ser parte de la misma generación, sino también de ser mujeres de provincias, (al igual que Duarte) radicadas en Buenos Aires, que, desde distintas posiciones ideológicas producen figuraciones sobre la ciudad, por lo cual propongo que ambas pueden ser leídas como parte de un mismo corpus. Las figuraciones de Buenos Aires que construye Demitrópulos, acaso usando como máscara a Evita, hacen hincapié en la desigualdad económica:

Buenos Aires, más trágica y brutal, más abigarrada, donde el corte entre la riqueza y la miseria le produjeron gran conmoción. Y las personas no resultaron ser “más personas” que las de su pueblo, sino más extranjeras para ella que resultó ser “la provinciana”. Experimentó en carne propia el choque de los dos países que configuraban la Argentina: la Argentina agropecuaria tradicional, prejuiciosa, de barreras infranqueables sostenidas por la abundancia o la falta de dinero y la otra Argentina formada por inmigrantes europeos, industrial, técnica, en formación (Demitrópulos, 2023, p. 20).

Y luego, visibiliza la realidad de las personas que provienen de las provincias y se radican en Buenos Aires:

Habría entrado a la metrópoli para conquistarla con su vocación, sin pensar siquiera que las grandes ciudades están enraizadas de peligros, de encrucijadas, de atajos sombríos. Sin pensar que sobre el talento prevalecen las trenzas, los círculos cerrados impenetrables a cualquier intento de “las pajueranas”, que así se llamaba a los hermanos que provenían del interior (Demitrópulos, 2023, p. 47).



A diferencia de su contemporánea, Orphée no menciona a Eva, se limita a ficcionalizar la figura de Juan Domingo Perón, al cual caracteriza como un líder autoritario y paternalista. La novela inicia figurando una marcha del 1 de mayo en Plaza de Mayo durante el primer peronismo, mediante la construcción de una poderosa imagen, casi una fotografía de época, en la que hace referencia a la cuestión racial, y a la inclusión, por primera vez en la Historia argentina a causa de las políticas públicas llevadas a cabo por el peronismo. Dicha opinión política, aparece entre comillas, y es proferida por uno de los hombres que prepara el balcón desde el cual Perón dará su discurso:

En el balcón presidencial hay un vaivén continuo: uno arregla un micrófono; otro, de uniforme, se asoma con todo el cuerpo como para hurgar hasta debajo del balcón, después se vuelve y grita a los de adentro, que hay gente de todo el país, que Argentina entera, las veinte provincias y las cuatro gobernaciones se están haciendo compañía, “porque ahora la plaza es de Argentina, no como antes del general que era sólo de los porteños, los únicos argentinos pasados por la refinera” (Orphée, 1961, p. 4).

Luego, caracteriza a estos hombres mediante una analogía con animales, “otros con incontrolados movimientos de gallina entran y salen, dan dos cabezazos y cambian de rumbo. En los altoparlantes suena una marcha. El discurso del líder está anunciado para las cinco” (Orphée, 1961, p. 4).

Del mismo modo, describe a la multitud: “El líder desaparece [...]. Las voces [...] son alaridos. Conversan con sonidos incomprensibles de pájaros, [...] las tonadas y las risas. La promiscuidad se enseñorea en la plaza” (Orphée, 1961, p. 15). Tanto la ausencia de lenguaje articulado como la tendencia a la promiscuidad se inscriben en la metáfora de lo animal. Mirar a través de este prisma permite visibilizar qué redes de sentido común se reproducen y qué nuevos sentidos se habilitan. Asimismo, posibilita el desmantelamiento de los ordenamientos de la biopolítica que recaen sobre los cuerpos y dejan marcas en ellos. Lo animal se presenta como “un terreno de contestaciones sobre las condiciones históricas, materiales, pero también conceptuales, filosóficas, desde las que se configuran los marcos de inteligibilidad” (Giorgi, 2014, p. 8), que impone jerarquías entre cuerpos y formas de vida: aquellas que merecen ser preservadas y aquellas otras que son descartables, “irreconocibles social y políticamente, vidas precarizadas que oscilan “del animal a la no persona” (Giorgi, 2014, p. 8).



Desde esta perspectiva, propongo entender la metáfora no como una invención literaria fantasiosa, sino como una herida abierta de la realidad que se filtra en la escritura. La investigación estética, entonces, puede alumbrar nudos de la politización de la cultura y su horizonte político a partir de lo animal, entendido como un espacio eliminar que permite leer raza, clase y género, al tiempo que expone los mecanismos de dominación en juego. La metáfora puede leerse como una huella de los procesos sociales y políticos, en este caso, de la década del cincuenta, en particular del discurso de odio que recaía sobre las clases trabajadoras y los sectores afines al peronismo, por entonces proscripto. Una expresión que condensa dicho discurso es “aluvión zoológico”, acuñada por el diputado radical Ernesto Sammartino en 1947 para desprestigiar la irrupción de las clases populares en los espacios públicos, hecho que escandalizaba a los sectores antiperonistas.

En cuanto a las figuraciones de la multitud, puede observarse que Orphée las construye desde un predominio de lo afectivo, específicamente desde la excitación como afecto primitivo: “Hay como un movimiento de oleaje en la multitud. Las voces también ondean en sectores de crescendo. La excitación precipita en la plaza y revienta en un aplauso. Los altoparlantes transmiten una frase que la multitud aplaude rabiosamente” (Orphée, 1961, p. 8).

La multitud aparece además racializada y asociada a lo desagradable y lo sucio, como si de ella emanara un contagio que se propaga por el espacio público:

En la plaza hay una comunidad de caras oscuras, de vocales demoradas. [...]. Hay una extraña ligazón entre el movimiento del subterráneo y la risa de las negritas, sin alegría, cargada de cosas demasiado oscuras para entender. [...]. De repente un olor salado le da la clave: el subte ha sido convertido en letrina pública. Como si el sólo hecho de mirar contaminara, cambia de rumbo. Escapa del contagio. O de la atracción. Se aleja del inmundito canto de sirena que trepa desde las paredes del subterráneo [...] (Orphée, 1961, p. 4).

Por otra parte, Orphée, a través del personaje de Martín Cabal —representante de la oligarquía—, encarna el desprecio hacia lo popular, que le genera un sentimiento de asco que resuenan con el eco de un artículo publicado en el diario *Crítica*, donde los sectores populares son representados de forma similar: como una amenaza al buen gusto y a la estética ciudadana. Así lo ejemplifica la descripción de una fotografía de la manifestación de octubre de 1945, tras la detención de Perón:



He aquí una de las columnas que desde esta mañana se pasean por la ciudad en actitud revolucionaria. Aparte de otros pequeños desmanes, sólo cometieron atentados contra el buen gusto y contra la estética ciudadana afeada por su presencia en nuestras calles (Mileo, 2020).

Hacia el final del capítulo, la construcción de la multitud adquiere otro matiz: la promiscuidad es figurada de otro modo, esta vez vinculada a la liberación sexual desde la danza en la calle:

En la turba el cambio es por momentos más evidente: se mueve hipnotizada por la promesa de diversión, pregusta la orgía. De pronto, como conjuradas, aparecen en algunas manos cacerolas viejas; el ritmo de sus golpes resucita tambores de brujo. Es la selva podrida, sexual, acumulada, que da una furia de crecimiento y un miedo a que la muerte en acecho salte encima antes de que el sexo se cumpla. El pisoteo de los muchachones que van a la cabeza de los grupos remeda grotescamente el baile. La afrodisíaca reunión política de Sudamérica se ha desatado” (Orphée, 1961, p. 19).

La imagen de los cuerpos felices que bailan en la plaza es tan potente que parece haber impactado profundamente a la autora, al punto de quedar plasmada en su escritura; sin embargo, no figurada como una expresión de felicidad popular, sino más bien como un estado de hipnosis colectiva, en el cual el deseo sexual circula sin restricción.

El libro, el bombón, la isla, toda la felicidad junta

Margarita Cámpores puede ser leída como un alter ego de la escritora, un gesto político que reafirma a una mujer deseante, afectada por una enfermedad, que vive sola en una pensión en Buenos Aires y trabaja en una editorial. Podría leerse a este personaje como una sublimación de la propia llegada de Orphée a la ciudad, de su estadía en una pensión para señoritas, como relata en su testimonio para la Audiovideoteca de Escritores Argentinos. En una entrevista que posiblemente le realiza Olga Orozco —quien firmaba con seudónimos— para la revista *Claudia*, dirigida a un público femenino, la poeta recuerda que “naturalmente eran las personas lo que te permitían tomar, no las obras, porque parecía que eso aburría a las lectoras de Claudia” (Orozco, 1994: 15). Allí enfatiza que la soledad es para ella un estado gozoso: “Vivo sola. Me gusta la soledad. La soledad me parece una cosa tan agradable como el aire fresco que de pronto entra por las ventanas en un día caluroso” (“Sobre Elvira Orphée”. Revista *Claudia*, Buenos Aires, 1980, p.5). La soledad es, para las escritoras argentinas del siglo XX, una trinchera, en la que el malestar, ocasionado por un campo literario de



predominio masculino que las rechaza, se puede transformar en una potente fuente de creatividad, que puede ser, siguiendo a Braidotti y Pfeiffer (2004), de una gran fuerza política.

El personaje de Margarita Cámpores porta esta relación placentera de Elvira con la soledad. Como muchos de sus personajes feminizados —me refiero a Lala de *Dos veranos* (1956), una joven rebelde que, a diferencia de los demás, posee palabras para expresarse, y a Atala Pons, protagonista de *Aire tan dulce* (1966), también caracterizada por la rebeldía, la soledad y una posición deseante, que padece una enfermedad y es víctima de un femicidio—, Cámpores es deseante, se conmueve con las ideas abstractas de la física, que estudia en secreto, y desde allí encuentra descanso frente al peso agobiante de lo afectivo:

Atarse a las personas por el afecto, la soledad o el aburrimiento, es confesar que la voluntad está en bancarrota. (...) Si es necesario tener un punto de apoyo, mejor apoyarse en algo más vivo, más cálido. En ideas, por ejemplo. Se pone uno a transitar por la senda de los conceptos y desaparece la gravedad que encola a la tierra (Orphée, 1961, p. 136).

Para Cámpores, la soledad no es sufrimiento, sino un espacio de goce y autoafirmación real, un lugar donde hallar una plenitud que no encuentra en los vínculos afectivos. Incluso su relación con la lectura se figura como una experiencia erótica:

Cuando volví a mi pieza me desnudé con toda la rapidez posible en un gesto en el que no interviene la súbita magia, y me metí en la cama. La felicidad me desbordó por todo el cuerpo. Ése era el momento, mi momento, cuando me metía en cama y el mundo dejaba de existir. El espacio rectangular de la cama se transforma en una isla encantada, sólo mía, donde nadie vendrá a perturbarme (...). Por el momento era feliz. Pero debía hacer la felicidad completa: saqué un libro del cajón y un paquetito de bombones. Era toda una ceremonia desprenderle el papel, metérmelo en la boca, abrir el libro en la página donde lo había dejado la noche anterior, y leer mientras el licor y el chocolate se derramaban suavemente dentro de la boca. El libro, el bombón, la isla, toda la felicidad junta (Orphée, 1961, p. 57).

Otro personaje feminizado de la novela es Justa, una joven perteneciente a la oligarquía porteña, ama de casa y madre. A diferencia de Cámpores, es caracterizada desde la represión y la infelicidad, con una posición casi opuesta ante la sexualidad y el disfrute. Justa anhela los encuentros con hombres que le resultan atractivos, pero el peso de los mandatos de la religión católica le impide concretarlos. En su lugar, escribe relatos sobre amores idealizados que imagina podrían llevarla a la felicidad. Vive atravesada por el rechazo de su marido, en medio del desgaste de la vida conyugal, y afirma: “vivir es superar los desagradados” (Orphée, 1961, p. 180).



Siguiendo a Chantal Mouffe (2007), puede pensarse que los afectos configuran identidades y delinear conflictos en la vida pública. Desde esta clave teórica, es posible leer en la novela una crítica al amor romántico como discurso, figurada en una atmósfera afectiva densa y nostálgica que envuelve a Buenos Aires, una ciudad solitaria y brumosa por la rapidez y caducidad del amor. El título de la novela, con su referencia al tango, cristaliza esa atmósfera afectiva donde lo erótico, lo político y lo urbano se entrelazan.

A partir de los personajes de Justa y Margarita, Orphée despliega una crítica a la feminidad tradicional, en sintonía con el espíritu de la década del cincuenta y las transformaciones que este período trajo aparejadas para las mujeres en relación con la familia y sus posibilidades laborales, como se analizó anteriormente. Como le comenta a su amiga, la docente Gwendolyn Díaz, “en mi obra intento rescatar a las mujeres de retratos falsos” (Díaz, 2007, p.42). Esta crítica se introduce en la novela también a través de las reflexiones del personaje de Justa:

Cuando era chica mi madre me colgaba en el cuarto unos recortes de Billiken que decían: ‘toda mujer debe saber coser’. En aquella época no estaba al tanto de lo que debía saber una mujer, pero me parecía ya que si debía saber cosas tan tremendas, mejor era ser un caballito de mar. Y, en el peor de los casos, un muchacho (Orphée, 1961, p. 179)

Por último, resulta pertinente retomar la figuración en torno al personaje de Selva Flores, la empleada doméstica de Justa. También ella es representada desde la insatisfacción, aunque, a diferencia de su empleadora, sostiene una mirada más cruda y desencantada del amor heterosexual. En la carnicería, le relata a otra empleada que para ella casarse significaría perder su libertad, ser golpeada por un hombre y tener que criar hijos: una carga adicional en su vida. En la novela, la ingenuidad respecto del amor romántico aparece figurada como una creencia propia de las mujeres de la oligarquía y de la clase media. Otro revés del personaje de Selva es que encuentra cierto placer en castigar a los niños que cuida y en dejar las persianas entreabiertas para que la luz del sol despierte a su patrona después de una noche de fiesta, un privilegio que ella misma desearía tener. Estos pequeños actos de resistencia le permiten sobrellevar el malestar que le produce el conflicto de clase constitutivo de su vínculo con Justa y que le provoca ataques de odio que solo logra contener encerrándose en la cocina a respirar hondo.



Podemos encontrar un eco de esta representación en “La fiesta ajena” (1991), de Lilliana Heker, autora contemporánea que narra, desde la perspectiva de la hija de una empleada doméstica, la fiesta de cumpleaños de la hija de la patrona, a la cual la niña es invitada. La experiencia, inicialmente grata, se ve abruptamente interrumpida cuando, al finalizar el evento, la patrona le entrega dinero en lugar de un souvenir, marcando una diferencia dolorosa con los demás invitados. Ese gesto, que reafirma “el delicado equilibrio que no puede romperse” (Heker, 2016, p. 26), rompe el corazón y la inocencia de la niña.

Están asquerosamente muertos

La tematización del peronismo en la novela de Orphée presenta una notable variedad de matices. Mientras que al comienzo los sectores populares son descriptos mediante metáforas animales —como se ha señalado—, el discurso de odio hacia ellos es puesto en boca de personajes pertenecientes a la oligarquía, como Pedro Bláinez y Martín Cabal, quienes son luego objeto de una progresiva ridiculización por parte de la autora a lo largo del relato. Hacia el final de la novela, en cambio, la figuración del peronismo adquiere un nuevo sentido, al figurar el bombardeo en Plaza de Mayo de 1955, en el cual las Fuerzas Armadas derrocaron al gobierno peronista, ocasionando trescientas muertes y más de mil doscientos heridos. Este hecho histórico marca además, el cierre de *Uno*.

Para analizar este nuevo matiz introducido por la autora, propongo tomar como clave teórica *La política cultural de las emociones* (2004) de Ahmed, para pensar de qué formas el odio conforma los cuerpos y los mundos. Siguiendo a la filósofa británica, el odio se distribuye entre varias figuras que representan la amenaza de la pérdida de empleo, seguridad, dinero, tierras y que amenazan con violar a los cuerpos puros; es decir, que no se concentra en una sola figura, sujeto u objeto, sino que, crea un contorno de diferentes figuras y objetos de odio. Es decir, que el odio circula, es económico e inconsciente, en sentido psicoanalítico es una emoción inconsciente, Ahmed habla en términos de economías afectivas del odio:

El movimiento de las emociones como el odio, no está contenido dentro de los contornos del sujeto. Lo inconsciente no es el inconsciente de un sujeto sino la falla de la presencia o el fallar en estar presente que constituye la relacionalidad del sujeto (objetos, signos y otros). Así, las economías afectivas son sociales, materiales y psíquicas (Ahmed, 2004, p. 82).



Se trata de una circulación similar a la del capital de Marx, y, como resultado de este movimiento, algunos cuerpos son leídos como la causa del odio. Así, la circulación del odio entre figuras materializa la “superficie” de los cuerpos colectivos; la palabra construye a la nación como si fuera un sujeto que no puede sobrellevar la presencia de los otros: “Tales palabras generan efectos: crean impresiones de los otros como aquellos que han invadido el espacio de la nación, amenazando su existencia” (Ahmed, 2004, p. 83). Desde esta perspectiva teórica, puede leerse a *Uno* como una novela que visibiliza las tensiones de clase y las inscribe en una economía del odio, en la cual, los cuerpos populares son construidos como una amenaza por los discursos de la oligarquía que se sintetizan en la frase “la gente como uno” (Orphée, 1961, p. 126), a la que el título hace referencia. Es posible pensar que con esta novela, Orphée efectúa una crítica a la clase social a la cual pertenece, tras captar esta expresión propia de su oralidad y problematizarla en la novela: “¿Quién se creían que eran para llamarse a sí mismos “Uno” como si fuesen todo el país?” (Orphée, 1961, p. 126), en tanto, ésta supone la eliminación del otro, desde el plano discursivo, al asumir que la propia identidad contiene todas las identidades posibles y negar, de este modo, la heterogeneidad y la desigualdad económica de la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo XX.

En esta línea de análisis, puede leerse el violento desenlace de la relación entre Selva Flores y Justa en una escena doméstica donde el trasfondo emocional está marcado por el asco que la empleadora experimenta hacia la trabajadora, y por el odio mutuo que ambas sienten. Este afecto antagonista se activa cuando Justa acusa a Selva de haber metido a un hombre en la casa durante su ausencia. Luego de recordarle que “ella es la que manda” y exigirle que “haga el favor de calmarse”, Selva reacciona con violencia física:

Se tiró sobre Justa pretendiendo hacerla a un lado. Una marejada de rabia y de violencia subió a la cara de Justa. Pero fue la otra la que empezó con los golpes, entonces Justa no se contuvo más. Dejó sus manos desatarse frenéticamente, como si encontraran maravilloso golpear en la cara innoble, sobre el cuerpo desproporcionado y sucio (Orphée, 1961, p. 244).

Esta escena condensa, desde la intimidad de lo doméstico, la economía afectiva del odio a la que hicimos referencia, en la que los cuerpos son diferenciados y violentados según una lógica emocional que reproduce relaciones sociales más amplias de poder y exclusión;



así Justa ejerce sobre Selva una violencia descontrolada en la cual encuentra placer, y que desemboca en que Selva le escupa la cara, y como consecuencia sea empujada fuera de la casa por su empleadora. Al rato, Justa le entrega las pertenencias de Selva, que recogió con asco, al encargado mientras le dice: “Dígale que si quiere su sueldo lo vaya a buscar a Trabajo y Previsión(...). Si ya sé que voy a tener líos con la comisaría, Trabajo y Previsión, y demás yerbas. Ella es la pobre trabajadora ultrajada” (Orphée, 1961, p. 245).

Luego de la escena de violencia física, el personaje de Justa es ridiculizado: tras la confesión de sus hijos de que la empleada sufría violencia de género por parte del hombre que los había amenazado, Justa reacciona con asco y alarma. Se culpa por haber salido aquella noche y afirma que no volverá a desproteger a sus hijos. Sin embargo, poco después, llega su madre a llevarse a la niña con la indicación de que ejerza sobre ella una sobreprotección extrema, para que Justa pueda retomar lo que en realidad anhela: sus salidas con hombres, ese deseo nunca satisfecho de encontrar el amor y, con él, la felicidad inaccesible para este personaje.

Esta escena de violencia doméstica entre empleada y empleadora, puede leerse como la continuidad de una situación de violencia política, en otras palabras, que circula hacia lo doméstico, con la cual finaliza la novela: el bombardeo en Plaza de Mayo. Allí la figuración del peronismo es otra, no son denostados los sectores populares, sino la oligarquía, caracterizados como los más cobardes:

Los ideales, el patriotismo, el amor al prójimo, todas las muletas en que hasta minutos antes se apoyaba la fraternidad de la multitud, se revolcaban por el suelo, junto a los hombres, y eran pisoteados como ellos por los más fuertes y los más cobardes (Orphée, 1961, p. 252).

Entre los muertos, se encuentra Margarita Cámpores, ya que el edificio en el que se encontraba se derrumba tras el bombardeo. Allí, los personajes de Martín Cabal y Pedro Bláinez, reaparecen sintiendo entusiasmo, auto afirmandose como héroes de una gesta patriótica y reforzando su asco por los cadáveres de las víctimas: “están asquerosamente muertos” (Orphée, 1961, p. 253). La novela establece un vínculo entre la violencia estatal y la doméstica, mostrando cómo el odio no es un sentimiento individual sino que se infiltra en las relaciones íntimas para reproducir jerarquías sociales, dejando ver que lo político no está fuera de lo cotidiano, sino que lo atraviesa y lo constituye.



Consideraciones finales

Como vimos, la novela de Orphée, presenta al peronismo como uno de sus principales núcleos temáticos, y ofrece sobre dicho movimiento una gran cantidad de matices, que van desde metaforizar a los sectores populares desde lo animal, hasta enfatizar como uno de sus rasgos a la liberación sexual. Además, la novela, que presenta un retrato de las élites, propone una mirada crítica con respecto a su propia clase social. En particular, a partir de la crítica del amor romántico, como un imaginario impuesto a las feminidades, y reforzados por los personajes feminizados de la élite, mostrando su reverso de crueldad y opresión. La soledad es propuesta como una estrategia de resistencia mediante la felicidad, y posibilita la autoafirmación como posibilidad emancipatoria. Además, puede leerse como un registro de la violencia que atraviesa tanto los espacios públicos como la Plaza de Mayo, como los vínculos laborales, afectivos y sociales.

Referencias

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: UNAM-PUEG, 2015.

AHMED, Sara. **La promesa de la felicidad**. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Presentación de Nicolás Cuello. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

AGUIRRE, Vanesa; DE LEONE, Lucía María; DOMÍNGUEZ, Nora; JUROVIETZKY, Silvia; KOSMAL, Mariana; SOLORZA, Paola. Tertulias fantasiosas con Elvira Orphée. **Feminaria**, Buenos Aires, año XII, n. 19, p. 88-92, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi; PFEIFFER, Amalia Fischer. **Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada**. Barcelona: Gedisa, 2004.

D'ANTONIO, Débora; PITA, Valeria Silvina. **Nueva historia de las mujeres en la Argentina**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2023.

DEMITRÓPULOS, Libertad. **Eva Perón**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2023.

DÍAZ, Gwendolyn. **Mujer y poder en la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2009.

HEKER, Liliana. **Cuentos Reunidos**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Alfaguara, 2016.

MACÓN, Cecilia. **Desafiar el sentir**. Feminismos, historia y rebelión. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Omnívora, 2021.

MARCILESE, José. La formación del Partido Justicialista. El peronismo, entre la proscripción y la reorganización (1958-1959). **Quinto Sol**, Santa Rosa, v. 19, n. 2, p. 1-24, 2015.



MILEO, Tomás. El aluvión zoológico y la lealtad de octubre. **ÉterDigital**, Comunicación interactiva y periodismo 3.0, 2020. Disponible en: <https://eterdigital.com.ar/el-aluvion-zoologico-y-la-lealtad-de-octubre/>

MOUFFE, Chantal. **En torno a lo político**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ORPHÉE, Elvira. **Uno**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

ORPHÉE, Elvira. **Aire tan dulce**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2024.

ORPHÉE, Elvira. **Dos veranos**. Villa María: Eduvim, 2012.

ORPHÉE, Elvira. Entrevista realizada por Audiovideoteca de Escritores Argentinos, Buenos Aires, 2014, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=en5FexEoMIU>.

ORPHÉE, Elvira. Sobre Elvira Orphée. **Revista Claudia**, Buenos Aires, 1980.

OROZCO, Olga. Boca que besa no canta. Entrevista realizada por María del Carmen Colombo, Patricia Somoza y Mónica Tracey, **Último Reino**, Buenos Aires, diciembre, 1994.

PUJOL, Sergio. Verás que todo es mentira. Tango y memoria social en torno a E.S. Discépolo. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Midia**, v.3, n. 1, p. 8 – 21, 2022. Disponible em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/119>.

