

**Maldita Salvadora**

*Anarquismo, feminismo y elementos autobiográficos en los textos teatrales de Salvadora  
Medina Onrubia de Botana*

Marina Franchini

**Agradecimientos:**

A mi familia, por la paciencia y el amor.

A Cecilia Corona Martínez, mi directora, por llevarme de la mano.

A todos los docentes de la Escuela de Letras, de la U.N.C. De cada uno aprendí.

## Advertencia al lector

Si te gustan los malditos, te gustará Salvadora. Podrás decir de ella que fue una bruja, una mosquita muerta, una perra, una taimada, una advenediza, una macumbera, una desalmada, una delincuente, una tramposa, una cornuda, una tirana, una pobre mina... Y estarías en lo cierto.

Podrías sumarte a los que afirman que hizo sufrir a los que la rodearon, que fue una madre vampiro, que el hijo se suicidó, que el marido murió en un accidente, pero pobre hombre, qué paciencia. Aquí entraríamos en disputa, aunque no voy a darte todos mis argumentos en este libro. Sólo algunas pistas.

Me dirás que era *una criatura hembra que salió de la nada* (como ella dijo de Evita), que brilló y se consumió en su propio exceso. Pero voy a discutir intensamente con tus argumentos. Porque aquí es donde está lo que tiene verdaderamente de maldita Salvadora. Salió, por supuesto, de la nada, considerada desde las clases dominantes. Pero para quienes amamos a los malditos, sabemos que era una de nosotros. Fue e hizo ruido, escándalo, con sus ideas boxeadoras, como dice la inmortal Elvira, en 1929, excitando a los señores con su belleza y asustando con su inteligencia, como dice Dea, allá por los 20. Resistiendo el rol de prostituta que la burguesía ofrece a la mujer (a todas ellas), y cediendo luego por sus propias razones, como hace Elisa, la costurerita, en 1914.

Este libro no va a gustarte si has sentido que morir de cólera redimió a Juana Inés, o que Gabriela debía ser madre de América, ya que le gustaban las faldas, o que Alfonsina terminó de lavar sus culpas en las saladas aguas del mar. Si te conmueven las heroínas trágicas, este no es tu libro. Porque Salvadora se aferra a la vida y a sus ideas y a su alcohol. Sobrevive al movimiento anarquista como alternativa política y cultural, a su primogénito Pitón, a su esposo Natalio Botana, a su diario Crítica, a su quinta fastuosa Don Torcutito y al remate de sus incunables, a sus amantes femeninos y masculinos. Pero como buena maldita murió decentemente en su cama, a avanzada edad, rumiando contra el imperialismo y sin llegar a publicar sus *Claveles Colorados*, un tributo a la militancia anarquista. No va a gustarte esta Virgen Roja cuando Yrigoyen, esta mujer prontuariada cuando Uriburu, esta republicana cuando Franco, esta gorila confesa tras el 17 de octubre, esta litigante cuando la Libertadora. Porque como verdadera maldita, Salvadora es irredenta. Y aún hoy se alza a su paso la polvareda de voces como la tuya, moralistas y escandalizadas, que siempre la tuvieron sin cuidado.

“Yo, una mujer anarquista”

Propongo que dejemos de mirar las sábanas de Salvadora, que no tienen nada de originales, y nos fijemos un poco más en sus papeles, que en más de un sentido son únicos, y siempre sugerentes y reveladores. En los tres capítulos de esta obra vamos a mirar las obras de teatro de Salvadora, algunas de las cuales podrás comprar, con cierto esfuerzo, y comprobar así tres de los rasgos persistentes en la escritura de esa mujer: sus convicciones ideológicas anarquistas, su particular feminismo, y su preocupación interpretar (se) - mostrar (se) a través de sus obras.

Este es un texto académico, fue mi trabajo final de licenciatura y continuo eclipsada por su sombra, en mi doctorado, mirando también sus crípticas poesías y su inclasificable narrativa. No podré revelártela entera, sigo sin tener epifanías que me la muestren centrada y enfocada. ¡Maldita Salvadora, esquiva y escurridiza, seguís provocandonos para no esgunfiarte!

## INTRODUCCIÓN

El tema de este trabajo fue surgiendo de modo esquivo, dando rodeos. Lo cual resultó ser una constante en lo que a Salvadora Medina se refiere. No la conocía de fuera del mundo académico, no la estudié en la carrera, no me había topado nunca con su existencia. Mi primer interés de estudio eran las críticas que reciben las mujeres con poder: Eva Perón, Encarnación Ezcurra, Cristina Fernández. Infería algunas formas estereotipadas, y suponía que las burlas o insultos que reciben podían darnos una pista de los límites que nuestra sociedad establece para las mujeres.

Deseaba incorporarme al grupo de investigación que dirige la Dra. Corona Martínez “Heterodoxias y Sincretismos en la Literatura Argentina”, en el CIFFyH, de la UNC. Ella me ofreció un libro de una escritora, que en un momento dado había tenido cierto poder, que era poco conocida, y a quien se había criticado profusamente. Era presentada en el estudio preliminar como anarquista y millonaria, feminista y afecta al esoterismo.

Así conocí a Salvadora Medina Onrubia de Botana. Y desplazó en mi interés (al menos para el propósito de mi Trabajo Final) a las otras mujeres. Una vez que profundicé la lectura de sus obras teatrales, el rumor de las críticas de los otros fue atemperado por las voces de sus personajes, y con el análisis de sus avatares en escena, fueron surgiendo otros modos más pertinentes para abordar la complejidad de estas obras.

Explorando los textos de Salvadora Medina se encuentra una poesía original, una prosa y un teatro entretenidos, melodramáticos, con personajes únicos. De inmediato se manifestó un enigma: ¿por qué esta escritora es hoy una “rareza”? ¿Por qué debió esperar la *mano justiciera* de la historia de mujeres para resurgir, desde lo biográfico? ¿Por qué la crítica la había olvidado? ¿Fue su filiación al anarquismo un estigma nunca perdonado? ¿Su militancia feminista es una clave de su “redescubrimiento”? ¿Los rasgos de su biografía afectaron la recepción de su obra?

No podemos responder de modo cabal estos interrogantes, pero tenemos en cambio una fuente de información que pacientemente nos ha estado esperando: sus textos literarios; otros escritos de la autora, no ficcionales, en que habla de sí; las producciones de quienes hablan de ella. También los estudios más recientes que nos han precedido en el interés por su vida y su obra.

Sentimos que este es el comienzo de un proceso de revisión del lugar de esta mujer en la historia del Feminismo y del Anarquismo de nuestro país. Y también, más específicamente de nuestro interés, el momento para situar a esta autora en el campo de la Literatura Argentina, sin tener que dar justificaciones previas. Establecimos así tres ejes de lectura: anarquismo, feminismo y autobiografía, y recortamos el corpus: los textos teatrales.

En un primer momento el carácter teatral de las obras a analizar se presentaba como un dato azaroso, meramente pragmático. Pero en el transcurso del trabajo la especificidad dramática del corpus fue cobrando espesor. Como asevera Fernando de Toro: “Todo texto dramático presupone una realización (...) en el texto dramático existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación: no existe entonces una dicotomía” (De Toro, 2008 :87) En lugar de plantear dos planos irreconciliables entre texto dramático y texto espectacular, asumimos que una obra de teatro es ante todo un discurso social, y en su especificidad ofrece claves deícticas que enriquecen nuestra lectura: “En el teatro existe una realidad performativa, es decir, el discurso engendra la acción, la acción es discurso: la palabra está íntimamente vinculada al quehacer teatral.” (Ídem: 67)

No quisimos realizar un trabajo descriptivo o exploratorio, sino que un afán interpretativo ha estado presente en el tratamiento de cada uno de los ejes. Quizás por el propio carácter revulsivo de la autora y sus obras, en el momento de elaborar categorías válidas para nuestro corpus, en algunos casos debimos cuestionar supuestos, adaptar modelos y establecer una revisión crítica de parte de la teoría seleccionada sobre anarquismo, sobre feminismo, y sobre autobiografía. De ese modo, sin pretender un trabajo privativamente teórico, tampoco resulta un exclusivo análisis de obras, sino un híbrido entre ambos, como se aprecia en la estructura de cada capítulo. Asimismo, los ejes que hemos elegido están lejos de ser consistentes en cada una de los textos, ni pueden recortarse nítidamente: tanto el feminismo como el anarquismo son datos biográficos que se manifiestan en las obras; la militancia feminista de Medina estuvo ligada en sus comienzos a su credo anarquista, etc. Por ello existen temas que se proyectan *entre* los capítulos, y se les da desarrollo en uno en particular, por una necesidad meramente metodológica.

## Salvadora hoy

En 1997 la escritora entrerriana Emma Barrandeguy - quien fuera secretaria personal de Salvadora Carmen Medina Onrubia de Botana- publica una biografía en la Editorial Vinciguerra: *Salvadora: una mujer de crítica*. La repercusión es escasa. Su autora expresa en una entrevista “Yo no vendí nada de Salvadora”<sup>1</sup>. Ese mismo año la editorial Mate publica la colección de cuentos *La casa de enfrente*.

En 2005 Sudamericana edita como “Narrativas Históricas” el texto de Josefina Delgado *Salvadora: la dueña del diario Crítica*, en la colección “Relatos históricos”. Se trata de una obra de cruce entre lo histórico y lo ficcional, producto de una importante investigación documental. En abril de 2009 la misma obra se publica en la editorial De Bolsillo.

Los cuentos de Salvadora Medina “Gaby y el amor” y “El pobre Rodríguez”, extractados de su libro *El vaso intacto* son publicados por la editorial alternativa Eloísa Cartonera en su número 76, en 2005. Ediciones Colihue en su Colección “Los raros” (Biblioteca Nacional) reedita en 2007 *Las descentradas y otras piezas teatrales*, reuniendo tres de las cinco obras dramáticas de Salvadora Medina: *La solución*, *Las Descentradas* y *Un hombre y su vida*. El prólogo está a cargo de Josefina Delgado<sup>2</sup>.

En 2006 la editorial Tantalia en su Colección Rarezas, ofrece *Las descentradas*, con prólogo de Sylvia Saítta, quien ya se había encontrado con la figura de Salvadora Medina en la investigación sobre el diario *Crítica*<sup>3</sup>.

Roberto Tálice menciona esporádicamente a Salvadora Medina en *100.000 ejemplares por minuto. Memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana*<sup>4</sup>.

Los estudios más amplios sobre la labor literaria de Salvadora Medina son hasta el momento el artículo “Anarquismo, teosofía y sexualidad” de Sylvia Saítta, publicado en el N° 1 de la revista *Mora*<sup>5</sup>, y el capítulo “Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor” de Josefina Delgado publicado en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, con dirección de Noé Jitrik<sup>6</sup>. Existen actualmente algunos estudios exploratorios sobre sus textos dramáticos en el marco de la

---

<sup>1</sup>BARRANDEGUY, Emma (2002) “Soy lo que soy” Entrevista realizado por Pablo Guercovich en [http://www.autoresdeconcordia.com.ar/barrandeguy\\_reportaje01.htm](http://www.autoresdeconcordia.com.ar/barrandeguy_reportaje01.htm)

<sup>2</sup> En el año 2014 la editorial Buena Vista reeditó *Almafuerte* y *El libro humilde y doliente*, con prólogo de Lucía de Leone.

<sup>3</sup> SYLVIA SAÍTTA. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 1998.

<sup>4</sup> Ediciones Corregidor. Bs. As. 1988.

<sup>5</sup> Agosto 1995. Pág. 54-59

<sup>6</sup> Volumen “Rupturas”, dirigido por Celina Manzoni. Emecé. Bs. As. 2009

producción teatral nacional<sup>7</sup>, y también una comparación con la escritora anarco-feminista portorriqueña Luisa Capetillo<sup>8</sup>. Con la misma tendencia, May Summer Farnsworth, del Hobart and William Smith Colleges (N.Y.), publica: “Sex Work, Sickness, and Suicide: Argentine Feminist Theatre in the 1910s and 1920s”, donde analiza la obra *Almafuerte* de Medina Onrubia en comparación con la obra *La salvación* de la santafesina Alcira Olivé<sup>9</sup>.

Desde mayo de 2008 hasta agosto de 2010, en el Colectivo Teatral Puerta Roja se representa *Las descentradas*, con dirección de Adrián Canale, conservando casi sin alteraciones



el texto original. Es claramente *Las descentradas* la pieza que nuclea el interés actual en la obra de la autora, fuera del ámbito académico.

En abril de 2012, bajo la dirección de Eva Halac, protagonizada por Eleonora Wexler y Roberto Vallejos, se presenta en el Teatro Regio otra versión de la obra.



A fines del 2013 la Comedia Nacional uruguaya hace una versión innovadora, bajo la dirección de Mariana Percovich, obteniendo el Premio Florencio a mejor espectáculo 2013, mejor dirección, iluminación (Martín Blanchet) y vestuario (Gerardo Egea).

En mayo de 2010 se estrenó la película *El mural*, con dirección de Héctor Olivera, en que tangencialmente se incorpora la figura de Salvadora Medina, interpretada por Ana Celentano. En canal Encuentro se ha difundido un programa sobre Salvadora Medina, en el ciclo Bio.ar II, conducido por Magdalena Ruiz Guiñazú, en su Capítulo octavo.<sup>10</sup> Posteriormente se publicó un capítulo en el libro *Héroes de un país del sur. Argentinas y argentinos que hicieron el siglo XX*, de esta periodista.

Además de las reseñas sobre las reediciones de sus obras o acerca de los libros que la tematizan, y de las críticas que elogian la puesta en escena de *Las descentradas*, algunos textos de divulgación focalizan en los rasgos de rareza, excepcionalidad o extravagancia que habrían caracterizado la personalidad de Medina Onrubia.

---

<sup>7</sup> Merecen mencionarse: ARTESI, Julia Catalina. “Prefiguraciones de un teatro comprometido”. En [http://www.esnips.com/doc/7](http://www.esnips.com/doc/7;);

JOFFE, Azucena y María de los Ángeles SANZ: “Salvadora, esa mujer. Las descentradas”. Revista *Afuera*. Año III, N° 5, Nov 2008; JOFFE, Azucena y María de los Ángeles SANZ. “El fascismo en ascenso en el mundo y en la Argentina. La textualidad dramática de Salvadora Medina Onrubia. Revista *Afuera*. Año IV, N° 6, Mayo 2009

<sup>8</sup> GUZZO, Cristina. “Luisa Capetillo y Salvadora Medina Onrubia: dos íconos anarquistas. Una comparación” Revista *Alpha* N° 20 Dic. 2004.

<sup>9</sup> En *E-misférica Contagion* N°6.1 2009. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-61/farnsworth>

<sup>10</sup> Disponible en <http://educar.ferengi.com.ar/content.aspx?id=2935&idsection=7>

Por otra parte, diversos artículos se ocupan de su biografía, en gran medida por su carácter de esposa de Natalio Botana (1888 – 1941), fundador del diario *Crítica*; en menor proporción por ser abuela de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939 - 1987), historietista y dramaturgo.

En los textos recientes, se percibe cierto consenso en la idea de que sus contemporáneos no lograron comprender a Salvadora, mientras que en estos momentos se poseen elementos teóricos que permiten realizar esta tarea con mayor éxito. Para ello es necesario regresar a las fuentes. Mirar lo que ha escapado a la primera revisión, cuestionar lo establecido, explorar los márgenes en busca de nuevos y reveladores materiales, manteniendo una postura crítica, reveladora de ocultamientos, naturalizaciones, prejuicios, presupuestos.

A través del repaso de su participación política entender mejor la actual pugna entre sectores; en sus contradicciones como mujer inquietarnos sobre las nuestras; en el modo en que sus textos dibujan y desdibujan su biografía y su labor de escritora, seguir preguntándonos por la compleja e inspiradora relación entre el arte y la vida.

---



## **Salvadora Medina y el anarquismo.**

### **El anarquismo en Argentina: la ineludible lectura funcionalista.**

Los dos núcleos nominales de este sintagma “Salvadora Medina y el Anarquismo”, corresponden a entidades que la historia no ha sabido y aún no sabe cómo explicar. Ambos se presentan orlados de un incómodo aire de violencia, de exotismo, y de una extrañeza que sólo la distancia va tornando aceptables.

Los relatos ordenan, tranquilizan, pero sólo en tanto el referente esté convenientemente apaciguado. La identificación del desorden, de la amenaza, la cristalización del enemigo, suele acompañar planes de “pacificación”, léase de exterminio.

¿Cómo explicar y legitimar la violencia? Hobbes imaginó los orígenes sociales como una guerra de todos contra todos, a la que sólo el Estado monopolizando la violencia logra poner fin. Levi Strauss postuló que en las sociedades por él estudiadas primaba el intercambio, y sólo cuando éste fracasa se procedía a la violencia. Pierre Clastres, un antropólogo interesado en la arqueología de la violencia, propone una síntesis dialéctica: “en la sociedad primitiva hay inmanente una lógica centrífuga de la parcelación, la dispersión, la escisión, de tal manera que cada comunidad necesita para pensarse como tal la figura opuesta del extranjero o del enemigo.” (Clastres, 1977:205) Expresa así la función política y cohesiva de la violencia y la *necesidad* de la instauración de un enemigo común.

Esta funcionalidad de la acción violenta prefiere no ser explícita, recurre en cambio a subterfugios y racionalizaciones. En el siglo XIX, cuando el modo capitalista de producción se consolida con drásticas consecuencias sociales, también el ámbito teórico se apresta a acompañar y ponerse al servicio de este proceso, auxiliando de manera diferente a los grupos sociales en disputa. Michel Foucault ha demostrado cómo de una lógica del *poder matar y dejar vivir* (correspondiente al Antiguo Régimen), se pasa a otra, propia de las sociedades disciplinarias, de *hacer vivir o dejar morir*. El Estado no deja de ser un sucesor del monarca hobbesiano que se yergue como amenaza, a través de una capacidad represiva multiplicada y re-legitimada mediante leyes e instituciones específicas. Pero incorpora una ingente estructura mantenedora de la vida, que criba el tejido social, normalizándolo, y extiende su poder de influencia hasta los ámbitos más íntimos.

El Funcionalismo, corriente teórica dominante de la segunda mitad de aquel siglo, recurre a metáforas orgánicas para explicar procesos sociales. Así exponía Alfred Reginald Radcliffe – Brown en 1835 el estudio del conflicto social: “Volviendo a la analogía entre vida social y vida orgánica, reconocemos que un organismo puede funcionar más o menos eficientemente y

establecemos una ciencia especial, la Patología, que estudia todos los fenómenos de disfunción.”(Radcliffe-Brown, 1986:207) Lo social como organismo se proyecta simbólicamente en dos direcciones: la idea de proceso vital en una sucesión de etapas: nacimiento, juventud, madurez y decadencia; y las ideas de enfermedad, contagio y patología para representar el conflicto, el desorden, la lucha.

Los símiles orgánicos para dar cuenta de lo social preceden y sobreviven a esta corriente teórica, y se hallan cristalizados en el lenguaje. Veremos visiones funcionalistas que asocian al anarquismo con una patología, la cual afecta de modo concomitante a dos entidades de diferente magnitud: a una mujer-organismo, y a un estado - organismo. Salvadora Medina, afectada por el anarquismo en su etapa más vulnerable: la juventud temprana; el país afectado por el anarquismo en un momento de transformación brusca: en el cambio de siglos y en torno al primer centenario.

### **I.1.a - Una mujer enferma: de joven víctima a manzana podrida:**

Podemos encontrar una visión aceptada de Salvadora Medina como una mujer que *en su juventud* fue anarquista. Suele ser una narración cuyo nudo se encuentra en la vinculación con el diario *Crítica* y con Natalio Botana<sup>11</sup>. Los hechos anteriores (en este caso el anarquismo) son precedentes interesantes, que abandona por la “madurez” que el matrimonio supone; a posteriori del fallecimiento del periodista uruguayo vendrá para su viuda la decadencia. Pero la rebeldía que en una etapa juvenil es un condimento exótico, que en tiempos de esplendor económico será un tolerado rasgo de extravagancia<sup>12</sup>, en la mujer madura pone de manifiesto que su existencia constituye un cuerpo extraño para el tejido social al que se incorpora. Se le atribuirá la acción monstruosa de ocasionar el suicidio de su primogénito, el desamor de su marido, el oprobio de sus hijos, la ruina del imperio económico familiar, el olvido de todos. Como mala hierba, que se resiste a morir, esta militante sobrevive a su movimiento y deviene una refugiada ideológica; esta madre sobrevive a su primer hijo y deviene alcohólica y adicta; sobrevive a su esposo y deviene un ser voraz que consume su fortuna; esta mujer altiva sobrevive a su juventud y su belleza y deviene un despojo humano, una figura decadente y fantasmagórica.<sup>13</sup>

Josefina Delgado, en el Prólogo a la edición de *Las descentradas y otras piezas teatrales* vincula la militancia de Medina con su condición de género, como un ingreso de la mujer en la *polis* que suscita el escándalo, el desorden (Delgado, 2005:14). Explica que la militancia de esta

---

<sup>11</sup> Notemos por ejemplo el título de la biografía de Barrandeguy: *Salvadora, una mujer de Crítica*, y el de Josefina Delgado: *Salvadora: la dueña del diario Crítica*.

<sup>12</sup> Retomaremos esta idea en el capítulo II sobre Feminismo.

<sup>13</sup> Desde el polo opuesto, en la historia de las izquierdas, Salvadora Medina es una joven y prometedora militante que luego traiciona sus ideales, se “aburguesa”; pero a la cual, en virtud de sus méritos de pionera, y a las aisladas muestras de resistencia y lucha contra la clase social a la que se había incorporado, se le concede la gracia de recuperarla del olvido.

escritora no es empresa fácil, y quizás por eso Delgado elige cláusulas interrogativas: “Me pregunto: ¿tramar dos fugas desde el penal de Rawson, donde Simón [Radowski] se pudría desde 1910 es jugar a la militancia? Vuelvo a preguntarme: ¿rechazar el indulto del general Uriburu y llamarlo “fantoche con bigotes”, todo esto desde la cárcel donde ni siquiera con la manta de piel de una millonaria uno puede librarse del frío, es jugar a la militancia?” (Ídem). Luego transcribe las versiones que de su militancia dio Salvadora, en lo que Delgado titula, del modo teatral, “Actos”. La militancia anarquista sería un Primer Acto.

Todos reconocen la relación de Salvadora con Simón Radowsky, un joven que a los 18 años asesinó al Coronel Falcón, militar vinculado con Teresa, la madre de Salvadora. Salvadora Medina organizó para él dos intentos de fuga del penal de Ushuaia y finalmente le negoció una amnistía con Irigoyen. Simón le escribe pidiéndole apoyo económico, agradeciéndole por el ya recibido, narrándole sus aventuras y peregrinaciones, expresándole su afecto, llamándola “hermanita”. Una carpeta con estas cartas manuscritas y otros documentos se encuentra en el C.E.D.I.N.C.I., en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La resistencia a Uriburu, desde el rol de una intelectual ligada a un medio masivo que retira el apoyo al gobierno golpista, es el Segundo Acto<sup>14</sup>. En un Tercer Acto, cuando Eva Duarte encabeza la campaña a favor del voto femenino, Salvadora reprocha la invisibilización que se hace de las luchas previas. Observamos que los tres momentos que Delgado escoge demuestran de modo patente cómo Salvadora mide sus fuerzas justamente con lo más encumbrado del poder, de modo temerario, sin medir las consecuencias. No es que el anarquismo o el desafío a Uriburu le resultaran gratuitos, pero la provocación del “Tercer Acto” fue determinante para Salvadora.

### **El retorno de la hija pródiga:**

Desde un planteo marcadamente diferenciado, la historia de las mujeres y el discurso feminista recupera a Salvadora Medina como una figura esquiva, que comienza su actuación pública con una opción equivocada, pero que finalmente se integra a la militancia feminista considerada más “auténtica”: la lucha por los derechos civiles. Silvia Saítta en su artículo “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”, ofrece un recorrido de la difícil conjunción entre militancia, condición femenina y escritura: “Se puede afirmar que Salvadora Medina Onrubia construye, en sus discursos políticos, narraciones y obras teatrales una imagen de sí misma que la aleja irremediabilmente del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas de este siglo” (Saítta, 1997:23). Este propósito parece ser fructífero, y la autora es sin duda un modelo de mujer alternativo, como lo son los personajes de

---

<sup>14</sup> De esto nos ocuparemos in extenso en el Capítulo referido a Feminismo.

sus obras. Cerrada la etapa de creación literaria, “A partir de la década del treinta, momento en que abandona la literatura, su intervención pública se caracteriza por una militancia activa a favor de los derechos civiles y políticos de la mujer. (...) Salvadora Medina Onrubia encuentra en el movimiento sufragista una *forma eficaz de participación pública* en una Argentina transformada por la restauración de los gobiernos conservadores.” (Ídem. Destacados míos)

Ahora sí, integrada a un colectivo y a una organización social exitosos; legitimada, la militancia de Salvadora Medina se ha vuelto saludable, funcional al sistema.

### **La historia del Estado joven que no se abrigó y se pescó un anarquismo.**

Existe un relato, también de sesgo funcionalista, sobre la alternativa ideológica y política que el anarquismo constituye; que lo equipara a un exceso, una patología social que afectó a la Argentina en un momento de vulnerabilidad, superado el cual declinó, y lentamente fue desapareciendo. Rastreamos algunas imágenes y metáforas de los textos teóricos que construyen esta imagen. Luego se ofrecerán algunos datos que ponen en cuestión esta *versión oficial* de los hechos.

Juan Suriano, en su documentada *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890 – 1910*, describe el acelerado proceso de urbanización y transformación socioeconómica del Buenos Aires en el periodo que estudia, para luego aseverar: “Esta sociedad urbana así conformada presentaba rasgos favorables para el *arraigo* de tendencias contestatarias; (...) y esta situación *alimentaba*, sin dudas, el ambiente favorable al anarquismo.” La idea de arraigo y de nutrición, (subrayados nuestros) se proyecta desde el plano figurado. “Mientras estos factores perduraron y se combinaron una serie de problemas como las malas condiciones de vivienda, la desprotección laboral, la desocupación, los bajos salarios, las malas condiciones de trabajo y la oclusión política, las propuestas libertarias tuvieron vigencia y fueron relativamente creíbles y atractivas entre los trabajadores<sup>15</sup>” (Suriano, 2004:18-19) Aquí queda claro que el anarquismo penetra circunstancialmente, mientras el cuerpo social está vulnerable.

Félix Luna, en *Los conflictos políticos y sociales de la Argentina próspera*, señala: “Quienes más se identificaron con este mensaje fueron los trabajadores extranjeros no calificados, analfabetos en su mayoría, mal arraigados aún, que no estaban en condiciones de entender argumentos muy complejos o abstractos.”<sup>16</sup> (Luna, 2003:60) Se especifica que, a

---

<sup>15</sup> No queremos dar a entender que esta idea del anarquismo como patología sea generalizada en el texto de Suriano. Antes bien, el autor se encarga de demostrar la importancia social, cultural, educativa, artística, que el movimiento libertario representó en nuestro país. Hemos escogido estas citas para evidenciar cómo, aún en un historiador del anarquismo ecuaníme y desinteresado, el sesgo funcionalista subyace.

<sup>16</sup> Del mismo modo que aclaráramos en relación con Suriano, esta cita está extractada de un texto que, páginas antes, señala: “Estos militantes no eran muchos; sin embargo, podían despertar una respuesta poderosa entre los

diferencia del socialismo y el marxismo que es acogido por los sectores más “avanzados”, el anarquismo lo hace entre artesanos y campesinos, los más “atrasados” (Ídem: 24)<sup>17</sup>.

Se está tratando de dar una explicación plausible al gran misterio que el anarquismo en Argentina supone. En palabras de Bayer:

“Dos preguntas han preocupado permanentemente a los estudiosos del movimiento obrero argentino: ¿Por qué el éxito del anarquismo en la Argentina? Y como contraposición: ¿Por qué su decadencia después de tres décadas y su rápida desaparición a partir de 1930 y su casi total absorción por el peronismo desde 1943” (Bayer, 2009:111)

Suriano expone: “La hipótesis principal sugiere que los mismos atributos que hicieron posible el relativo crecimiento anarquista en la sociedad porteña de comienzos de siglo, devinieron en atributos negativos y contribuyeron, junto con factores estructurales, al descenso de su influencia y su presencia entre los trabajadores” (Suriano, 2004:20). ¿Cuáles son esos atributos estructurales? Que el anarquismo, más que un movimiento, constituyó en “conglomerado de tendencias”, un “verdadero caos doctrinal”, y entonces “parecen haber existido varios anarquismos que confluían en un movimiento cuyo único eje nucleador era la negación de la autoridad encarnada en el Estado.”(Ídem: 21)

Este planteo inicial parece suponer que otros movimientos carecen de ese *caos doctrinal*, y tienen no un *único eje nucleador*, sino todo un sistema coherente de teorías, esto es una ideología. Marc Angenot parte de la definición de ideología que ofrece Althusser:

“Una ideología es un sistema que posee su lógica y su rigor propios, de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un rol históricos en el seno de una sociedad dada” (Angenot, 1998:50)

A partir de aquí, Angenot discutirá cada uno de los núcleos de esta definición, postulando que “las construcciones o conjuntos ideológicos son fatalmente heterónomas e interdiscursivas”; que las antinomias y aporías en su seno “no son insuficiencias contingentes con las que ciertas ideologías estarían gravadas, sino que son el resultado de toda búsqueda de coherencia axiológica y de toda voluntad de interpretación colectiva y movilizadora del mundo.” (Ídem) Referido a las luchas internas, asevera: “No hay excepción en la historia para el hecho de que una ideología, desde que se desarrolla, suscita no solamente oposiciones y resistencias exteriores, sino en el campo mismo que ella instituye desarrollándose, heterodoxias inmanentes”

---

trabajadores, que sin definirse como anarquistas ni como socialistas seguían a unos o a otros cuando sus consignas y banderas representaban sus inquietudes y necesidades.” (2003:59) Obsérvese que la adhesión popular aquí no se vincula a una “debilidad” del tejido social, sino a un planteo de grupos en tensión, de estrategia.

<sup>17</sup> De forma contrastante, Osvaldo Bayer, para hablar de un fenómeno extremo de la militancia anarquista, expresa: “El anarquismo delictivo existió en esa época evidentemente porque estaban las condiciones dadas para ello. Violencia contra violencia, justicia indiscriminada por la propia mano ante la injusticia social reinante.” (Bayer- Op. Cit.:70)

Si tomamos por válida esta categórica afirmación, el anarquismo no tendría pues diferencias ontológicas con otras propuestas políticas de principios de siglo XX, sino en todo caso de grado.

### **Qué es el anarquismo para los anarquistas:**

El *Diccionario de Sabiduría (Frases y conceptos)* de Tomás Borrás y Carlos Sainz de Robles (1963:141), reúne en la entrada “Anarquía”:

“Qué valdría el respeto al trono, si tuviéramos la anarquía? La tempestad no dejaría de serlo por llevar respetuosamente en sus alas una niña dormida.” James Balmes.

“La anarquía es la muerte de la libertad” La Guéronniere

“La revolución por su naturaleza produce gobierno; la anarquía no produce sino más anarquía”

“En la tierra de la anarquía absoluta no hallaréis aventuras, pero en la de la autoridad, cuantas os plazcan” G.K. Chesterton

“Toda anarquía, todo mal, toda injusticia, es de la misma naturaleza que los dientes del dragón: está llamada a desaparecer. Detestaremos la anarquía tanto como la muerte, porque en el fondo no es más que la muerte misma” Carlyle.

Podemos ver que para estas sabias citas, la anarquía no está en el marco de lo deseable. Quizás están hablando de una anarquía en sentido etimológico: una ausencia de gobierno. Las críticas que recibe van desde el respeto por los vulnerables (una niña dormida), la factibilidad de sus propósitos revolucionarios, y la anulación de un propósito vitalista o afán de aventuras. Carlyle equipara el anarquismo con la muerte.

Veamos qué dicen sus postulados fundacionales. Kropotkin analiza el anarquismo como una tendencia natural, que conduce a la sociedad a un estado de salud y bienestar: “Estudiando los progresos hechos en este sentido, nos vemos llevados a afirmar que la humanidad tiende a reducir a cero la acción de los gobiernos, esto es, a abolir el Estado, esa personificación de la injusticia, de la opresión y del monopolio.” (Kropotkin. [1892] 2005: 18)

La idea de una sociedad mejor es algo difícil de rechazar. En qué consiste y cómo se llega a ella es algo que propicia mejor la polémica. Por ejemplo, en su planteo sobre la expropiación, Kropotkin utiliza el siguiente recurso retórico y argumental: “Sin embargo -nos dicen con frecuencia nuestros amigos-, ¡guardaos de ir demasiado lejos! ¡Puesto que la humanidad no cambia en un día, no vayáis demasiado de prisa en vuestros proyectos de expropiación y de anarquía! Arriesgaríais no hacer nada duradero.” (Ídem: 26-27) Los supuestos “amigos” de Piotr parecen manifestar interés en el principio, pero no en el alcance de la medida expropiadora.

No es difícil conjeturar que sus interlocutores pertenecen a un sector medio, dispuesto a aliarse contra los propietarios de los medios de producción y los grandes capitales. Identificamos aquí a los “Rothschild” dispuestos a devolver a cada habitante sus dos pesetas correspondientes, pero no tan dispuestos a poner su gabán en una pila, para que cada uno disponga de ellos según sus necesidades térmicas, de acuerdo a la fábula que utiliza Kropotkin. Para tranquilizar a estos sectores medios, el autor diseñará un planteo expropiador y distribucionista que permitirá la posesión de la vivienda familiar, garantizará la libertad y el deseo personales en relación con la comida, el vestido, etc. Promoverá las vocaciones y los intereses artísticos, el confort que los avances científicos y tecnológicos prometen poner al alcance de todos los individuos, liberándolos de trabajos serviles o humillantes.

Kropotkin analiza este fin del Estado como parte de un proceso natural. Aunque geógrafo y naturalista, no parece tan influido por el pensamiento funcionalista al momento de planificar el modo de transición hacia una sociedad sin propiedad privada. Mucho menos en el diseño social utópico que pergeña, el cual dista de estar inspirada en un proceso u organismo natural, o propender a una vuelta a los orígenes. Por el contrario se asemeja más a una gran ciudad– fábrica, con diferentes cadenas de montaje que modernizan el modo de satisfacer las necesidades básicas, y ponen el fruto de la ciencia al servicio de los trabajadores.

Así revisado, el texto de este fundador del anarco-comunismo se nos muestra con el cariz que hoy adquiere la palabra utopía: irrealizable, ingenuo. Pero no tanto con el aspecto peligroso, amenazante, con que lo recibieron algunos de sus contemporáneos, y que se ha mantenido en la opinión común e incluso en la historiografía. Reconocemos al menos dos motivos para el carácter extremo atribuido a la propuesta ácrata: el primero la idea de libertad en un grado superlativo, de oposición a todo tipo de autoridad, crítica tanto al Estado capitalista cuanto a la burocracia colectivista. El segundo la opción por la violencia de una parte de sus adherentes, como forma de militancia considerada justificada, o al menos tolerada en el seno del movimiento. Este segundo postulado nos remite a la cuestión de la legitimidad del uso de la violencia en la acción revolucionaria, cuyo tratamiento excede los propósitos de este trabajo<sup>18</sup>.

Sobre la idea de libertad, Christian Ferrer propone una interesante *trilogía*: “Tres doctrinas, liberalismo, marxismo y anarquismo constituyeron los vértices del tenso triángulo de las filosofías políticas emancipatorias modernas.” (Ferre, 2007:9) Compartiendo un sustrato

---

<sup>18</sup> Asimismo, aunque Salvadora Medina apoyó a libertarios que optaron por la acción violenta, en ningún caso participó de ese tipo de medidas extremas. Tengamos en cuenta también que los atentados anarquistas fueron estratégicos y sumamente espectaculares, pero estadísticamente insignificantes a los efectos de la estabilidad social, más sacudida por los paros generales, las movilizaciones, mítines, etc. De otro modo, de haber tenido un carácter sistemático, quizás hubieran estado más cerca de equiparar la acción violenta y represiva del Estado, y de cumplir sus propósitos.

ilustrado, los anarquistas se diferencian del liberalismo por la misma razón que los marxistas: no creen que libertad política sea inconciliable con justicia económica. Del marxismo los ácratas se alejan por su desconfianza hacia el preponderante rol del estado en el cambio revolucionario, y por un énfasis en la “correlación entre medios y fines.” (Ídem).

El anarquismo postuló así “los fundamentos de una ciencia y una experiencia de la libertad: la ciencia de la desobediencia como camino de autoconcientización, y la experiencia de vivir cotidianamente como espíritus libres.” (Op. cit: 10) La asociación entre libertad y rebeldía la establece como un sello distintivo de lo humano. Mijail Bakunin en *Dios y el Estado* declara: “Nuestros primeros antepasados (...) fueron (...) animales inteligentes y feroces, dotados en un grado infinitamente más grande que los animales de todas las otras especies, de dos facultades preciosas; la facultad de pensar y la facultad, la necesidad de rebelarse.” (Bakunin, 2007:13) Reinterpreta el pecado original de la desobediencia como una virtud original, reprimida y castigada por el Dios bíblico. Con reminiscencias de la energética nietzscheana, el postulado sobre la libertad de los ácratas sigue recibiendo adhesiones en una amplia gama de matices.

A modo de síntesis, reconocemos cómo una visión orgánica, en el sentido de funcionalista, equipara al anarquismo con una anomalía que infecta el organismo social, el cual al fortalecerse hace flaquear y agotarse al parásito. Otro planteo, más enérgico, asume al anarquismo como amenaza ante la que el organismo despliega sus fuerzas, en un combate a muerte. He aquí las dos posibles derivaciones de un movimiento revolucionario: la cooptación y la represión. Ambas fueron cercando la propuesta política ácrata: “La federación obrera argentina [en 1902] se hizo netamente revolucionaria y su acción disolvente *obligó* al Poder ejecutivo a sancionar la Ley de Residencia” (Palacios, Julia e Irma Verissimo, 1952:220) Quizás ahora podamos estar más cerca de responder el segundo interrogante de Osvaldo Bayer sobre el anarquismo: su casi total absorción por el peronismo desde 1943. Las historiadoras antes citadas enuncian: “Con el advenimiento del gobierno revolucionario el 4 de junio de 1943 surge por inspiración del entonces Coronel Juan Domingo Perón [un programa de pacificación nacional]” (op.cit. 302). Lo anterior son esfuerzos infructuosos, tentativas vanas. En esta versión, es “la inspiración” del “entonces Coronel” la que obra el *milagro*.<sup>19</sup> El robusto Estado peronista, de alianza de clases,

---

<sup>19</sup> Sin extendernos en este tema, que nos transporta más allá del recorte temporal y del corpus actuales, notemos cómo esta monopolización de los reclamos obreros con la emergencia del movimiento justicialista, tiene consecuencias para nuestra autora. Como antigua militante anarquista, y seguramente por rasgos individuales, Salvadora Medina es una opositora que no logra disimularlo, incluso en su propio perjuicio. Su “fervor descamisado”, como lo describe su hija en una carta pública, la convirtió pronto en una enemiga, especialmente de Eva Duarte. Es durante el peronismo que Medina alcanza una posición de definitiva subalternidad, alejada de todo ámbito público, y económicamente empobrecida, subsistiendo con una pensión.



ofrece argumentos definitivos al proletariado que esfuman de una vez por todas la amenaza ácrata.

### **Corbatas voladoras y claveles colorados:**

La propia Salvadora Medina en un relato retrospectivo elige mostrarnos su ingreso al anarquismo, en la presentación al libro de homenaje a Sebastián Marotta. Como ha sido una costumbre en ella, el texto se ocupa mucho más de sí que del homenajeado, aunque comience diciendo: “Debo y quiero hablar sólo del titular de este libro, pero si hablo de mí es para explicar mi fervorosa amistad y mi dependencia de él”. (Medina Onrubia, 1972:47) En una sinceridad descarnada, concluirá: “Soy una mujer vieja y como todos los viejos, me voy quedando sola. Todos los amigos, todos los “compañeros”, se han ido yendo antes que yo. (...) Ya no quedan más corbatas negras voladoras.” (Ídem: 51)

Pero antes de esta reflexión melancólica y elegíaca, nos relata su llegada a Buenos Aires de aquel “Gualeguay nativo” y sus aventuras anarquistas. Este texto reproducido es una fuente privilegiada sobre su participación libertaria. Salvadora narra: “Volviendo al mitin [sobre Simon Radowsky] diré que como mi primer acto público, me comisionaron para hablar en dicha esquina [la de la escuela Otto Krause]. Tenía para eso que subirme a una ventana que estaba altísima. (...) Y todo salió bien. La fotografía de ese acto la vi en mi prontuario y la tenía yo recortada de Caras y Caretas.” (Medina Onrubia, 1971:109 y ss.)

Luego se ubica en la Semana Trágica de enero de 1919. En el entierro a los muertos en la huelga de los Talleres Vasena: “Yo decidí hablar en ese entierro y los compañeros me subieron sobre los ataúdes, que estaban amontonados.” Salvadora estaba con su pequeño hijo Pitón, y embarazada de Georgina. Al refugiarse de la acometida de la policía montada (“los cosacos” o los “centauros añamembuyses”) se desencontró con el pequeño Natalio. Luego ayudaría en la atención de heridos. Su figura de madre se tensiona en este relato con la participación política. De esta joven vulnerable que requiere que la suban, que la jalen, que la acompañen, párrafos después es Salvadora quien ampara bajo el ala variopinta de *Crítica* a sus antiguos camaradas, entre ellos a Sebastián Marotta, cuando es desbaratada *La Protesta*. Nuevamente caída en desgracia, muerto Natalio Botana, Salvadora acude a Marotta quien le aconseja pedir una pensión de su esposo, como medio de vida.

Emma Barranteguy testimonia en el capítulo “Salvadora y el anarquismo”: “De la actuación de Salvadora como anarquista, en plena juventud, queda asimismo en mis manos el proyecto de un libro al que ella pensaba llamar *Los claveles colorados*.” (Barranteguy, 1997:119) Nos explica que el título refiere a las flores que Salvadora Medina colocara en la tumba de

Wilkins, asesino del tristemente célebre Coronel Varela, en 1924; y en la de Di Giovanni, en 1931.

Este proyecto inconcluso, del que la biógrafa conservaba el índice y algunos capítulos, nos permite inferir una interpretación distinta a la que la propia Barrandeguy asume. Hasta los últimos momentos de su vida, Medina atesora recuerdos, personajes y un doble proyecto inconcluso: escriturario en su rol de testigo y protagonista de una parte de la historia argentina; político como miembro de un movimiento desbaratado, proceso del que fuera impotente testigo. Salvadora tiene un nuevo testimonio que ofrecer, que nadie quiere escuchar: el de una advenediza en los círculos de mayor poder económico y prestigio cultural; el de una extremista entre conservadores y reaccionarios; el de una sobreviviente y acomodaticia para sus pares encarcelados, expatriados o asesinados.

## **Salvadora como escritora anarquista.**

### ***Almafuerte y su ingreso a La Protesta.***

Entre 1913 y 1914 una joven mujer estrena una obra de teatro y se integra al diario anarquista *La Protesta*, entonces dirigido por Alberto Ghirardo. De este modo ingresa a un terreno cultural de frontera, donde se está desarrollando una lucha semiótica: la cultura ácrata plantea, en el terreno discursivo, una declarada guerra tanto a los discursos oficiales como a otras manifestaciones de resistencia a las que considera contraproducentes o simplemente erradas. Salvadora Medina aporta su voz en esta lucha, con consecuencias en al menos tres terrenos: el de su propia identidad, como “autoadscripción en el seno de un colectivo, generalizada entre los miembros de ese colectivo” (Kaliman, 2006:10); en el del anarquismo argentino, que se enriquecerá con la heterodoxia de su militancia; y en el terreno social del momento, que por cierto no habrá permanecido inmune a su accionar hecho de palabras y de otras acciones.

Esta disputa se dio en el terreno social, pero dejó sus huellas, susceptibles de ser reconstruidas, en la materialidad de los textos que sirvieron a estas batallas. Contamos al menos con dos de ellos: la obra teatral y un artículo en el que, en primera persona, esta mujer explica su conexión con los ácratas, sus interlocutores. Salvadora Medina, como agente social, como sujeto condicionado en una red social específica, será una voz que se superpone y tensiona con otras, en un fragmento de la semiosis social. (Verón, 1987: 124 y ss.)

Asumir esta perspectiva tiene la dificultad de que es necesario reconocer en los textos las huellas de sus condiciones de producción: contradicciones en el propio nivel discursivo que nos conduzcan a contradicciones sociales; personas y personajes, ambiente representado, etc. Pero más aún implica rastrear otros textos que aporten a completen el panorama. En tal sentido procuramos dar una visión de las condiciones en las que Salvadora Medina se desempeñó como productora de discursos, y de *La Protesta* y del teatro Apolo como medios institucionales en que se inscriben los textos.

## **Desplazamientos**

Si lo social fuera un territorio, ¿dónde se localizan las mujeres? Si las mujeres fueran un territorio, ¿dónde ubicar a Salvadora Medina Onrubia? Ciertamente no en el centro. Tampoco en el perímetro. Pensemos una dimensión menos metafórica. La tierra propiamente, tangible y objetiva. Si lo social entonces está jerarquizado de acuerdo a su ubicación geográfica, ¿por dónde transita y en dónde reside Salvadora Medina Onrubia de Botana? Nace en La Plata, crece en Gualeguay, conoce Rosario, se radica en Buenos Aires, se muda a Don Torcuato, es recluida en

Córdoba, viaja a Uruguay y Europa para olvidar, muere en Buenos Aires. La trayectoria de Salvadora Medina, en el sentido que Bourdieu le da, es ascendente: de una periferia relativamente cercana al centro (en cuanto prestigio), acumulando y reinvertiendo en cada nuevo campo los capitales adquiridos en los anteriores, escasos pero bien regateados, hechos valer. En estos desplazamientos territoriales Salvadora va cambiando de ocupación y medio social: maestra, militante, escritora, empresaria, pensionada. Llegó al centro del territorio atraída por las luces, como cualquier gurisa del tango, pero también huyendo de los peligros de la periferia. “Tú me quieres blanca, tu me quieres alba, me quieres de espumas”, escribía su amiga Alfonsina. Salvadora venía a Buenos Aires manchada. Como la costurerita de Carriego, había dado un mal paso con una grave consecuencia: un niño en su vientre, sin padre. La costurerita tropieza en el centro, vuelve a la periferia que la perdona. A Salvadora le pasa al revés: son los anarquistas quienes le ofrecen un público para su boca atrevida, un salario para sufragar sus gastos, un código moral para el que no era pecadora, sino fuerte y valiente.

García Canclini expresa: “cuando nos referimos a cultura estamos hablando de la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social” (García Canclini, 1997:60) Esta definición tiene como consecuencias concebir a la cultura como lugar en que se interpreta lo social, al tiempo que como instrumento para la reproducción del sistema social. En tal sentido concebimos a la cultura anarquista o libertaria, siguiendo a Suriano: “(...) el proyecto libertario era integral (...) e intentaba presentarse como un modelo cultural alternativo, pues además de su propuesta política e ideológica ofrecía, en el mismo sentido, una oferta cultural que proponía modelos alternativos de teatro, diversión, vida familiar, salud, vida cotidiana o, mejor, intentaban reproducir formas y normas de sociabilidad consideradas por ellos diferentes de las habituales.” (Suriano, 2001:41) La cultura hegemónica y la subalterna no conviven pacíficamente, sino que establecen una interacción conflictiva. La anarquista usa las páginas de *La Protesta*, recién reinaugurada, para autodefinirse, criticar la cultura oficial, promover la incorporación de nuevos sujetos para aventajar en la lucha, y disputar las reglas en que la competencia con la cultura hegemónica se desenvuelve. Esta cierra periódicamente el diario, detiene y deporta a sus colaboradores, reprime los mítines u otras concentraciones políticas impulsadas desde sus páginas.

Es decir que Salvadora se incorpora, no a un club social, sino a un ejército en plena guerra. Aunque ciertamente precursora, Salvadora Medina no fue una creadora aislada de obras anarquistas, sino que formó parte de un movimiento relativamente amplio en América Latina: “El programa de acción puesto en ejecución por el movimiento libertario consideraba, antes que

nada, un conjunto de estrategias que significara desbancar de sus territorios a los agentes de la cultura oficial que no hacían otra cosa que reproducir discursos (...) ignorando o desacreditando lo marginal o alternativo” (Pereira Loza, 2009:165)

En un artículo publicado en enero de 1914, en realidad una conferencia leída y luego editada, Salvadora se presenta a la comunidad anarquista. Comienza con un despliegue de modestia retórica. Se dirige a sus “hermanos” y empieza hablando de sí, lo que luego será una constante en sus escritos. “Yo que a todo río, que tengo en el alma bravura para afrontarlo todo, me siento ahora temblorosa y angustiada”. Un sujeto emocional y emocionado, con un ego importante. “A mí, que (...) en lides periodísticas o literarias me ha sido indiferente el éxito o el fracaso”. La fama no aparece como un valor, como un capital. Sin embargo, párrafos después menciona: “que he podido traer en mis manos un poco de triunfo (...) y quiero tener talento, para vosotros, ganar gloria para vosotros y para vuestra causa” (Medina Onrubia. 1914b:1) Entonces... Salgamos un poco del artículo y recurramos a otros datos. ¿De qué fama estamos hablando? Sabemos que Medina Onrubia ha participado con colaboraciones en *El Diario de Gualeguay*, *Fray Mocho* y *PBT*. Notamos que en estos dos últimos (no poseemos datos del primero) los artículos no suelen llevar firma, salvo en casos cuyos autores se consideran ya prestigiosos. Los índices se organizan por temas y títulos de los artículos y no por autores. Es poco probable que este trabajo le hubiera brindado propiamente triunfos o fama a nuestra conferencista.

Luego se menciona un hecho que aparece como clave para la relación entre la escritora y la cultura libertaria: “La Ley de residencia (...) Algo sobre ella di al teatro y me anatemizaron anarquista.” Es decir que es la representación de la obra la que une a Salvadora Medina con el anarquismo, y hay algo de azaroso en ese primer encuentro, cuando recibió “el franco apretón de manos de un compañero”, que resultará ser uno de los que marchan a la deportación. ¿De qué obra están hablando? Se titula *Almafuerte* o *Alma Fuerte*.

### **Las condiciones de producción y circulación de *Almafuerte*:**

Los porteños gozaban de una variedad de espectáculos que iban desde: “Las fiestas venecianas que diariamente se celebraban en el Pabellón de las Rosas (...) el elefante de Philadelphia y los humorísticos asaltos de lucha romana que juegan varios aficionados sobre el agua, son espectáculos atrayentes y divertidos” (De *Caras y Caretas*, Año 15, N° 718, 21/11/1912). Rubione habla de al menos tres circuitos teatrales: el de la calle, el del circo y el de los edificios teatrales (Rubione, 2006:14). Quede establecido que nuestra autora siempre se manejará dentro de este tercer tipo, el más formalizado.

Ana Ruth Giustachini incluye a Salvadora Medina con su *Almafuerte* en el “sub sistema culto” del teatro que se ocupa del inmigrante. “[en el subsistema del teatro culto] se intenta reivindicar la figura del inmigrante, ya sea el colono agrícola, el trabajador urbano o el militante político.” (Giustachini, 1992:111) Atendiendo al contraste con el tratamiento que se da a los personajes en el sainete, es prudente coincidir. El patio de conventillo de *Almafuerte* está intencionadamente invertido en la caracterización de los personajes que lo habitan: el encargado, personaje embrague entre el dueño y los inquilinos, no es un italiano sino una criolla poco instruida y xenófoba. El gallego es un joven de ideas avanzadas, esto es, anarquista. La percanta no tiene nada de frágil ni de frívola. Se fusiona a la imagen de la madre en lo abnegado y la protección que difunde en su torno, y le arrebató protagonismo al héroe masculino. No hay vivillos ni malevos. Arturo ha sido un poco las dos cosas, y quizás se vea forzado a volver a serlo, pero en el presente de la acción es un trabajador ejemplar.

Veamos ahora si más allá de los personajes inmigrantes la obra es “cultura” en otros sentidos. No aparece tan nítida esta adscripción, por ejemplo, si tenemos en cuenta la recepción y circulación de la obra. Se estrenó por la Compañía de la actriz andaluza María Gámez y el actor Salvador Rosich en enero de 1914. Ambos artistas están vinculados a la familia Podestá, protagonistas en el paso del circo al teatro, quienes en los primeros años del siglo presentan sumamente populares en cuanto masivas (con un promedio de mil funciones de cada espectáculo). Inferimos que la relación entre Salvadora Medina y la actriz y cabeza de compañía, debió surgir en su trabajo compartido en la publicación *Fray Mocho*, donde Medina colaboró desde antes de residir en la Capital; ya que se publicaron allí diferentes artículos que tratan sobre la actriz. Santiago Rusiñol (1911:72) llama a la Gámez “artista de sensibilidad”, y la menciona en el primer lugar entre las actrices locales de talento.

El texto de *Almafuerte* se edita el siguiente mes en una revista mensual, *Nuestro Teatro*, una suerte de folletín dramático, en el sentido de que en edición económica y periódica contribuía a difundir por escrito los textos teatrales, para un consumo popular en los gustos, de rasgos estereotipados, como las novelas que analiza Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (Sarlo, 2002).

El teatro es el Apolo, ubicado en la calle corrientes al 3300, también ligado a los Podestá, inaugurado en 1888, abandonado en 1892 hasta que en 1901 se lo recuperó como Apolo II. Lamentablemente no sabemos cuánto público asistió a las presentaciones de *Almafuerte*, ni qué impacto tuvo en ellos. F. Castre no tiene una alta opinión del Apolo, aunque sí lo destaca de entre los demás teatros periféricos, luego de haber ensalzado al Colón y al Ópera: “Pero el más curioso es el Apolo, que da las obras de autores nacionales representadas por actores nacionales; ahí se da

cuenta uno, verdaderamente, que la Argentina tiene más disposiciones para los negocios que para la literatura dramática” (en Pelletieci, y ot. 1980: 70) Sabemos que el teatro era una opción redituable económicamente, como lo reseña el periodista Roberto Tálice, cronista de Crítica, en sus *100.000 ejemplares por hora*.

### **La frontera final.**

Accionando en los bordes, territoriales y culturales, comprometida con una causa pero siempre con una voz propia, Salvadora Medina se muestra entre 1913 y 1914, a pocos años del Centenario, con un accionar provocador hecho en parte de textos, de discursos.

Para Salvadora Medina, como militante, el mismo hecho teatral es una operación política. Lo mismo puede decirse de la labor periodística, que en *La Protesta* tendrá su despegue, con firma propia, anunciada como oradora, mencionada en las crónicas de mítines y eventos libertarios. Pero será también un puente para otro periódico, en donde no será simplemente una de las jóvenes figuras, sino en que le tocará jugar un papel más personal. Estamos hablando de *Crítica*.

Aunque ciertamente precursora, Salvadora Medina no fue una creadora aislada de obras anarquistas, sino que formó parte de un movimiento relativamente amplio en América Latina: “El programa de acción puesto en ejecución por el movimiento libertario consideraba, antes que nada, un conjunto de estrategias que significara desbancar de sus territorios a los agentes de la cultura oficial que no hacían otra cosa que reproducir discursos (...) ignorando o desacreditando lo marginal o alternativo” (Pereira Poza, 2008:158)

Volvamos una vez más a los textos. Hemos explorado su contexto de producción, trazado algunos rasgos de lo que pudo ser su circulación inmediata. Luego del estreno y la publicación del texto, nadie parece fijarse en esta *Almafuerte*, quizás hasta 2006, en que Argentores y la Biblioteca Nacional incluyen su texto en un homenaje a los autores del periodo 1919-1940, con modalidad de teatro semi-montado: se trata de una obra olvidada. Puede hoy consultarse en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, dependiente del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Qué decir de “Alma al aire”, la conferencia publicada por *La Protesta*: hoy accesible quizás sólo por el microfilm, siendo requisito además una acreditación especial en La Biblioteca Nacional, dependiente del Poder Ejecutivo. Incorporados al patrimonio cultural hegemónico, en el centro del territorio, van adquiriendo “la belleza de los muertos”, al decir de De Certeau. Pero aún no descansan en paz.

### **Anarquismo y migración: en búsqueda de un suelo que habitar**

Uno de las características más relevantes del movimiento anarquista argentino fue su carácter internacionalista. Debido al origen extranjero de sus primeros dirigentes, La Ley de Residencia y las restricciones a la inmigración fueron altamente eficaces para frenar su desarrollo. El estado liberal entraba así en franca contradicción con sus principios, y era forzado a revisar sus presupuestos sobre el valor que el ingreso de los inmigrantes implicaba en la fisonomía de la población. Ya ha sido suficientemente analizada la construcción simbólica del gaucho como prototipo local, y el modo como la literatura incorpora la figura del inmigrante. Veamos ahora el aporte que Salvadora Medina realiza desde su obra teatral (especialmente en *Almafuerte*) a la relación entre nacionalidad, anarquismo e inmigración.

El preámbulo no se lee, se memoriza y se recita: “Nos, los representantes del pueblo de la Nación Argentina” Qué seguridad, qué conciencia de protagonismo. “para nosotros, para nuestra posteridad, y para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino” Cosmopolitismo, apertura. Los liberales de la generación del 80 en verdad tenían estilo. El suelo argentino. Casi un papel en blanco, recién blanqueado, un poco desierto, fertilizado con sangre de gaucho, según el propósito de Sarmiento, pero fundamentalmente de indio, según las acciones de Roca en 1979.

El Artículo 20 de la *Constitución Nacional* dice: “Los extranjeros gozan en el territorio de la Nación de todos los derechos civiles del ciudadano”. En dos años o menos se vuelven ciudadanos. El Art. 25 añade: “El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.”

Pero claro, después los hombres del mundo empezaron a venir, y vieron que el suelo en verdad era bueno, y era grande. Y llegaron tantos hombres del mundo que el Preámbulo siguió pero tuvieron que añadir algunas leyes reglamentarias. Porque entre quienes llegaron había quienes tenían ideas progresistas, como presenta Salvadora Medina a su personaje Arturo, en las didascalias de *Almafuerte*, de 1914. Arturo campesino no era, científico o artista tampoco. Podríamos encuadrarlo por el lado de la industria, porque trabajaba en una fábrica.

Las tierras fiscales obtenidas en el exterminio de 1879, según se había establecido en la Ley de Inmigración, serían destinadas al establecimiento de colonos y pequeños propietarios, pero fueron distribuidas entre una minoría de familias vinculadas al poder. La Nación Argentina no eran los indios, por cierto. Esclavos (negros) no hay, dice el artículo 15 de la *Constitución*. Y luego se contradice: “los pocos que hoy existen quedan libres”. Sabemos que criollos son hijos de



españoles nacidos en América (nunca hijos de indias mancebas, mucho mulatos, porque los negros murieron todos en las guerras intestinas, y a los indios los mató casi todos Roca, los buenitos se quedaron en territorios de frontera, de donde no valía la pena echarlos.) Lo que no hay que confundir es extranjero con inmigrante.

El artículo 12 de la Ley 817, la *Ley Avellaneda de Inmigrantes*, de 1876, define como inmigrante a: "todo extranjero jornalero, artesano, industrial, agricultor o profesor, que siendo menor de sesenta años y acreditando su moralidad y sus aptitudes, llegase a la república para establecerse en ella, en buques a vapor o a vela, pagando pasaje de segunda o tercera clase, o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación, de las provincias o de las empresas particulares, protectoras de la inmigración y la colonización." También se requería, para usufructuar los beneficios de alojamiento y traslado a cargo del Estado, que "acreditase suficientemente su buena conducta y su aptitud para cualquier industria, arte u oficio útil". Podemos enumerar:

Como dudamos de que Arturo hubiese llegado nadando, podemos considerar que cumplía con cuatro de estos requisitos (extranjero, buque, joven oficio). El personaje de ficción había llegado a esta Argentina que celebraba sus cien años, y que desde 1902 sabía distinguir claramente entre inmigrantes dóciles, que vienen a trabajar con las condiciones que se les ofrece, y extranjeros infiltrados revoltosos, a los que era necesario expulsar, manteniéndolos encarcelados, y concediéndoles tres días para hacer efectiva la salida del territorio. (*Ley de Residencia* N° 4.144 de 1902, art. 2, 3 y 4). El gobierno está preocupado por tanta conciencia obrera, huelga, reivindicaciones y demás, que suelen tener metido a algún extranjero como promotor. "La aplicación del Estado de Sitio y la Ley de Residencia le permitieron al gobierno silenciar la prensa contestataria y encarcelar y expulsar a los extranjeros sospechosos de actividades subversivas."

"Buenos Aires es una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población. (...) Inmigrantes e hijos de inmigrantes contribuyen de este modo, según estimaciones, al 75 por ciento del crecimiento de Buenos Aires. Los extranjeros aunque ya no se agrupan mayoritariamente en el centro, como sucedía hasta principios del siglo XX, son visibles también allí. Por otra parte sus hijos forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad; mucho empiezan el trabajoso camino de ascenso a través del capital y las inversiones simbólicas. Ingresan a las universidades o comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales." (Sarlo, 2003:17-18)

Salvadora se desplaza por el territorio, también ella en busca de una tierra que habitar. Su *Almafuerte* escenifica una familia criolla del interior, probablemente entrerriana, que habita unas piezas de una pensión. Allí conocemos a Arturo, el enamorado de Elisa, un español secretario de

un círculo anarquista, promotor de una huelga, que termina deportado, esto es, expatriado. Ha sido un personaje díscolo, románticamente indómito, aparece en el drama suave y bueno por el amor de Elisa, y propone volver al salvajismo, merced a la aplicación de las injustas leyes represivas. La familia viaja a Córdoba buscando alivio a la tuberculosis de la más joven, la Gurisa, pero es un lujo que los llevará a agotar sus ahorros. La hija del medio se conchaba como mucama, abandona el conventillo quedando a merced de las insinuaciones de su patrón, de quien a duras penas logra huir. Elisa recorre las calles, primero buscando y llevando labores de costura, luego buscando trabajo.

En *La solución* de 1922, Dea es una joven venida del interior a Buenos Aires, para competir sentimentalmente con su joven madre. Su condición de provinciana mantiene oculta a Dea lo suficiente como para que su madre haga vida de soltera, hasta que la hija entre en escena.

*Las descentradas*, de 1929, transcurre también en Buenos Aires, en un ambiente aristocrático. Elvira es una provinciana de 30 años casada con un hombre rico, mayor y corrupto, amiga de la familia de la joven Gracia que está a punto de cumplir el sagrado rito del matrimonio, con un joven periodista de ingresos modestos. Elvira añora el patio de naranjos de la escuela de su pueblo, los versos que escribía, el mate al que llama “negrito querido, criollito de mi tierra”, la “esgunfian” las escaleras, silba tango y hace quebradas. Pertenece a una clase acomodada en la que se está *de paso*. Terminará compartiendo destino con Gloria, una escritora que ha abandonado a su marido con sus hijos, y ha sido condenada a no verlos. A la manera de Nora, de *Casa de Muñecas* de Ibsen, Elvira elige exiliarse del mundo al que pertenece, renunciar al amor, al confort, a las amistades. La felicidad no es para mujeres descentradas como ella y su amiga, sino para las vulgares, como Gracia, que se sienten cómodas entre prejuicios.

En 1936 Salvadora Medina escribe *Un hombre y su vida*. Deberá esperar un año para ponerlo en escena. Será su última obra de teatro. En ella migra un español fascista (primero un infiltrado en el barrio latino, después un oficial encargado de dismantelar la resistencia republicana interrogando unos prisioneros). Y migra el espíritu de la revolución. Y el alma de una muchacha, condenada primero, salvada después, merced de la ley cíclica del karma, que Salvadora prisionera intentó explicar a Uriburu presidente. Salvadora aprovecha su obra para explicar su postura ante las revoluciones rusas: “La polémica era durísima. Los anarquistas “prácticos” - que apoyan a la Revolución Rusa- defienden su criterio desde las columnas de *Bandera Roja*, mientras que los anarquistas comunistas intransigentes los llaman oportunistas y traidores desde *La Protesta*, *El Libertario* y *Tribuna Proletaria*. (Bayer, 2009: 8)

## **Mujeres que migran.**

Salvadora se había ligado al anarquismo en Rosario, donde Josefina Delgado sitúa a Alfonsina Storni, algún 1º de mayo, repartiendo folletos.

Los sujetos y las adscripciones identitarias que el lugar de origen, tránsito y residencia suponen, se problematizan en estas obras teatrales. En la realidad representada en ellas vemos las tensiones que la territorialidad opera sobre los personajes. Pero también, consideradas como discursos producidos entre 1914 y 1936, estas piezas teatrales implican una posición ideológica y una acción política intencionada por parte de la autora, quien fue migrando por el territorio nacional y el extranjero, buscando una voz propia en la escena argentina, quizás buscando incorporarse a un “nosotros” como el del Preámbulo, intentando hallar un suelo para habitar.

## **Salvadora Medina y los feminismos.**

Hasta aquí hemos tratado sobre el anarquismo en Argentina, la peculiar manera en que Salvadora Medina se incorporó a él y cómo reflejó su compromiso ideológico en sus textos, especialmente en su ópera prima, *Almafuerte*. Muy relacionado a ello será este segundo capítulo, ya que implica una vez más la triangulación entre pensamiento, escritura (teorización) y acción pública de Medina en el panorama nacional.

El movimiento ácrata, que luego de aquella etapa de expansión fue llevado casi a su extinción, nos llevó a revisar en primer lugar el sesgo funcionalista que pesa sobre las interpretaciones de esta propuesta política en nuestra región. Luego repasamos el diferente grado de compromiso de nuestra autora con el movimiento, concluyendo que no hay evidencias de cambios rotundos en su ideología, sino que el desmantelamiento de la organización tornó fantasmal y nostálgica la posibilidad de una militancia.

Algo muy distinto sucede con los feminismos. Incipientes y novedosos en la juventud de Salvadora Medina, logran su auge en el periodo de entreguerras en Europa, para una posterior retracción hasta los años 60, cuando estallará la llamada “segunda ola”, tiempos en que Salvadora ya se ha retirado de la vida pública. Actualmente, la historia de las mujeres y sus vindicaciones se encuentra en un momento clave, que nos involucra como agentes sociales. Y es desde este convulsionado ámbito teórico y político desde el que intentaremos trazar en el presente capítulo un recorrido por la historia del feminismo, especialmente en su articulación con la cuestión de clase, el núcleo de la dominación masculina (el patriarcado), y desde allí poner en valor los aportes de nuestra autora. Porque cuando hablamos de cómo participó Salvadora Medina en la historia y la teoría sobre las mujeres en Argentina, seguimos hablando de nuestra propia condición.

## **La bofetada del médico.**

Ernesto Guevara, en marzo de 1965 se despedía de sus cinco hijos con un mandato: “Sobre todo, sean siempre capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo.<sup>20</sup>” El mensaje encierra la idea de que la sociedad no es justa, que sus injusticias son de diferente orden, y que deben ser develadas en un proceso activo, mediante un esfuerzo: *ser capaces de sentir*. La historia de los feminismos es de algún modo un acto de lealtad a mandatos como ése. Se proponen un esfuerzo para despertar la sensibilidad

---

<sup>20</sup> Disponible en <http://www.eln-voces.com/webanterior/Pensamiento/Che/Index.html>

dormida, con la convicción de que existe una injusticia disimulada tras la apariencia del orden social, manifiesta en cada lugar y cada momento con diferentes camuflajes.

Somos conscientes de que la opresión tiende a perpetuarse y a mostrarse universal, normal, natural. La dominación informa al lenguaje y a los cuerpos, a las identidades. Pero creemos también que la resistencia es connatural a la opresión, y la rebeldía sabe adoptar creativamente tantas formas como modos de sojuzgamiento. Puede que la conciencia, la rebeldía y la originalidad sean algunos de los principales atractivos que para nosotros adquiere esa mujer nacida en La Plata y bautizada como Salvadora Carmen. Y quizás el actual auge de los estudios de género sea la mayor razón de su “redescubrimiento”.

Al mismo tiempo, sabemos que la ciencia no es acumulativa, y la certidumbre de una historia mal contada ha llevado a revisar los documentos y restituir al plano de la visibilidad a los pequeños relatos, para escuchar en ellos las voces acalladas: “La historia de las mujeres es, en cierto modo, la de su acceso a la palabra” (Duby y Perrot, 1996:10). Cuando Salvadora escribe es siempre una mujer quien toma la palabra, una mujer convencida de que es parte perjudicada de una situación injusta. Proponemos un esfuerzo de sensibilidad que venza la corteza formada por el olvido y la selección que toda memoria implica, y que han hecho de Salvadora Medina Onrubia un constructo indeseable, inconveniente, todavía entre nuestros contemporáneos.

Tomemos por ejemplo esta pequeña historia, que involucra a la escritora, narrada por su hijo Helvio:

“Durante medio siglo Salvadora expuso su contradictorio abolengo de racista blanca y monárquica, lo que no molestaba a su anarquismo. (...) Lo que más me costó superar fue cuando se enteró que la sífilis era de origen americano. Esto coincidió cuando, como todos los chicos, tuve impétigos. (...) Me llevó a que me atendiera su primo, el médico Ballesteros. (...) Como Salvadora insistía con vehemencia culpando a Natalio y los indios, el médico dejó de escribir, se levantó calmadamente y le pegó una sonora bofetada. Salvadora se quedó lívida, temerosa de que siguiera la paternal tunda. Este remoto tío le habló muy tiernamente diciéndole: “Salvadorita, podés hacerte todo lo loca que quieras para molestar a tu marido si él quiere aguantarte, pero no te metás con los chicos.” (Botana, H, 1977: 28)

El corolario de esta anécdota nos deja, como lectores, atónitos. La madre del memorialista es puesta por el relato en el lugar de una niña a la que se castiga, entre varones que se protegen unos a los otros. Aunque no podemos tomar como certeros los datos que Helvio narra en su texto autobiográfico, porque cae en permanentes inexactitudes, exageraciones y contradicciones, tal

como lo refiere este hecho de violencia sufrido por su madre (para él una suerte de justicia poética), es un punto desde el cual elegimos comenzar nuestro análisis.

### **Pensar y actuar: pensamiento sobre las mujeres, militancia feminista.**

Si Salvadora Medina decidió callarse ese día, no fue por definición una persona que hiciera una costumbre de quedarse callada por temor a represalias. Como mujer sufrió la dominación masculina (ejemplificada con la pintoresca anécdota), como intelectual crítica no dejó de pensar y hablar sobre la injusta situación del “bello sexo”. Como militante argentina fue buscando su lugar en los movimientos feministas, tratando de conciliar y suspender sus propias contradicciones y las de las opciones políticas que el panorama local le presentaba, y al que contribuyó a modificar.

La significativa transformación cultural en cuestiones de género, operada en casi un siglo que nos separa de aquella sonora bofetada; nos permite escandalizarnos sin mayor esfuerzo sensitivo. Su violencia se ha desnaturalizado. Las conquistas obtenidas no han sido gratuitas ni desinteresadas; por lo que el feminismo, lejos de desaparecer, ofrece un panorama prolífico tanto en su dimensión teórica como en la multiplicidad de sus estrategias de acción. En cierto sentido se puede hablar de fragmentación, y lejos de ser un conglomerado armónico y articulado, presenta en su seno fervientes polémicas y movimientos irreconciliables. Para simplificar este complejo conjunto de postulados conceptuales, a los efectos de su estudio, se ha propuesto diferenciar dos tendencias: el feminismo de *igualdad* y el de la *diferencia*. De algún modo las divisiones y la pluralidad no han sido obstáculo insuperable para que la cuestión de la opresión de género se venga instalando de un modo enérgico en la “agenda” internacional, adquiriendo una visibilidad sin precedentes; que las instituciones proliferen y que se hayan conseguido logros hasta no hace mucho considerados utópicos. Quizás una de las causas sea que los feminismos, más allá de los fuertes contrastes teóricos y las consecuencias que ello trae aparejadas, vienen practicando al menos dos tendencias estratégicas: por un lado se permiten suspender los vínculos entre la discusión teórica (en que la multiplicidad y la polémica se celebran) y las posturas políticas, en donde se sostienen alianzas en pos de objetivos comunes. En segundo término, dentro de los planteos teóricos mismos, también es posible ver que - sin que implique una propensión hacia la homogeneidad- las feministas de la diferencia han recogido las críticas y reformulado sus planteos evitando el sesgo esencialista; mientras que las feministas de la igualdad advierten el forzamiento de igualar *con*, partiendo de una estructura social patriarcal, y establecen una distinción entre diferencia (sexual, cultural o de cualquier tipo) y desigualdad (entendida como inequidad).

Mientras tanto, los estudios *queer* (llevados a la visibilidad con el potente planteo de Judith Butler, entre otros) hacen estallar la dicotomía varón-mujer, y las direcciones de la militancia ligadas a la condición sexual, en que los feminismos se enmarcan. También se suman a este contexto los incipientes estudios y acciones por la masculinidad. Podemos ver que las vindicaciones femeninas y su proceso de logro se articulan al de otros movimientos sociales, grupos e identidades. Nos interesa indagar especialmente en este trabajo (por el carácter central en las opciones de nuestra autora como militante) la articulación entre opresión de género y de clase, principalmente en sus orígenes y en el contexto por nosotros estudiado. Sobre la situación actual de esta problemática alianza entre socialismo y feminismo, baste decir que no ha llegado aun a un plano irreconciliable (aunque se asuma que el marxismo ha sido en su mayor parte “ciego” a la problemática de género), y siguen formulándose interesantes propuestas de articulación entre las luchas contra el patriarcado y contra el capitalismo<sup>21</sup>.

Es decir que una misma mujer, como agente social - más allá del tipo de opresión particular a que se sienta sometida- formula y enuncia sus ideas y con ellas debate frente a otros planteos en el panorama agonístico que todo campo teórico supone. Todo discurso, en cuanto acción social, implica asumir públicamente una posición. Pero además, nuestro agente social femenino puede adherir a tal o cual planteo estratégico de lucha, que no necesariamente coincida en su totalidad con sus propias posiciones dentro del campo, con sus intereses de género, clase, o cualquier otro; ni necesariamente se corresponda término a término con los postulados teóricos que lo identifican.<sup>22</sup> Lo decíamos cuando hablábamos de las ideologías: no son sistemas. Y mucho menos cuando incorporamos al análisis, la praxis de sus ideólogos<sup>23</sup>.

## Mujercitas maleducadas

---

<sup>21</sup> Nótese la vigencia de la cuestión en la polémica sostenido entre Butler y su "El Marxismo y lo meramente cultural", en *New Left Review* N° 2 Mayo-Junio, 2000. 109-121, artículo originalmente fue presentado como ponencia en una de las sesiones plenarias sobre "Locations of Power", "Rethinking Marxism", Amherst, Massachusetts, en diciembre de 1996. En él plantea: "La acusación de que los nuevos movimientos sociales son "meramente culturales" y que un marxismo unitario y progresista debe retornar a un materialismo basado en un análisis objetivo de clase presupone en sí misma que la diferencia entre la vida material y cultural es algo estable". (Butler. 2000:112) Esta idea es para la autora un "anacronismo teórico". Nancy Fraser responde a este texto con su "Heterosexism, Misrecognition, and Capitalism: A Response to Judith Butler". Disponibles respectivamente en:

<http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/butl.pdf>; y

[http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/193/Heterosexismo\\_falta\\_de\\_reconocimiento\\_y\\_capitalismo.pdf](http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/193/Heterosexismo_falta_de_reconocimiento_y_capitalismo.pdf)

<sup>22</sup> Es sugerente el caso Rosa Luxemburgo (Róza Luksemburg), quien aunque estaba en contra e intentó evitar que sucediera el intento de revolución de 1919 en Berlín, participó en él por lealtad al movimiento espartaquista del que formaba parte. La revuelta fue sofocada y a su término cientos de personas, entre ellas Rosa Luxemburgo, fueron encarceladas, torturadas y asesinadas.

<sup>23</sup> Adhiero al planteo que la propia Butler señala, de que la distinción entre teoría y práctica como dos campos independientes no es hoy sostenible, tras los prolíficos aportes conceptuales del posestructuralismo. Sin embargo utilizo aquí estas categorías para introducir mi planteo, y luego proceder a problematizarlas en un sentido sociológico, sin entrar en el terreno filosófico.

Es en la Ilustración cuando se da un paso sustancial en la historia del feminismo: “La comparación entre el hombre y la mujer, propia de los tiempos anteriores, abandona el centro del relato y se hace posible una reflexión sobre la igualdad” (De Miguel y Romero, 2003:19) Esa igualdad será concebida como un ideal abstracto, que no socavará las bases patriarcales de los estereotipos que pesan sobre la mujer. La idea - fuerza de este feminismo ilustrado serán el derecho a educarse. Se propugna en especial la liberación de la opresión que implica la ignorancia, en un marco de fuerte racionalismo y fe en el progreso.

En los momentos que se consideran fundacionales para el movimiento feminista moderno, nos encontramos con una práctica “división del trabajo”: la obra del filósofo cartesiano François Poulain de la Barre se considera el origen *teórico* del feminismo de raíz ilustrada<sup>24</sup>, mientras que los movimientos de mujeres y feministas que tuvieron lugar antes y durante la Revolución Francesa son asumidos como el origen *práctico* de la militancia posterior. Es interesante observar que una activa participante de este accionar femenino en pos de sus derechos, como fue Olympe de Gouges (1748-1793), lo hizo básicamente desde su producción teórica, en que destacan su *Lettre au Peuple ou le projet d'une Caisse patriotique*<sup>25</sup> de 1788, la *Déclaration des droits de la femme* (1791)<sup>26</sup>, y sus obras teatrales de profundo carácter reivindicativo<sup>27</sup>, que le costarán el rechazo de los miembros de la *Comedia Francesa*.

Probablemente lo que más se recuerda de Olympe son las consecuencias que tuvo para ella la exposición pública de sus ideas. En julio de 1793 es detenida, acusada de traicionar a la República. Pasa varios meses en prisión, teniendo que soportar unas condiciones de vida inhumanas, siendo juzgada el 2 de noviembre. Finalmente, es declarada culpable y ejecutada en la guillotina el 3 de noviembre de 1793. Diez días después de su muerte, su hijo, Pierre Aubry, oficial del ejército de la República, firma una “Profesión de fe cívica” en la que reniega de su madre<sup>28</sup>. No cabe duda alguna de que perder la cabeza por sus ideales lo ubica a uno automáticamente del lado de la praxis; y que en tiempo de toma de decisiones, las divisiones al interior de los movimientos políticos, pueden ser fatales. Mientras Poulain de la Barre se casa y

---

<sup>24</sup> De la Barre publicó en el 1793 *De l'égalité des deux sexes (Sobre la igualdad de los dos sexos)*, en 1794 *De l'Education des Dames pour le conduite de l'esprit dans les sciences et dans les moeurs (Sobre la educación de las damas para la conducta del espíritu en las ciencias y en las costumbres)* y en 1795 *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes (Sobre la excelencia de los hombres contra la igualdad de los sexos)*.

<sup>25</sup> Publicada en el “Journal General de France”; propone soluciones posibles para paliar la difícil situación económica que atravesaba el país.

<sup>26</sup> Escrita sobre el modelo de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, redactada en 1789 por Sièyes y Mirabeau y de la que se excluía por completo a la mujer; en ella exige un sistema jurídico basado en la igualdad fundamental entre hombres y mujeres, planteo nuclear del feminismo ilustrado.

<sup>27</sup> Como *Zamore et Mirza ou l'Heureux naufrage* (1784), rebautizada más tarde como *L'Esclavage des Noirs* en las que cuestiona la esclavitud.

<sup>28</sup> Como vemos, no era original Helvio el renegar de una madre en momentos en que era adversaria del poder político y hubiera necesitado el respaldo de sus allegados. También “Poroto” Botana se alió a quienes la perseguían, justificándolos y ofreciéndoles, junto a su hermana, argumentos para sus acusaciones.



envejece junto a su familia, merced al cariz que adopta el movimiento revolucionario Olympe compromete su cuerpo, y sus asesinos escriben con él el mejor de los argumentos que ella pudiera haber creado.<sup>29</sup>

La Revolución Francesa puso un freno a aquel movimiento germinal, con la clausura de los clubes de mujeres en 1793, y la prohibición de la participación política de las mismas en 1794. Algunas, como De Gouges, recibieron la pena capital. Según la prensa de la época “habían transgredido las leyes de la naturaleza abjurando de su destino de madres y esposas, queriendo ser hombres de estado” (De Miguel y Romero, 2003:20)

### **El pecado original: patriarcado y sujeción femenina:**

La situación por la cual la mitad de la población domina a la otra, en función del género, es lo que denominamos *patriarcado*. En el transcurso del S. XX, las diversas ciencias sociales se han ido planteando desde una mirada distinta de la biológica, las diferencias existentes entre varones y mujeres. Por ejemplo, para la Antropología fue necesario crear categorías que le permitieran tanto analizar una cultura “primitiva” en particular, cuanto comparar y generalizar sobre el Hombre.<sup>30</sup> El patriarcado suele definirse por tres criterios: **filiación**, relacionada con la descendencia, puede ser patrilineal o matrilineal; **autoridad**, que podría ser patriarcal o matriarcal; y **patrón de residencia posnupcial** (patrilocal o matrilocal). Estos conceptos teóricamente pueden combinarse de cualquier manera, pero en la práctica algunos no se dan: tal el caso del matriarcado.

Aunque en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Engels especula (siguiendo a Morgan) que habría existido una etapa matriarcal (1884:2), hay razones para creer que la dominación masculina viene desde el principio de los tiempos<sup>31</sup>. Lo primero que debemos examinar entonces es la permanencia y estabilidad en esta situación de dominación.

---

<sup>29</sup> Contemporáneamente, el feminismo inglés ofrece el hito de Mary Wollstonecraft y su *Vindication of the rights of Women* (*Vindicación de los derechos de la mujer*), de 1792. También en Alemania, en el mismo año, aparece de Theodor Gottlieb von Hippel, ex director de la policía y burgomaestre, "Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber" (El mejoramiento civil de las mujeres).

<sup>30</sup> Utilizamos aquí *patriarcado* en un sentido amplio, como *dominación masculina*. Marta Fontanella ofrece la siguiente definición: "... el patriarcado puede definirse como un sistema de relaciones sociales sexo-políticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurado por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia." En GAMBA, Susana (Coord.) *Diccionario de estudios de género y feminismo*, Biblos, Buenos Aires, 2008.

La palabra **patriarca**, proviene del gr. πατήρ (padre) y ἀρχω (mandar). Fueron patriarcas los jefes de las primeras familias hebreas, también recibe este nombre una jerarquía eclesiástica cristiana, de la iglesia primitiva, de varias modernas, y de las ortodoxas.

<sup>31</sup> El motivo por el que Morgan y los evolucionistas especulan con esta etapa matriarcal primordial o primera, es el hallazgo de abundantes estatuillas femeninas, con sus atributos sexuales acentuados, representativas de una deidad relativa a la fertilidad. Efectivamente ese culto he de haber existido, y fue reemplazado por otros ídolos y sus

Levi Strauss afirma que el intercambio de mujeres es un núcleo constitutivo de lo cultural<sup>32</sup>. Para el antropólogo estructuralista, la prohibición del incesto determina el paso de la naturaleza a la cultura, y como consecuencia del mismo exige la exogamia. “La ley de la exogamia (...) es omnipresente, actúa de modo permanente y continuo, aún más, tiene que ver con valores – las mujeres – que son los valores por excelencia, tanto desde el punto de vista biológico como desde el social, y sin las cuales la vida no es posible.” (Levi Strauss, 1981:558) Las formas de dominación varían, se suceden, sin dejar de ser patriarcales.

Norbert Elías, en *El cambiante equilibrio de poder entre los sexos*, explica cómo en el mundo antiguo de una unión matrimonial tribal, originada en el raptó o la compra, ligada a una unidad económica de supervivencia, se pasa a la política dinástica y de matrimonio con dote, propios de la aristocracia militar. (1998: 210) Aunque el patriarcado es una constante, ha habido periodos en que la fuerza de la dominación se acentúa. A comienzos de la era cristiana, la mujer es considerada un varón fallido. Decía Galeno: “el Creador ha hecho a propósito la mitad de la especie imperfecta y, por así decirlo, mutilada”. (En Brown, 1993:28). Sobre el comienzo de la Edad Moderna se dio el fenómeno de la persecución a las *brujas*, complejo proceso simbólico y político en que la imposición del cristianismo y el exterminio sistemático de tradiciones paganas, en el marco del reforzamiento del poder y la autoridad eclesiásticas, utilizan la figura de las mujeres como un chivo expiatorio. Sin embargo no sólo el judeo - cristianismo une simbólicamente mujer y tabú. El temor sacro liga a las mujeres con situaciones tanto misteriosas cuanto impuras: sacerdotisas, vírgenes ofrecidas al altar y prostitutas apedreadas. El mito y el rito explican la diferencia, y las condiciones materiales reproducen laboriosamente la dominación<sup>33</sup>.

Aunque la tradición europea y occidental ha sido la mejor estudiada, también existen trabajos interesantes acerca del patriarcado entre los pueblos originarios de América. Uno de los casos más documentado es el del imperio Inca. Basándose en su compleja estructura de creencias se especulaba con una cierta complementariedad entre los sexos, pero Dora Barrancos alerta: “Ni

---

respectivas creencias. Lo que actualmente se cuestiona es la correspondencia entre un culto a una entidad femenina y la existencia de una mayor equidad (sin llegar a hablar de “matriarcado”), en las relaciones cotidianas entre sexos. Un ejemplo de esto es el florecimiento del culto mariano, en tiempos en que la opresión sobre la mujer se intensificaba. Tampoco las genealogías matrilineales parecen tener una injerencia directa en la distribución de poder entre hombres y mujeres, y obedecen más bien a cuestiones sociales y étnicas, como el seminomadismo y la necesidad de identificar de modo preciso la descendencia.

<sup>32</sup> La teoría feminista ha analizado las consecuencias de este planteo de Levi Strauss. Cf. Rubyn, Gayle (1975). “The traffic in women: Notes on the “Political Economy” of sex”. En: Reiter, Rayna R. *Toward and anthropology of women*. Nueva York y Londres: Monthly Review Press, pp. 157-210, y Butler, Judith. “La cuestión de la trans formación social”, en Beck-Gernsheim, E., J. Butler, L. Puigvert, *Mujeres y transformaciones sociales*, trad. de C. Vendrell, El Roure, Barcelona, 2001, pp. 9-14.

<sup>33</sup> No podemos profundizar aquí sobre la relación de Salvadora Medina y rituales paganos. Los datos son fragmentarios y dudosos, y sería necesaria una búsqueda exhaustiva de información para llegar a conclusiones plausibles. Pero es notorio que la práctica de rituales fue mencionada por sus hijos, tanto Georgina como Helvio, para desprestigiar públicamente a su madre.

los antepasados incas ni las poblaciones actuales se privaron de limitar las prerrogativas de las mujeres, y aunque las celebraciones a las diosas madres – entre las que la Pachamama ocupa un lugar primordial – contienen modos muy expresivos de veneración al otro sexo, no pueden asimilarse a las modalidades de trato corriente, cotidiano, con las mujeres.” (Barrancos, 2007:16)

Un segundo aspecto que viene preocupando a las Ciencias Sociales es cómo se ha podido mantener esa dominación, la reproducción de la misma. Marvin Harris propone una conclusión sorprendente del *negocio* de la guerra: “La única actividad humana, aparte de la sexual, para la cual es indispensable la especialización del varón es el conflicto bélico que requiere armas de mano”. (Harris, 1980:53) El control demográfico que la guerra ofrece no es por la muerte de varones, sino por la negligencia en el cuidado de las niñas y el infanticidio femenino. Los varones sostienen la guerra para hacer parecer a las mujeres como menos valiosas.

En sintonía con estos aportes, Maurice Godelier revisa cómo los rituales y mitos que separan nítidamente, en el pueblo por él estudiado, el comportamiento y las identidades femeninos y masculinos, no son otra cosa que “las ideas dominantes del sexo dominante, que interpretan esa dominación de modo que legitiman la violencia que contiene y tratan de obtener el consentimiento, la cooperación de quienes la sufren en la reproducción del orden que las domina”. (Godelier, 1986:94)

Finalmente, repasaremos algunos aportes que realizan dos teóricos del siglo XX sobre la opresión femenina, que consideramos insoslayables: Pierre Bourdieu y Michel Foucault. Su pensamiento no es sólo utilizando en algún punto concreto del análisis, sino que permea la mayor parte de nuestro planteo.

Pensando en nuestro tiempo y en la cultura occidental, el sociólogo Pierre Bourdieu habla de *anamnesia de las constantes ocultas*. Αναμνησις, *recuerdo* en griego, implica reminiscencia, representación de algo pasado. Explica que esta sensación de desconcierto, de redescubrimiento, “actúa sobre la filogénesis y la ontogénesis de un inconsciente a un tiempo colectivo e individual, (...) un sistema de presupuestos imperativos, del que la etnología construye la axiomática, potencialmente liberadora.” (Bourdieu, 1998: 74) Expone el autor que el trabajo de transformación de los cuerpos se realizó a través de “efectos de sugestión mimética”, “conminaciones implícitas”, y mediante la construcción simbólica de una visión del cuerpo, y especialmente del acto sexual concebido como *acto de dominación*. Lenta y sistemáticamente el cuerpo masculino se masculiniza y el femenino se feminiza, somatizando una dominación que devendrá naturalizada, y se corresponderá con expectativas colectivas diferenciadas por género.

Michel Foucault nos expone cómo el *micropoder* propio de la Modernidad pone en el sexo la arena de la lucha política: “el sexo es a un tiempo acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie.” (Foucault, 1998b: 87) No sólo se interviene a través del control disciplinario mediante cuatro procedimientos, sino que desde el punto de vista simbólico se desplaza el eje de la sangre al de la sexualidad<sup>34</sup>. Este control individualizante sobre la vida privada de las personas desarrolla una *analítica de la sexualidad*, este dispositivo que logra hacer aparecer el sexo como sometido al juego del todo y la parte, densificándolo simbólicamente hasta el paroxismo. El sexo pasa a ser un significante único y un significado universal, permitiendo agrupar en una unidad artificial elementos disímiles. La relación entre poder y sexo se hace densa, tortuosa. “Es por el sexo, punto imaginario fijado por el dispositivo de la sexualidad, por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad.” Finalmente va cobrando forma durante la Modernidad un “pacto fáustico” por el cual *el sexo bien vale la muerte*. (Op. Cit. 92-95)

### **Matrimonios mal avenidos<sup>35</sup> o por qué mejor no casarse. Socialismo y feminismo.**

En el siglo XIX, cuando el valor atribuido al papel emancipador de la educación y del avance de la ciencia comienzan a dar paso a los problemas surgidos de la rápida transformación que el capitalismo y la revolución industrial van generando, la contrastante situación de la mujer obrera y la burguesa resquebrajan la alianza de intereses. “Mientras las mujeres de clase media y alta quedaban enclaustradas en un hogar que era cada vez más símbolo del status y éxito laboral del varón, y no se les reconocía ninguna actividad productiva, las mujeres proletarias se incorporaron masivamente al trabajo fabril” (De Miguel y Romero, 2003:21) Nos encontraremos así con posturas tan encontradas como el sufragismo y abstencionismo<sup>36</sup>. Asistimos entonces al llamado “giro de clase” de una de las vertientes del feminismo, en el marco de los drásticos cambios sociales provocados por el afianzamiento del sistema económico y político.

Flora Tristán, en el capítulo “Por qué menciono a las mujeres” de su obra *La unión obrera* (1843) es un hito de este cambio de perspectiva teórica. Aunque de una forma pretendidamente humilde, (como ya el título sugiere, una suerte de pedido de disculpas), esta ciudadana francesa de origen peruano esgrime tres argumentos para la principal vindicación que reclama, heredera del iluminismo: la educación. El primero es el argumento instrumental: la sociedad sacaría mayor provecho de sus mujeres educadas; el segundo es moral: serán ellas quienes eduquen a sus hijos

---

<sup>34</sup> Los mecanismos son: la sexualización del niño, la histerización de la mujer, el control de los nacimientos y la psiquiatrización de las perversiones. (Ídem)

<sup>35</sup> Aludimos aquí a la célebre frase de Heidi Hartmann que diera título a su obra de 1979: “Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”

<sup>36</sup> Tampoco en esta cuestión quisiéramos ofrecer una postura simplificada de los matices y contrastes de las iniciativas feministas del SXIX. Baste recordar que el sufragismo norteamericano surgió en alianza con el abolicionismo.

como hombres libres; el tercero es el argumento doméstico, de la *compañera*: “nada es más grato, más suave para el corazón del hombre que la conversación con la mujeres cuando son instruidas, buenas y charlan con discernimiento y benevolencia”. (Tristán. [1843] 2003: 63). Es sugerente la coincidencia de estos tres argumentos con los que propondrá el utilitarista británico John Stuart Mill (1806 – 1873) en su obra *The Subjection of Women* de 1869. Sin embargo, esta mujer francesa que había sentido en carne propia la violencia doméstica, que se vio perjudicada en su estatuto jurídico por el Código Napoleónico de 1804 que establecía la minoridad de la mujer en casi todos los aspectos, se ocupará especialmente de la situación de la mujer de los grupos oprimidos. Nos hablará de obreras explotadas sin ningún tipo de amparo legal para ellas o sus hijos; prostitutas forzadas por la miseria a usufructuar la única posesión y medio de producción económica (su cuerpo), y expuestas a vejámenes de todo tipo; amas de casa multíparas reducidas a una vida oscura, víctimas en muchos casos de la violencia doméstica. Flora Tristán recorre Londres en el marco de la precariedad social generada por la acelerada urbanización, en una infraestructura que no cuenta con alojamiento y mucho menos con servicios suficientes, y que ha sido tantas veces pintada como un ejemplo vívido de la transformación rotunda y violenta que la revolución industrial provocó. Flora recorre las calles, se asoma a los burdeles, observa la precariedad de la vivienda, el régimen de trabajo en las fábricas. Su “Por qué menciono a las mujeres” surge de esa experiencia. Así, esta socialista utópica contemporánea del joven Marx, y con un círculo compartido con él, establece en esta obra una temprana alianza en la consideración de la opresión de clase y la de género.

Se reconoce a August Bebel, (1840- 1913) dirigente socialdemócrata alemán, el mérito de ser el primer teórico marxista que escribió de una forma específica sobre la cuestión femenina en su libro *La mujer y el socialismo*, de 1879 (editado de forma completa en 1910). En él dice: “La mujer de la nueva sociedad será plenamente independiente en lo social y lo económico, no estará sometida lo más mínimo a ninguna dominación ni explotación, se enfrentará al hombre como persona libre, igual y dueña de su destino”. Por su parte Clara Zetkin, (1857-1933) edita entre 1891 y 1917 el periódico *Igualdad*, vehículo de difusión de las ideas feministas en el marco del socialismo. Ligada al espartaquismo (en que también milita Rosa Luxemburgo, y del que surgiría el Partido Comunista alemán) fue la inspiradora en 1911 de la conmemoración del 8 de marzo como Día Internacional de la Mujer. En 1920, (tiempos candentes para la historia de Occidente) sostiene un coloquio con Lenin sobre la cuestión de la mujer, según hace constar en sus *Memorias*<sup>37</sup>. Vemos en Clara Zetkin, (o Clara Eissner) no sólo un promisorio encuentro de

---

<sup>37</sup> “It was in Lenin’s large study in the Kremlin in the autumn of 1920 that we had our first long conversation on the subject.:“We must create a powerful international women’s movement, on a clear theoretical basis”, Lenin began.”

conciencia de género con conciencia de clase, sino esa irrenunciable ligazón entre condición femenina, inquietud teórica y militancia. Y notamos que los cambios en las condiciones materiales y la fuerza transformadora de los discursos se integran en una dinámica en la que no es posible discernir cuál es causa y cuál consecuencia.

### **Melenitas rioplatenses**

En nuestro país, Ernesto Quesada es la figura a quien toca introducir el término “feminismo” en 1898 con motivo de la Exhibición Feminista (en el sentido de *femenil* o *femenina*) de la Exposición Nacional, en vísperas del cambio de siglos. Quince años más tarde, en una conferencia, enuncia: “El programa del feminismo no puede ser más simpático: no busca emancipar a la mujer masculinizándola e invirtiendo los papeles, sino que quiere análoga instrucción para ambos sexos, e igual posibilidad de ejercer cualquier profesión, arte u oficio.” (Quesada, E., 1899:7. Citado por Barrancos, op.cit.: 53-54) A continuación anima a las mujeres a abrazar la causa feminista, en cuyas manos “será más prudente y más práctico que en la de los apóstoles del otro sexo, a veces por demás ilusos o que piden más de lo que en realidad es conveniente.” (Ídem). Observemos cómo el intelectual, especialista en derecho y propulsor de la reforma civil, insta a las propias mujeres a embanderarse con la defensa de sus derechos, augurando practicidad y prudencia, con un tono innegablemente conservador<sup>38</sup>. Desde aquella creación de una Sección Feminista para exhibir las labores del Patronato de la Infancia en la Exposición Internacional de 1898, a la lucha en las calles para la conquista de los derechos civiles y el afianzamiento de otros que Quesada sugiere ya conseguidos<sup>39</sup>, las muchachas habrán de recorrer un largo camino aún. Este teórico que progresivamente irá decantando su conservadurismo, hace una discreta salida por el foro dejando el escenario libre para que las mujeres se expongan a sí mismas, en la defensa de sus derechos<sup>40</sup>.

Surgen una serie de inquietudes: por qué se reitera la “división del trabajo” entre un hombre que teoriza y mujeres que deben ocuparse de la praxis. Qué intereses tiene un conservador en impulsar un movimiento progresista. Qué se propone esta arenga manipuladora de un colectivo femenino que ya cuenta con sus primeras universitarias, escritoras y luchadoras de diversa índole,

---

Clara Zetkin: “Lenin on the Women’s Question”. From *My Memorandum Book*. Disponible en <http://www.marxists.org/archive/zetkin/1920/lenin/zetkin1.htm>

<sup>38</sup> Décadas después, invitado en 1820 por el conservador Consejo Nacional de Mujeres, felicita la labor de esta agrupación ya que: “no participa de la tendencia exagerada y ultra de las sufragistas de otros países”. (Citado por Barrancos, op.cit.:82)

<sup>39</sup> “En la República Argentina [...]la igualdad de sexos es absoluta en la educación, tiende a serlo en el ejercicio de las profesiones y deberá sancionarse en la legislación civil” (Ídem: 55)

<sup>40</sup> Es interesante notar que junto a Miguel Cané (autor de la *Ley de Residencia* de 1899) y Joaquín V. González (*Ley nacional del trabajo* de 1904), Quesada y su “La unión obrera y su estudio universitario” de 1907, son considerados por Suriano tres proyectos que, con matices, coincidían en la necesidad de exclusión del anarquismo del panorama nacional. (Suriano. 2004:303)

quienes se comprometerán en cuerpo y prestigio en una causa tan mediada de advertencias. Mientras Rodó arenga a la juventud americana (masculina) en contra del materialismo, el argentino lo hace con nuestras mujeres “femeninas” previniendo ya la aparición de un sesgo en el movimiento que calificará de *iluso* o *inconveniente*. Pareciera que Quesada está pensando en voces extremas, como las de las izquierdas, o del feminismo propiamente dicho.

Echemos una mirada al panorama económico y social de nuestro país. La Modernidad se instala definitivamente, y la capital de Argentina, una de las naciones más urbanizadas del mundo en el periodo 1850-1950, será pionera en el proceso de transformación. El sistema económico capitalista ha venido dando un paso sigiloso: la incorporación de la mujer al mundo industrial. La transformación de las normas que afectan a la mujer de las capas medias exhibe un carácter de mayor visibilidad: “Modelos de relación más modernos son difundidos por las revistas y el cine: las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales, se convierten en un lugar transitado del imaginario colectivo, aunque se recorten contra las persistentes imágenes de muchachas de barrio cuyo horizonte se reduce al casamiento y la crianza.” (Sarlo, 2003:24)

Hemos analizado ya la rápida difusión del anarquismo en el Río de la Plata. Veamos cómo esto implica la propagación de sus ideas sobre la condición de las mujeres, acordes con su concepción de la libertad y su oposición a toda autoridad: “No puede sorprender que vieses en la condición que padecían las mujeres claros signos de sojuzgamiento.” (Barrancos, Op. Cit.: 60) Uno de los aportes específicos ácratas al panorama de las vindicaciones feministas del periodo fue propiciar la independencia femenina sobre todo en la vida íntima. Grandes enemigos de las instituciones que coartaban las libertades de las personas, combatieron especialmente al matrimonio, proponiendo el modelo de amor libre o unión libre, surgidos de decisiones autónomas de todo tutelaje paterno o conveniencia material, en un marco de trato íntimo justo y ciertos asomos de liberación sexual. Otro aporte de las anarquistas fue el de la planificación familiar y la anticoncepción (con la difusión de métodos como el *coitus interruptus* y el uso de espermicidas locales), adherentes al postulado de Malthus de racionalizar el número de nacimientos, y también a la corriente eugenésica<sup>41</sup>. La publicación *La voz de la mujer*, cuya autora utilizaba el pseudónimo de Pepita Guerra, alzaba una voz combativa y de difusión de las ideas anarquistas hacia la mujer.

---

<sup>41</sup> Quizás la divulgación en los círculos ácrata de estas teorías para o pseudocientíficas, sea la causa de que Helvio Botana calificara a su madre irónicamente como “racista blanca y monárquica”. Por sus expresiones públicas y lo que se infiere de las obras teatrales de Salvadora, no puede afirmarse ningún tipo de xenofobia, antes bien una postura pluralista. En el caso concreto de *Un hombre y su vida* hay un rechazo categórico del fascismo y de denuncia del antisemitismo. Justo es decir que en referencia a los pueblos originarios, o al mestizaje, no poseemos discursos de Medina que nos definan su posición.

No parece probable que obras como las de Emma Goldman, Voltairine de Cleyre y Lucy Parsons, contemporáneas y activas teóricas y militantes norteamericanas, hayan tenido una difusión importante por estos años en nuestra región<sup>42</sup>. Los textos citados y los principios esgrimidos acerca de la mujer en el anarquismo, dentro del territorio nacional, tiene un marcado sesgo europeo, que se corresponde con el origen de sus principales impulsores. Este primer feminismo libertario surge ante las consideraciones de algunos anarquistas de que el patriarcado es un problema del sistema estatista o de clases, y que sólo desaparecería con este.

Estas características del anarquismo feminista temprano, sumado el hecho de que eran abstencionistas, colocaron a sus partidarias en contradicción con todo intento de obtención de derechos civiles, sello más destacado del feminismo “oficial”<sup>43</sup>.

Una opinión bastante difundida es que la falta de unidad y la incapacidad de alianza de los movimientos de izquierda (en nuestro caso anarquismo y socialismo) fue un error táctico en que se incurrió probablemente por egoísmos sectarios, y que retrasó las conquistas perseguidas. Desde el lado de los sectores de corte más revolucionario (como el anarquismo), por el contrario, se considera que la aceptación por parte de los grupos oprimidos de concesiones parciales obtura la posibilidad de cambios relevantes, y constituye una suerte de alianza desventajosa con la burguesía, que traiciona los ideales de justicia y los intereses de clase. Ciertos contextos históricos permiten armonizar estas desavenencias en pos de los adversarios comunes, y otras coyunturas aglutinan los diferentes focos de intereses, forzando los cismas y enfrentamientos. Por otra parte, la burguesía en ciertas oportunidades cede en su ánimo expansivo del capital y se ve forzada a ofrecer concesiones para mantener su dominio, mientras aísla y reprime a los sectores que amenazan la continuidad del sistema, como hemos pretendido demostrar en el caso del movimiento ácrata.

En la historia de los feminismos sucede algo similar. En primer lugar existe una inconciliable separación de programas entre mujeres reformistas y mujeres conservadoras, como lo evidencian los Congresos enfrentados de 1910: el *Primer Congreso Patriótico* patrocinado por el reaccionario Consejo Nacional de Mujeres; y el de mujeres universitarias, que no sólo cuenta con la adhesión del *Centro de Mujeres Universitarias*, sino con varios otros, nacionales y

---

<sup>42</sup> Juan Suriano explica esta fuerte impronta europea del ideario ácrata argentino, en particular sus ritos y símbolos. Define como *cosmopolitismo societal e internacionalismo* los dos componentes de esta mirada puesta en Europa, más que en el contexto americano o local. Suriano. 2003: 300 y ss) La conmemoración del 1° de Mayo en honor a los mártires de Chicago de 1886 (fecha clave tanto para el movimiento anarquista como para el socialista) no constituye una excepción, dado que su conmemoración fue decretada por la Segunda Internacional, de fuerte basamento europeo. (Suriano. 2003: 300 y ss) No obstante, hay indicios de que en Rosario la obra de Goldman era conocida.

<sup>43</sup> Esta situación no cambiará sino hasta la llamada “Segunda ola”, en los años 60 del siglo XX, cuando algunas feministas radicales retomaron los planteos del anarquismo sobre individuo y libertad, y además adoptaron el modelo organizacional de pequeños grupos de asociación voluntaria, flexibles para no descuidar el desarrollo personal de cada una, como base para construir un movimiento feminista.



extranjeros, de tendencia feminista, socialista, o librepensadora. Ambos eventos exhiben preocupación por la lamentable situación social de mujeres y niños proletarios. Mientras las damas patrióticas lo hacen desde una actitud cercana a la caridad cristiana, las reformadoras apuntan a la situación social del país desde un planteo laico. El congreso conservador, presidido por Alvina van Praet de Sala, exalta en general el rol de la mujer como madre y esposa, y desde allí sus servicios a la patria. En el agrupamiento reformista, que convoca a Cecilia Griegson, Elvira Rawson de Dellepiane (a quién se asociará posteriormente Salvadora Medina), Julieta Lanteri, y Alicia Moreau entre otras, se defiende, con diferente grado de adhesión de sus miembros, la obtención de derechos civiles para las mujeres, nucleados en torno a tres ejes:

- La igualdad jurídica cercenada por el Código Civil de 1869 - 1871, tributario del Código Civil francés, de 1804, conocido como *Código Napoleónico*.
- El derecho al divorcio vincular.
- El derecho al voto femenino (que cuenta con un nivel de adhesión dispar).

Una demanda heredera del Iluminismo, pero muy lejos de ser obsoleta (como podría parecer por las apreciaciones de Quesada) es la de “la elevación educativa, cultural y científica de las mujeres” (Barrancos, 2007: 134)

En esta saludable alianza progresista las ácratas están ausentes. La defensa del proletariado había reunido a socialista y libertarios como precursores en nuestro país de la defensa de las mujeres trabajadoras: “las ideas socialistas y anarquistas habían hecho una cabeza de puente, al menos en las ciudades del Litoral. (...) esa densa demografía popular constituyó el escenario de propagación de las doctrinas sociales que abogaron por los derechos del proletariado y también de las mujeres” (Barrancos, 2007:121) ¿Por qué las socialistas y las anarquistas no pudieron vencer sus diferencias en pos del común objetivo de combatir la opresión? O mejor aún, ¿por qué las anarquistas no dejaron de lado la especificidad de su lucha y se sumaron a la de las mujeres progresistas?

Virginia Bolten (quien desplegó una gran capacidad organizativa), Juana Rouco Buela (que encabezara la huelga de inquilinos de 1907) y la propia Salvadora Medina son mencionadas por la historiadora Dora Barrancos en el capítulo que le dedica en su obra *Mujeres, entre la casa y la plaza* a las ácratas (2008:64). Cuando la misma autora describe en *Mujeres en la Sociedad Argentina* el plan que los libertarios perseguían en relación con las mujeres, expresa: “Se trataba de redimir a las oprimidas con ánimo de modificar su conciencia” (Barrancos, 2007:129) Pone en evidencia así, ya desde el título del capítulo (*Las anarquistas y su “contrafeminismo”*), las diferencias con los planteos socialistas y liberales: “Pero la agencia femenina libertaria no quiso ser confundida como feminista. Para las anarquistas, las feministas representaban valores

burgueses, ya que procuraban derechos que formaban parte del orden que deseaban aniquilar”. (Ídem: 130) Estas ideas se difundían en publicaciones producidas por y para mujeres libertarias tales como *La voz de la mujer* y *Nuestra tribuna*. Desde ellas, las feministas serán mostradas como chicas burguesas que avanzan en sus conquistas sobre los derechos de las trabajadoras. Para las feministas ortodoxas, quienes adhieren al feminismo anárquico malgastan su tiempo y energía, al servicio de un programa político impuesto por hombres. Los y las anarquistas creen que sin libertad, bajo la férula del Estado y en una economía capitalista y despiadada, la emancipación del ser humano (que incluye a las mujeres) no es posible. Las feministas liberales creen que las reformas progresivas y concretas de las leyes que cercenan las libertades individuales son más factibles y productivas que una utopía revolucionaria. ¿Puede una misma persona adherir a ambos planteos? Veamos qué sucede con Salvadora Medina.

Ya hemos anticipado en el capítulo anterior que al disolverse el movimiento anarquista Medina Onrubia se unirá a la lucha por las conquistas civiles. La escritora enrostrará esta militancia una década después a la mismísima Eva Perón, cuando su figura eclipse la de las importantes feministas que lucharon denodadamente por la obtención del derecho al voto (entre las que quizás nuestra escritora es una figura coral, secundaria).

En 1972, con motivo de su fallecimiento, una destacada figura como Fina Warschaver expresa: “La muerte de Salvadora Medina Onrubia, por tantos años ausente de la noticia periodística, me trajo, junto con el sentimiento de su pérdida, como intelectual y como mujer que había sabido iniciar en el país el movimiento por los derechos femeninos” (Warschaver, 1972:1). En su última obra, *Crítica y su verdad*, Medina Onrubia narra: “Cuando las mejores mujeres de la Argentina, unidas alrededor de la doctora Elvira Rawson de Dellepiane (...) conseguimos que la Cámara de Diputados sancionara las leyes que nos hubieran puesto a tono con el mundo civilizado, se desató contra nosotras, especialmente contra las trabajadoras jóvenes más activas del movimiento, el aluvión del oscurantismo y del fanatismo”. (1958:178)

Contrasta esta imagen de una joven Medina, activa militante a favor del voto y los derechos civiles, con la que hemos venido ofrecido de la autora, coherente con los postulados anarquistas. Quizás es una cuestión de periodización, y de esclarecer qué se entiende por “joven” aquí. Emma Barrandeguy incluye entre los documentos que enriquecen su obra biográfica la transcripción de una singular invitación: a un *té - dansant* en “honor de Salvadora M.O. de Botana, exquisita autora de *Las Descentrada*, por su campaña oportuna y persistente a favor de los derechos políticos de la mujer en el Río de La Plata y por la paz continental”, el 7 de enero de 1933. Se explica que la jornada estará amenizada por la “demostración” de una “señorita” y la orquesta del Hotel Castelar. Invitaban Norah Lange, Alfonsina Storni, la Dra. Dora Miranda, actrices, pintoras

y amigas de Salvadora, entre 75 firmas. Si vinculamos la expresión de Fina Warschaver “había sabido iniciar”, con la “campana oportuna y persistente” de la invitación, puede quedar más claro que estamos hablando de los años veinte y treinta, en que el Anarquismo ha dejado de ser una alternativa política viable, y es entonces cuando una Salvadora que ronda los treinta años, copropietaria del diario *Crítica* en su esplendor, se compromete en esta causa. Digamos también que esta adhesión había tenido como resultado la sanción de la reforma del Código Civil, mediante la Ley N° 11.357, promulgada el 22 de septiembre de 1926.<sup>44</sup>



<sup>45</sup>Bajo el gobierno peronista se promulgó la ley N° 13.010, que otorgó a la mujer argentina el derecho a votar, el 23 de septiembre de 1946. Recordemos que el padrón femenino fortaleció el apoyo popular que Perón venía obteniendo. El tratamiento que la prensa oficial dio a esta trascendente conquista cívica para las mujeres argentinas, no reconoció suficientemente el esfuerzo de las pioneras, ni los sucesivos intentos fallidos de promulgación desde 1919. Eva fue quien comandó la batalla final, pero las dirigentes por los derechos civiles que la antecedieron, y que además no se sentían identificadas con el movimiento justicialista,

sintieron que les robaba el triunfo.

El 17 de junio de 1947 Salvadora publicará en *Crítica* una carta a Eva Perón. El objetivo de la publicación de este texto era hacer una defensa, una reivindicación a la primera dama en su cuestionado retorno al país luego de una gira por Europa, y debería haber servido para que el gobierno respaldase al diario, con graves problemas financieros. “La carta, en vez de halagarla, disgusta a Evita” (Barrandeguy, op.cit: 162). Tiempo después Medina ironiza: “Lo trágico del caso es que después de todo ese tumulto, mi defensa (...) causó a la señora un ataque de histeria feroz (...) Y entonces de verdad arremetió contra mí.” (Medina Onrubia, 1956:213)

<sup>44</sup> No puede hablarse sin embargo de equiparación de los derechos civiles, porque no sólo el voto continúa siendo discriminatorio por género, sino que serán necesarias sucesivas reformas en el *Código Civil* (en 1968 y 1985) para otorgar igualdad jurídica. La Ley de Divorcio, la última de las conquistas perseguidas por esta primera ola del feminismo, debió esperar en nuestro país hasta la promulgación de la Ley 23.515 de Divorcio Vincular, del 03/06/1987.

<sup>45</sup> La imagen corresponde al Diario “La Época, 23 de septiembre de 1946.

Cuando analizamos el texto, no es difícil comprender por qué Eva Duarte no se siente complacida con la misiva. En ella la irreverente Salvadora Medina recapitula su *vocación de servir*, y expresa: “he defendido las reivindicaciones femeninas – aún trabajando por el derecho al voto, que es su aspecto menor y externo– (...)”, y luego: “siento como en carne propia lo que se dice a una mujer que ha consagrado su juventud y su vida, como las consagré yo, y en la medida de sus fuerzas, ampliadas, a un ideal de servicio social”. (En: Barrandeguy, 1997: 167). Esta cita de la propia escritora nos resulta por demás esclarecedora: Salvadora nunca ha sido una sufragista, considera el derecho al voto un aspecto “menor y externo”, pero sin embargo ha sumado su voz en un movimiento amplio, al que llama de defensa de las reivindicaciones femeninas. Es curiosa la diferencia que establece, en el paralelismo con Evita: posee fuerzas ampliadas. En lo demás son casi un calco.

Años después, en su libro *Crítica y su verdad*, Salvadora Medina será lapidaria en su apreciación sobre Eva Duarte. Sin duda el cariz de la obra, un tortuoso alegato de defensa por la recuperación de lo que queda de su antiguo emporio mediático, explica en parte la crueldad: “Una criatura hembra que surgió de la nada y que no respondía precisamente a ninguno de los conceptos de las mujeres que luchábamos por nuestros derechos. Y quemaron incienso ante esa pobre criatura.” (1958:179)

La expresión *criatura hembra* y la referencia a la falta de correspondencia entre lo que de una feminista se espera y Eva, nos permiten ver que Salvadora Medina esgrime y hace suyos los prejuicios que su época había hecho caer sobre ella. ¿Quién más que “la señorita Onrubia” podría saber lo que era ser una criatura hembra y surgir de la nada? ¿Qué obstáculo veía Salvadora como militante anarquista entre “no responder a ninguno de los conceptos” y militar?

Si a “Salvadorita” su tío médico la abofetea por ofender la progeñe familiar, (o quién sabe por qué), Salvadora madura, viuda y empresaria desposeída, pretende detentar esa misma violencia sobre Eva, una advenediza para la clase dominante, una mujer jugando a ser hombre de estado. Justamente Salvadora, a quien Polo Lugones designa “la mujer prontuariada bajo el N°...” En la carta publicada en *Crítica*, Salvadora debió elogiar a Eva y se configuró como una figura maternal a cuya genealogía la primera dama se incorporaba. Se solidariza con las críticas que Evita recibe, recién llegada de Europa; le aconseja que las desestime, ubicándola en un plano superior al de quienes la atacan (las damas aristocráticas). En 1958, con Frondizi en el poder, Salvadora da rienda suelta a su rencor, sintiéndose desposeída de todo (su familia, su posición, su diario).

Cada quién sabe dónde le aprieta el zapato. Medina Onrubia pobre y madre soltera se sobrepone a su destino de víctima, arenga a los trabajadores y cimenta una carrera de escritora y

periodista; siendo millonaria tiende su mano desinteresada e imprudente a cuanta viuda, huérfano, detenido u oprimido le solicite ayuda; luego, desde la cárcel desafía a quien inicia en nuestro país la funesta tradición de gobiernos dictatoriales y terrorismo de Estado; esta Salvadora se mide una vez más con el poder. Aún usando los argumentos reaccionarios que antes combatiera.

Uno de los aportes más lúcidos que Bourdieu nos ofrece sobre la dominación de género es la idea de “la masculinidad como nobleza.” (1998: 75) Esta idea de alianza entre los valores de la clase económicamente dominante (la nobleza como atributo de la aristocracia, adoptada por la burguesía) y los de género (los varones como grupo dominante), resultan especialmente fructíferos para nuestro análisis. En la fusión simbólica de nobleza y virilidad, toda resistencia se preña de rasgos de vulgaridad, bajeza, debilidad, etc. Acude a la memoria un pasaje inicial de *Commentarii de bello Gallico*, de Cayo Julio César, Liber I:

Horum omnium *fortissimi* sunt Belgae, propterea quod a cultu atque humanitate provinciae longissime absunt, minimeque ad eos mercatores saepe commeant atque ea quae ad *effeminandos* animos pertinent important, proximique sunt Germanis, qui trans Rhenum incolunt, quibuscum continenter bellum gerunt<sup>46</sup>. (Destacados míos)

La oposición entre el superlativo *fortissimi* y el atributo *effeminandos* da una connotación diferente a la lucha de la civilización contra la barbarie. *Cultu, humnitate* y *effeminandos* constituyen una serie que se opone a *fortissimi, longissime, Germanis* y *continenter bellum*. Los mercaderes llevan productos refinados que feminizan a los guerreros, quienes de lo contrario se contentarían con guerrear ininterrumpidamente con sus vecinos de más allá del Rin. No es una desvalorización del oponente, sino parte de la vieja estrategia de enaltecerlo para sumar el prestigio del vencido a la gloria del vencedor.

Aunque exista para nosotros la idea de nobleza sin aristocracia (como ilustran algunas de las historias del *Decamerón* de Bocaccio, testimonio de la apropiación de los valores simbólicos de la clase dominante anterior por parte de la burguesía, en los comienzos de la Modernidad), todavía resulta excepcional la idea de virilidad sin sexualidad masculina. *Virilidad* y *virtud* comparten un origen; la asociación entre masculinidad y nobleza, nos dice Bourdieu, es el resultado de un proceso. La mujer no aristocrática que aspira o detenta poder implica un desajuste, un doble corrimiento de su posición subalterna (de clase y de género). Qué difícil ser mujer y tener poder, y un accionar público. No es extraño que recaigan sobre ese sujeto

---

<sup>46</sup> De todos estos, los más *bravos* son los belgas, por ser los más apartados del refinamiento y de la civilización de la Provincia, pues rarísima vez llegan a ellos mercaderes que traen aquellas cosas que sirven para *afeminar* los ánimos, y porque son vecinos de los germanos, que habitan el otro lado del Rin, con los cuales están en continua guerra.

*descolocado* el desprecio que corresponde a los traidores (ubicados por Dante en el círculo más estrecho de los infiernos, junto a Lucifer en persona).

Eva fue blanco de numerosas críticas, obscenas, denigrantes, descalificantes. “Esa mujer” fue cuestionada por su origen social, es decir que no pertenecía por nacimiento a la clase dirigente. Por contravenir a la hipócrita moral burguesa (ser hija natural, ser artista, unirse a Perón antes del casamiento). Por sus rasgos masculinos (principalmente su carácter enérgico). Por la exageración de los caracteres atribuidos a las mujeres: frivolidad, amor al lujo, celos, envidia, un carácter irracional y caprichoso. Salvadora Medina recibe, especialmente en el periodo en que dirige *Crítica*, similares cuestionamientos: su origen, su condición de madre soltera, su *unión libre* con Botana en un primer momento, su modo de asumir la autoridad. Siendo madre, a diferencia de Eva, el centro de las críticas es hacia sus atributos domésticos. Pero no nos debe impedir ver la cuestión política que trasciende esta constelación de cuestionamientos a la mujer con poder. Bourdieu nos habla de la lógica de las vocaciones, que permite una suerte de síndrome de Estocolmo, en que la víctima se predispone a realizar dichosamente tareas subalternas atribuidas a las “virtudes de sumisión, amabilidad, docilidad, entrega y abnegación”. (Ídem) Las tres primeras no son aplicables a ninguna de las mujeres de nuestra dupla. Se trata de mujeres rebeldes, agresivas, indómitas. Pero también marcadamente sexuadas. Bellas, femeninas, una rubia y la otra pelirroja, unidas a hombres poderosos que las sobrepasan en edad, deseadas por otros<sup>47</sup>.

Salvadora es capaz de sentir la injusticia, sobre ella y sobre otros, en un esfuerzo altruista pero también siguiendo su instinto de supervivencia. En el mundo burgués al que se incorpora, Salvadora *había sacado el pie del plato* y recibido un correctivo, una bofetada masculina y paternal, que le muestren su condición subalterna. Protagoniza un momento parcialmente exitoso en la lucha de las mujeres contra la opresión masculina, y ella misma es un ejemplo de excepción en el lugar que la mujer logra ocupar en la primera mitad del SXX. Participa de un proyecto colectivo frustrado de eliminación de la opresión de clase, pero logra para sí un ascenso temporal, que no logra sostener (aunque se continúe en sus hijos). En esa situación de derrota, asume el papel del opresor y acusa a otra de lo que ella es, en un acto de enajenación, mostrando que el adversario se ha vuelto enemigo, donde ya ninguna alianza es posible. Decíamos que la posición del agente en el campo social entra en conjunción con su militancia, pero no necesariamente se superponen. Aquí tenemos un caso en que el corrimiento se hace extremo, los intereses personales eclipsan el ideario, desdibujan por un momento la militancia. Desde la comodidad de la distancia, de un futuro que sus ideas y sus esfuerzos ayudaron a forjar, nos toca juzgar cuán

---

<sup>47</sup> Hasta aquí la relación entre Salvadora y Eva, que por la gran cantidad de matices que ofrece, merecería un trabajo específico.

difícil le resultó mantener una coherencia. De todos modos su arrogancia no quedó impune. Mientras la Ley de Voto femenino entraba a Diputados, en el diario oficialista *La época* Georgina Botana hace pública una carta que clausura toda participación pública o posición de autoridad de Salvadora Medina bajo el gobierno peronista.

Estadística  
GRIA  
ra  
a  
erio  
toja

Información General  
Órgano de la Revolución Nacional  
La Época Buenos Aires, Martes 19 de Septiembre de 1947  
Pag. 1

# En E.E. UU. y Uruguay Confían los de la "UD" LA DIRECTORA DE "CRITICA" MERECE EL ESTIGMA PUBLICO DE SU PROPIA HIJA

Una Carta Sobre la que huelgan los Comentarios

Silvano Santander, Medio "Pitoniso", Presenta la Derrota en las Elecciones del 24 de Febrero

Todas las que han vivido los últimos momentos de la vida política de este electorado que el 24 de febrero de 1947 recordará con dolor los momentos que con respecto a su futuro, se le presentaron cuando se celebraron las elecciones del 24 de febrero de 1947. En ese momento, el electorado se presentó a votar en las urnas y eligió a los representantes de la Unión Democrática. Desde entonces, el electorado se ha visto obligado a vivir en un estado de constante tensión y de constante preocupación por el futuro de su país. Este estado de tensión y de constante preocupación ha sido el resultado de la política seguida por el gobierno peronista, que ha buscado la exclusión de la Unión Democrática y la exclusión de la participación pública de los ciudadanos.

**Declaraciones reveladoras**

En el Colegio de la Unión Cívica Radical, el 24 de febrero de 1947, se celebró una reunión de los dirigentes de la Unión Democrática. En esa reunión, se discutió la política seguida por el gobierno peronista y se acordó la formación de un comité de salvamento de la Unión Democrática. Este comité se encargó de organizar la resistencia a la política seguida por el gobierno peronista y de preparar a los ciudadanos para la toma de conciencia de su situación.

**Tal Para Cual**  
Por Rechán

**CRITICA**, el diario que dirige la señora de Silvano Santander, se dedica a la publicación de artículos que atacan a la Unión Democrática y a sus dirigentes. Este diario es el resultado de la política seguida por el gobierno peronista, que busca la exclusión de la Unión Democrática y la exclusión de la participación pública de los ciudadanos.

**HERIBERTO DEL VALLE**  
El Sr. Valle, ex jefe de la Unión Cívica Radical, fue uno de los dirigentes de la Unión Democrática. Su nombre fue mencionado en la carta que dirige la señora de Silvano Santander, lo que demuestra que el gobierno peronista busca la exclusión de la Unión Democrática y la exclusión de la participación pública de los ciudadanos.

**Demasiados Directores**  
TODOS los que han vivido los últimos momentos de la vida política de este electorado que el 24 de febrero de 1947 recordará con dolor los momentos que con respecto a su futuro, se le presentaron cuando se celebraron las elecciones del 24 de febrero de 1947. En ese momento, el electorado se presentó a votar en las urnas y eligió a los representantes de la Unión Democrática. Desde entonces, el electorado se ha visto obligado a vivir en un estado de constante tensión y de constante preocupación por el futuro de su país. Este estado de tensión y de constante preocupación ha sido el resultado de la política seguida por el gobierno peronista, que ha buscado la exclusión de la Unión Democrática y la exclusión de la participación pública de los ciudadanos.

## Personajes femeninos en los textos.

En este apartado retomaremos las problemáticas que se han venido trabajando, a partir del análisis de los textos de Salvadora Medina Onrubia.

### El Dictador y la dama prisionera:

El disciplinamiento social femenino llega a extremos tales como el encarcelamiento. De esa situación un tanto insólita que le tocó vivir a nuestra escritora, por su situación pública de intelectual, nos han quedado dos cartas cuya referencia es ineludible en este apartado ya que pone en evidencia dos representaciones femeninas enfrentadas y en tensión.

La primera es el pedido de amnistía que presentan otros escritores, publicada en *El Diario*, el 10 de julio de 1931<sup>48</sup>. La segunda es la airada respuesta, con un total rechazo a la posibilidad de ser agraciada por esta medida<sup>49</sup>.

El pedido de gracia, dirigido al “Excelentísimo señor” presidente del gobierno provisional, es firmada por los “escritores argentinos” que suscriben la misiva, y mencionan a Salvadora como “colega”, apelando a su “triple condición de madre, de mujer y de artista que la hace acreedora a consideraciones especiales”, solicitando para ella libertad o destierro. Dicen apelar a la “magnanimidad” del mandatario. La incertidumbre en el término del castigo, “particularmente duro para una naturaleza que a la debilidad propia de su sexo une un temperamento que se sabe sensible, nervioso y excitable” se presenta como agravante de la separación de una madre de sus hijos. Fue publicada en *El Diario*, el 10 de julio de 1931. Firman 39 escritores, algunos con sus nombres propios y otros con pseudónimos, incluyendo a los más importantes de la literatura del momento.<sup>50</sup>

En esta primera exploración reconocemos el tono respetuoso, humilde, y la construcción de Salvadora como escritora, por ello sujeta a la posibilidad de la “consagración a actividades destinadas a su engrandecimiento [el de la Nación]”; y como mujer, por ende extraña a un espacio como la cárcel. Se menciona un rasgo de lo femenino tradicional por excelencia: la debilidad, y su condición de madre separada de sus hijos como situación anómala, antinatural.

---

<sup>48</sup> “Solicitud de gracia para Salvadora Medina Onrubia” En Sylvia Saitta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

<sup>49</sup> Tulio Halperín Donghi. *La República imposible (1930-1945)*. “Salvadora Medina Onrubia al general Uriburu” Pág. 31

<sup>50</sup> Emilia Bertolé, Alberto Gerchunoff, Córdova Iturburu, Nicolás Coronado, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Álvaro Melián Lafinur, Enrique Méndez Calzada, Eduardo Mallea, Horacio Quiroga, Arturo Mom, Carlos Alberto Leumann, Arturo Capdevila, Conrado Nalé Roxlo, María Rosa Oliver, Ulyses Petit de Murat, Martín Noel, Diego Novillo Quiroga, Sirio, Guillermo Estrella, A. Pérez Valiente, Moctezuma, Augusto Mario Delfino, Luis Echavarrí, E. M. S. Danero, José Pedro Correch, Margarita Armasseva, Pondal Ríos, Alberto Nin Frías, Amado Villar, Roberto Ledesma, Luis Saslavsky, Nidia Lamarque, Carmelo Bonet, Last Reason, Ricardo Setaro, Leonardo Estarico, Chas Cruz, Juan Carlos Rébora.



Pero también se la individualiza: su temperamento que “se sabe” sensible, nervioso y excitable. Es una mujer enferma, o bien padece una enfermedad femenina.

Veamos cómo contesta Salvadora.

Dirige se texto al “General Uriburu” a secas. Dialoga con el pedido de gracia, y en primer término agradece a sus colegas por lo que considera un acto de valor en un contexto de cobardía. Pero lo rechaza: “no autorizo”, manifiesta.

Salvadora construye su imagen como **inocente**: Magnanimidad implica perdón, y ella no considera haber cometido falta alguna.

Se construye como **víctima**. Competente para sufrir, acostumbrada a ello. Soporta “la mayor injuria y la mayor vergüenza con que puede azotarse a una mujer pura, y me siento por ello como ennoblecida y dignificada”. El sufrimiento purifica a la víctima.

Y se erige en **autoridad**: “lo autorizo”. También exhibe un saber poco convencional, “delictuoso y subversivo” según sus irónicas palabras, que le confiere perspectiva, una visión de largo plazo. Ella sabe lo que tanto su interlocutor como sus bienintencionados colegas ignoran.

Y en una frase que hace estallar toda posibilidad de modestia, afirma: “Soy en este momento como un símbolo de mi país. Soy en mi carne la Argentina misma”. Encarnación del sufrimiento colectivo, el gesto de rechazo establece un límite infranqueable, una última muralla moral o ideológica. Paralelamente construye a su carcelero: inseguro en su figura presidencial, megalómano, inclinado a la “fantasía conspiradora”.

Apela a la tradicional construcción del honor, y con ello a los roles femenino/masculino tradicionales: “dedica sus heroicas energías de militar argentino a asolar hogares respetables, y a denigrar e infamar a una mujer ante los ojos de sus hijos”. Invocando asimismo la suprema función atribuida a la mujer, la maternidad, nuevamente en tono irónico: “y eso que tengo la vaga sospecha de que usted debió salir de algún hogar o debió también tener una madre”.

En un remate memorable, invirtiendo el planteo del honor aristocrático, ella, como mujer, lo inviste: “General Uriburu, guárdese sus magnanimidades junto a sus iras, y sienta cómo desde este rincón de miseria *le cruzo la cara* con todo mi desprecio. Salvadora Medina Onrubia.” ref

La idea de la prisión injusta formaba parte del ideario anarquista, de su construcción de símbolos. Los prisioneros del régimen son una muestra patente de la imposibilidad de negociar con el Estado. Salvadora despliega estilo para exhibirse como escritora. Pero mientras juega con la una simbología muy antigua que asocia a la mujer con la nación, muestra lo contradictorio del tratamiento tradicional de la figura de la mujer madre en relación con el varón militar: capaz de santificarla, pero también de ponerla entre rejas. Finalmente toma por asalto un rasgo viril y

aristocrático por antonomasia: el retar a duelo por el honor. Genera así un vértigo, un efecto retórico que continúa sorprendiendo al lector.

### **De por qué la costurerita (anarquista) dio el mal paso (con necesidad).**

*“La costurerita que dio aquel mal paso...  
-Y lo peor de todo, sin necesidad-  
Con el sinvergüenza que no la hizo caso,  
Después... - según dicen en la vecindad-”*  
Evaristo Carriego

En estos versos hoy proverbiales, publicados póstumamente en 1913, Carriego nos ofrece un arquetipo (la costurerita) en el momento de su accionar legendario (el mal paso) que condensa simbólicamente la situación de la mujer humilde alrededor del Centenario. El deíctico “aquel” y la metáfora “mal paso” resultan eufemismos para suavizar la referencia a un tema tabú: el himeneo previo a la boda, fuera de la familia. El excursus focaliza una circunstancia clave: “sin necesidad”. Esto supone que hay malos pasos por necesidad. Tal nuestro tema.

Pero al mismo tiempo encierra un enigma, ¿por qué la costurerita hizo tal cosa, por qué si no era algo necesario, esto es, podía elegir? Esta mujer se constituye en el sujeto de una acción voluntaria, no determinada por las circunstancias como pudiera ofrecerse en un planteo más naturalista. En esta imagen que se densifica a través de toda una colección de poemas, se nos esboza una inquietante situación social, que tensiona la estructura de clases, y constituirá uno de los tópicos que el tango tomará obsesivamente de Carriego: la de la joven obrera seducida y abandonada por el hombre burgués, por el *bacán*.

Elisa, la protagonista de nuestra obra, es la costurerita por antonomasia. Presentada como tal en las didascalias (“costurera de fino”), en los tres actos de la obra Elisa cose, como una mujer mítica que posee el arte de manejar los hilos de la vida. En *La Dichosa* confecciona su ajuar de novia, en un recreo de los encargos de vestidos de seda con cuentas de vidrio. En *La fuerte* planifica y organiza la vida doméstica propia y de su familia y cose camisas de hombre para ganar dinero. En *La vencida* sigue cosiendo alpargatas ya sin esperanza, y sólo deja de coser cuando ha decidido dar el mal paso, prostituirse, en los últimos instantes de la obra.

En esta obra Medina Onrubia ya presenta a sus protagonistas con rasgos “femeninos” tradicionales: Elisa es coqueta, de un modo notorio, y es asimismo orgullosa, lo que les vale el apodo de “Las de Anchorena”. Pero ... ¿es esta su hamartía? Porque la joven ya encarna el doble atributo que Saítta reconoce en los personajes femeninos de nuestra autora: belleza e inteligencia, ambas desmedidas. Esta muchacha despliega una serie de saberes, femeninos y de los otros: los diálogos con la administradora de la pensión revelan un manejo de lo que podemos llamar

*retórica femenina*, que logra humillar discursivamente a su rival, a modo de duelo lingüístico, en tanto expone los principios libertarios.

Los diálogos con sus hermanas nos exhiben su condición de estrategia: racional, controla toda emoción cuando planifica qué curso de acción tomar ante cada desafío, en función de las circunstancias, los recursos disponibles, y las metas. Este atributo se despliega en el segundo acto, “La fuerte”. Al perder su trabajo, por la marginación que genera la tuberculosis de su hermana menor, busca y consigue un trabajo de menor calificación, las costura de camisas de hombre, que le dan ya cortadas. Impulsa con firmeza a Julia a pasar del cuidado de la propia casa (tiene “el cargo de la casa” según la presentan las didascalias), a la de una familia adinerada, para obtener otro ingreso.

En este terreno en que el cumplimiento de metas se presenta reñido con la ética, Elisa cultiva la mentira blanca y el silencio, manipulando la información según lo estima conveniente para sus fines. Esta tensión puede verse suavizada por el sentido común, “una mentira bien dada vale mucho y no cuesta nada”, reza un refrán. Este uso discrecional de la información que hace Elisa se funda también en la vulnerabilidad de sus familiares, pero no dejan de posicionarla en un lugar de poder, de toma de decisiones respecto de ellos.

Cuando los aportes de los hombres desaparecen, por su presidio y posterior despido, decide la descapitalización vendiendo los muebles y aún sus herramientas de trabajo. Finalmente, se domina del desborde de emociones encontradas, y logra sobreponerse. Evalúa así la conveniencia económica de aceptar la oferta del Doctor, de una noche de sexo a cambio de una suma de dinero suficiente para sobrevivir, equivalente a un año del sufrido trabajo de su familia.

En otro costado de la *espléndida feminidad* Elisa es pasional, su cuerpo es un continente y un vehículo de algo trascendente cuando de ideología o de amor se trata. No es un dócil cordero, y aunque no le gustan habladurías y se resiste a contestar las insidiosas provocaciones de Braulia, cede cuando considera que los suyos son injuriados, sean miembros de su familia o de su filiación política, el anarquismo.

Esta imagen de *mujer nueva* de Elisa, se despliega y contrasta con las mujeres que la rodean. Su madre, (*criolla ingenuota* en la didascalia) y sus hermanas, que son víctimas de sendas afrentas en el cuerpo: la enfermedad y el intento de violación. Representan la mujer de hasta entonces. La gurisa es víctima inocente, y aunque el final es abierto, suponemos una muerte inminente. Da. Braulia la llama *arruinadita*. Su cuerpo no se ha desarrollado de acuerdo a su edad. Encarna la opresión sofocante, aniquiladora del cuerpo. Julia es superficial, propensa a burlarse de la patrona de la pensión, ante la contención de su madre y Elisa, vive despreocupadamente protegida por su hogar.

También se articula con las imágenes masculinas: su padre y su novio son obreros de una fábrica. Mientras las chicas planean el baile ellos han estado planeando una huelga; mientras las mujeres cuidan a la enferma y pierden sus trabajos por riesgo al contagio de la tisis que la Gurisa padece, ellos están presos, y luego son despedidos. Esta responsabilidad recaída en las mujeres es asumida hasta las últimas consecuencias por Elisa, lo cual forzará el desenlace. Pero también Arturo es un digno hombre renovado. Como tal se deja seducir y *domesticar* por Elisa, pero se contiene de “hacerla suya” para no repetir la historia de su madre<sup>51</sup>.

Elisa elige con quién tener sexo, primero por deseo, por placer. En lugar de entregarse, se ofrece, dirá la protagonista de una obra posterior<sup>52</sup>. Finalmente, cede a la tentación corruptora del hombre acaudalado, pero sin auto-conmiseración, preservando en parte su orgullo, diciéndose que eso no la hace infiel. Logra separar, de una manera típicamente masculina, lo físico de lo sentimental: “si con Arturo lo habría hecho, lo quería hacer... éste porque lo odio... porque me da asco... Mejor odiándolo... Así no es faltarte, Arturo... no es traicionarte” (Medina Onrubia, 1914: 26)

### **Cintas y cadenas:**

En el primer acto las jóvenes de la casa planifican y labran el futuro a través de sus vestidos para las próximas ceremonias: el baile de la Sociedad, la boda. Arturo, león domeñado por el amor, anuda moños de cinta rosa en el vestido de su novia. Doña Braulia no comprende si el inusual color, para ella escandaloso, responde a una pública declaración de que la novia ya no es pura o que la ceremonia será sólo por civil, sospechando judaísmo (sic) o ateísmo en Arturo.

El joven también agasaja a Elisa y la gurisa con cadenas de oro, material que simboliza lo imperecedero, adquiridas con el sudor de su frente, humilde ofrenda a la belleza femenina.

En el transcurso de la obra vestidos y cadenas se vuelven vanos. El futuro se cancela: ni baile, ni canto, ni teatro. Sin novio, no habrá boda. Los placeres de la vida se suspenden, estando en riesgo el trabajo, la libertad, la vida. El magro valor del oro (la cadena), no alcanza para comprar alimentos, acaso le sirva a Arturo para subsistir en su proscripción. El primer vestido de la Gurisa quedará sin estrenar, con su forro de seda y sus cuentas de vidrio. Cuando Elisa decide pasar de novia a *querida*, elige el mismo vestido, pero como paso previo arranca las cintas. En esta melodramática escena la metonimia es más que clara, el sello del cáliz se rasga, no para consumir una familia nueva, libertaria, sino para un nuevo acto de opresión, según el viejo sistema, que afecta a un tiempo a la condición de género y a la de clase, quedando patente la postura del feminismo anárquico.

---

<sup>51</sup> Y para sostener cierto decoro teatral, idea que desarrollaremos en breve.

<sup>52</sup> Medina Onrubia, Salvadora. *La solución*. Revista Bambalinas, Septiembre 3 de 1921.

Beatriz Sarlo nos habla de lo insistente que es en el folletín el personaje de la *bella pobre*, y la situación de la *caída*. (Sarlo [1985] 2000:168 y ss.) En este caso la mancha, el tropiezo que la aleja de la recta vía ocurrirá fuera del espacio dramático. Es muy interesante el modo cómo en lugar de deshonra, *el mal paso* forma parte de una desesperada estrategia: es la elección entre opciones en pos de un objetivo, en función de las urgentes necesidades y la inexistencia de alternativas viables. Siendo único sostén de una familia desmantelada por las leyes represivas, no accede a lucrar con su cuerpo por debilidad, ni por afán de lujos, aunque el objetivo es ciertamente material: el alimento y los cuidados básicos de su familia, especialmente su hermanita agonizante. Si existe el *hurto famélico*, esta sería una suerte de *caída famélica*, exceptuada en el texto de toda culpabilidad.

El tercer acto de la obra, “La vencida”, despliega cómo las diferencias sociales y el poder de ellas derivado es tal que se plasma en su violencia sobre el cuerpo, (modalidad propia del antiguo régimen, en términos foucaultianos). En el ámbito privado la mujer vuelve a ser objeto, mercadería, víctima. El trabajo remunerado se torna impotente para satisfacer las necesidades básicas. La lógica del engaño, de lo falso, se impone. Pero Elisa reinterpreta el momento de la caída e invierte los términos que el folletín y el tango le confieren, y la presenta como una propuesta de trabajo, humillante pero rentable. El pasado quiere retornar, pero la mujer es ya una mujer nueva, que conoce el valor del dinero, una mujer que elige. El espectador se conmueve: por el futuro de libertad e igualdad entre los seres humanos a partir del trabajo digno, que fugazmente ha vislumbrado en el primer acto (un mundo anarquista) y que se escapa; por el pasado que intenta reinstalarse, donde la mujer humilde es un objeto sexual de las clases dominantes, donde el amor y la unión libre se ven desbaratadas. Y en el final – umbral de un presente en que la mujer tiene conciencia pero aún no puede vivir en libertad, el espectador retornará a su casa sintiendo admiración por *la fuerte*, por *Almafuerte*, que no se ha dado por vencida ni aún vencida, como rezan los proverbiales versos de Pedro Bonifacio Palacio (+1917).

### **El centro de la vida:**

La obra dramática suele plantear la acción en una situación de ruptura de la armonía. Las protagonistas de las obras posteriores de Medina Onrubia encarnan un desorden que no resulta evidente, cuyo carácter anómalo nos toca desentrañar. Si algo hay de universal en cuanto al rol femenino, ese algo está referido a la maternidad. En torno a ella se despliega el carácter trágico de sus obras, así como constituye una de las sombras o máculas principales en la vida de la escritora.

En *La solución* el conflicto dramático se yergue sobre un triángulo amoroso: un joven y dos mujeres, madre e hija. María, la madre, lleva en su haber una doble ἁμαρτία, un pecado bifronte: ha sido madre sin ser esposa y demasiado joven, y ha mantenido a su hija lejos de sí. El fruto de ese pasado oscuro y esa educación irregular es Dea, una muchacha singular cuya aparición en escena es precedida por las palabras de los otros, que insistentemente de ella se ocupan. Los hombres la definen como una mujer excepcional por el hecho de poseer a un tiempo *belleza e inteligencia*. Estas dos mujeres perteneciendo a generaciones distintas se encuentran en la misma etapa vital: ambas solteras, una precozmente madura, la otra tardíamente joven, se enamoran del mismo hombre. El amor materno de María es cuestionado por ella misma: “Me separé de ella por egoísmo”. (Medina Onrubia, 1921: 6) Este conflicto es de algún modo tributario del antiguo teatro clásico (el generado cuando el niño expósito se reúne con su familia natural), pero posee aquí una connotación nueva. Lo señalado, lo diferente, son una madre desnaturalizada y una hija que rompe los moldes, ajena a los prejuicios y roles prefijados. Se dice de Dea: “que sabe ofrecerse, que sabe darse, que sabe hacer como una diosa el presente de sí misma.” (Ídem: 18) Este conflicto encuentra su *solución*, de la que habla el título, en el suicidio de María. El final es intensamente dramático, ya que a través de una celada, María presencia el diálogo de su hija con su amado sin ser vista, y oculta al público y a Dea, ocurre la anagnórisis. Los jóvenes amantes superan el obstáculo planteado a su amor a través del sacrificio de una madre, que así restaura el orden que ella misma había vulnerado.

En *Las descentradas*, el espectador posee ante sí la visión de mujeres de distintas generaciones que de algún modo ejemplifican una cronología. Por un lado tenemos a la joven e “inmaculada” Gracia, pronta a casarse. Como proyección de su futuro en un principio se erige Elvira, objeto de tierna envidia por parte de su joven amiga, quien reprocha sus extravagancias al tiempo que las celebra. Pero Elvira se afirma en su situación de esposa desdichada, sin hijos, con un esposo que la engaña, motivos que a sus compañeras les parecen nimios en comparación con la gran fortuna y prestigio de su esposo. Más allá, como culminación del modelo de mujer de su casa y de la alta sociedad está la Sra. de Meurer, madre de Gracia, quien encarna las convenciones de que reniega Elvira. En un círculo ligeramente desplazado se ubica un personaje secundario, Adelina, dama solterona que no se resigna a los embates del tiempo y mantiene la ilusión del matrimonio que dé sentido a su condición femenina. En un más allá, lugar hacia el que se desplaza Elvira en el transcurrir de la acción dramática, se erige Gloria. Gloria es una marginada por su decisión de poner fin a un matrimonio que la hacía infeliz, y eso la excluye de los salones decentes, pero no de la amistad de Elvira.

Elvira ha establecido los antecedentes de su cambio de fortuna antes del inicio de la acción dramática, cuando había realizado anónimas denuncias telefónicas en contra de maniobras deshonestas que involucran a su esposo. Son razones políticas, y no sentimentales, las que llevan a su esposo a tenderle una trampa, que desembocará en su divorcio. Elvira cultivará una amistad secreta, que evolucionará en amor, con Juan Carlos, el joven periodista con quien está comprometida Gracia. Sorprendida por su esposo, Elvira compartirá la vivienda, y en cierta medida la suerte de Gloria.

Aunque se vislumbra la posibilidad de que, resuelto el divorcio con López Torres, se disolviera el compromiso de Juan Carlos y Gracia, para emprender juntos un matrimonio feliz y una vida hogareña como una suerte de segunda oportunidad, se interponen en la consumación de este proyecto dos obstáculos: la situación de Gracia, que realiza una visita estratégica para exhibir su dolor ante Elvira, y el poder y el dinero de López Torres, quien una vez más, diseña la vida de su mujer, solventando un exilio entre obligado y voluntario, forzándola así a consumir su sacrificio. El cierre de la obra reúne a estas dos mujeres descentradas: Gloria, cuyos hijos pertenecen a un pasado del que ha huido; Elvira, para quien los hijos se disuelven en un futuro al que renuncia.

### Mujeres que rompen moldes

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,  
De la réalité grands esprits contempteurs,  
Chercheuses d'infini dévotes et satyres,  
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs.

Charles Baudelaire, *Fleurs du mal*. « Femmes damnées »<sup>53</sup>

En boca de Gloria en *Las descentradas* nos encontramos ante una tesis sobre lo femenino enunciada y desarrollada. El personaje comenta a Elvira sobre la novela que está escribiendo, *Las descentradas*<sup>54</sup>, (antes *Las cerebrales*) y le explica que introduce una nueva categoría que rompe la polaridad: sufragistas o “marimachos”, y “la mujer femenina, la del crochet simbólico”. Excluye a las caídas, aunque consciente en incorporarlas a una subcategoría, las considera ingravidas socialmente hablando. Pensemos en el personaje de la Chinita, la criada de la familia Meuer que coquetea con el chofer y se come los postres de la fiesta, con la complicidad de Elvira. Se la presenta, pero no es un modelo posible.

---

<sup>53</sup> “Oh vírgenes, oh demonios, oh monstruos, oh mártires,/ de la realidad, grandes espíritus desdeñosos,/ buscadores del infinito, devotas y sátiras,/ ora llenas de gritos, ora llenas de lágrimas” En <http://fleursdumal.org/poem/181>

<sup>54</sup> Dedicaremos especial atención a esta puesta en abismo en el capítulo dedicado a los elementos autobiográficos.

Luego explica el grupo al que ella y Elvira pertenecen: “somos muy pocas las descentradas (...) Somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar. (...) Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... Saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento...” (Medina Onrubia, 2007: 119)

La opción de las descentradas es la libertad, ganada con un alto grado de sacrificio, no sólo la renuncia a la aceptación social, sino el más doloroso, el de la felicidad y la plenitud que se ligán a la maternidad. Es una libertad pagada con infelicidad: “Nos han vencido, nos han vencido las gentes vulgares, esas que tienen el secreto de la vida” (Ídem).

### **Cuerpos encorsetados:**

Las heroínas de Salvadora desean escapar del disciplinamiento social que explica Michel Foucault. La idea de la opresión femenina nunca desdeña lo sexual, y en los argumentos hemos visto cómo el himeneo, la fidelidad, la maternidad y el deseo se presentan desnaturalizados y en tensión con los intereses económicos, las alianzas, las apariencias, la extorsión, y los ideales. La conducta de la mujer descentrada no llega a ser indecente, aunque de ello se la acuse, y es el dominio de su propio cuerpo la última frontera, el último bastión en caballeresca disputa. Ese control institucionalizado, individualizante, mantenedor de la vida pero según ciertas normas, constituye un clima de agobio que las protagonistas de Medina Onrubia no consienten. Sin embargo la autora también participa de las reglas del decoro, y el tratamiento de los cuerpos, se debate entre la transgresión y la emergencia de lo sexual con su fuerza primitiva, y la contención, la regulación según convenciones masificantes.

Los cuerpos están tan disciplinados que los gestos de ternura son narrados, pero no puestos en escena. En las acotaciones escénicas se recomienda: “Esta escena... queda librada al talento de los actores, a los que sólo recomienda la autora *sobriedad*”<sup>55</sup>. En este enlace entre el texto dramático y el espectacular, la autora, una mujer ligada al mundo del teatro como autora, pero también desde la producción, la traducción, por su amistad con actrices, desdeña aquí las innovaciones que por esos tiempos están transformando el género.

La belleza y la elegancia nunca se quiebran. Los ambiente – siempre interiores – participan de este orden superlativo. Las gradaciones son dentro de un patrón alto: así el despojo de la habitación de hotel de Juan posee un sillón “fuera de lugar” o la sala de Gloria muestra un “artístico desorden”.

---

<sup>55</sup> *La solución*, pág. 55



Las normas morales que sobre la mujer burguesa pesan se densifican, mostrando afinidad con la obra ibseniana que tanto había impactado la escena porteña. La conducta de los distinguidos personajes de esta etapa productiva de Medina Onrubia (*La solución* y *Las descentradas*) se desenvuelve en un ambiente de desahogo económico y de opresión moral. Toda acción que transgreda las severas normas de conducta es peligrosa, “comprometedora”. Dea le pregunta al Doctor si no se “compromete” invitándola a tomar un café en una elegante confitería con “tostadas de utilería”. Elvira es consciente de que se “compromete” al visitar a Juan, enfermo en su habitación del hotel, y lo expresa como un sinsentido, una paradoja injusta. Gracia y Adelina “se comprometen” visitando a Elvira, ya separada y a punto de divorciarse de su esposo, por lo que le prodigan una visita furtiva y breve, y por el mismo motivo se niegan a recibir a Gloria en su casa.

La habitación de que se trate, y la presencia de testigos, son dos de las variables que se manejan para dar matices, para contrarrestar la idea de intimidad que genera el “compromiso”, este paso sin retorno en la consideración pública. Elvira va transgrediendo la norma en una gradación, permaneciendo a solas con Juan Carlos, primero accidentalmente. Luego, durante una fiesta se reúne con él en un balcón durante un descanso, y con él permanece a solas cuando los acompañantes vuelven a la reunión ante la llegada de López Torres, el esposo de Elvira. El nudo ocurrirá cuando esta mujer casada y este hombre comprometido se encuentran solos en la habitación de él, con la interrupción ocasional del mucamo, y la inesperada y violenta irrupción del esposo, un oficial de policía y dos testigos, justo en un momento en que la conveniente distancia física se había transgredido.

Según el planteo de Foucault, como elemento encubierto y productor de sentido, el sexo apunta tanto a la totalidad del cuerpo cuanto a su identidad. Lúcidamente nos advierte que “allí donde nosotros vemos hoy la historia de una censura difícilmente vencida, se reconocerá más bien el largo ascenso, a través de los siglos, de un dispositivo complejo para hacer hablar del sexo”. (Op. Cit. 92-95) Notamos que el sexo, el erotismo, es un tema curiosamente recurrente en las obras de Medina Onrubia, pero tratado con un sutil eufemismo. Gracia, pronta a casarse, se queja de que sus amigas casadas le dicen *cochinadas*. Elvira alude a la infidelidad de su esposo diciendo que ha retornado antes de las vacaciones, pues *alguien lo esperaba impaciente*. La madre de Gracia, interviene diciendo que de eso una mujer inteligente no se entera, y que él *para eso es hombre*, dudando luego de que algo así ocurra con *un hombre tan serio, tan de respeto*, definición que provocará la burla de Elvira.

La abstinencia como virtud femenina es mostrada e ironizada a lo largo de la trama. De Gracia se dice que es *pura, inmaculada*, con una reiterada referencia a su virginidad. Por su parte

Juan pondera su decisión de no tener sexo con Elvira tras su separación, por respeto, pero sin desdeñar una descripción detallada de los indicadores físicos del deseo de ella: “Temblando de deseo ante ti, no he tomado ni la punta de tus dedos. Y yo sabía que podía tomarte entera con sólo quererlo; que tus ojos que me huían lo que querían era esconder la pasión, que tus cálidas manos temblaban por mí, que eras dulce y buena porque el amor te había tornado al fin en la hembra sometida...Y yo sentía eso con orgullo sereno, y te respetaba porque tu turbación en mis brazos era para mí mas dulce que el rubor de una virgen...”<sup>56</sup> (Medina Onrubia, Op.cit.: 141)

En *La solución* una de las escenas más interesante e intensa se produce cuando al fin Dea aparece en escena, desplegando sus sucesivas estrategias de seducción para con Jorge: primeramente le ofrece un amor de carácter trascendente, diciendo de sí “yo soy la vida”. Ante la imperturbabilidad de su amado, ofrece su cuerpo: “¿No te dicen nada mis ojos y mis labios y mis brazos y toda yo? ¿No me sientes en tu carne, en tu sangre, en tus nervios? Mírame. Soy hermosa. Me aman. Por las calles arrastro el deseo.” (Medina Onrubia, 1921: 18) Luego le ofrecerá ternura, así como su madre, momentos antes, describía el vínculo que la unía a Jorge como una relación *fraterna* (digamos nosotros: sin sexo).

Del cuerpo de Dea han hablado en la primera escena Jorge y tres acompañantes: de su belleza, de su elegancia, de su singularidad. Luego la voz de María relata el anuncio desesperado de que, ante el rechazo de Jorge: “Se irá. Se aturdirá. Se enfangará... ¡Si tú oyeras con qué palabras lo dice!” (Op. cit: 21)

En este triángulo, se presentan los diversos matices del amor entre una madre y su hija, desde los celos y la competencia, el horror, lo antinatural, hasta la ternura y el sacrificio de la propia vida por la felicidad del otro. También vemos la escala cromática del amor entre un hombre y una mujer: desde amantes ocultos de la sociedad – los amigos de Jorge ignoran su relación con María – hasta una amistad sin contacto físico, que tanto la madre como la hija están dispuestas a aceptar.

La idea del decoro, la contención de las emociones, no se presenta tan sólo como una decisión estética, sino que prefigura una clave de interpretación en que las graves situaciones no prescinden de los grandes gestos, en especial el propio sacrificio en pos de los ideales o de los seres amados. A la vez, la distancia entre lo que se siente, lo que se hace y lo que se dice, separa el espacio del deseo del ámbito de lo permitido, de lo conveniente.

---

<sup>56</sup> Aunque en este apartado nos centramos en *Las Descentradas* y *La solución*, es interesante reconocer la complejidad del planteo referido a la abstinencia – acceso carnal en *Almafuerte*, aunque ligado aún a la noción de “mal paso” y referido ala mujer obrera.

## ¿Elementos autobiográficos en textos teatrales?

### Problemas de género.

La sola enunciación de la tercera hipótesis de este trabajo resulta problemática. Paul De Man asevera: “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding *that occurs, to some degree, in all texts*<sup>57</sup>” (De Man, 1979: 921. Subrayados nuestros). Luego retomaremos aquello de *figura de lectura o entendimiento*, por ahora detengámonos en ese carácter generalizado de lo autobiográfico. Por supuesto De Man relativiza de inmediato esta afirmación: si toda obra es autobiográfica, luego ninguna lo es. La gradación permite, empero, un espectro amplio en el que enmarcar los textos de nuestro corpus. Sabemos que no estamos ante obras que pertenezcan al *género* autobiográfico, ¿cómo delimitar y abordar analíticamente en ellas lo que de autobiográfico puedan contener? Teniendo en cuenta la interesante situación teórica en que la problemática autobiográfica se encuentra, desde hace algunas décadas, daremos un moroso rodeo hasta intentar responder este interrogante.

### Un recorrido por los aportes teóricos sobre autobiografía:

Es Phillippe Lejeune, quien brinda una de las definiciones más confiables de la autobiografía: *La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla.* (Lejeune, 1975:52) Y también expresa que la autobiografía es un : “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, especialmente sobre la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975:14)

Explica Nora Catelli que la definición de textos autobiográficos que ofrece este autor pone en juego cuatro tipos de elementos pertenecientes a distintas categorías: “lenguaje (“récit retrospectif en prose”), posición del narrador y situación del autor (“qu’une personne réelle fait de sa propre existence”) y temática (“lors qu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”) (Lejeune, 1975<sup>58</sup>) Expresa Nora Catelli que lo novedoso de Lejeune no es tanto su ambición de dotar a este conjunto de textos de una entidad genérica, sino la introducción “de la categoría del autor real.” (2007: 61) A partir de la firma, y del análisis gramatical, encuentra Lejeune como un caso único el hecho de que un pronombre

---

<sup>57</sup> La autobiografía no es entonces un género o modo, sino una figura de lectura o de entendimiento que ocurre, en ciertos grados, en todos los textos. (Traducción propia)

<sup>58</sup> Disponible en [http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html) . Tr.: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”.

puede ser ligado a un concepto y finalmente al nombre propio. Este *afuera* del texto al que la obra autobiográfica remite requiere de la comprobación de la semejanza: un modelo, prototipo, o imagen. Para De Man el término de la semejanza no es otro que *la ausencia*; para Lejeune *un mito*. Se establece así una relación de relaciones, en que narrador es a personaje lo que autor es a modelo. Analiza la autora rosarina: “Sin la existencia del nombre propio, todos los otros elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecen de importancia.” El único rasgo pertinente, es, entonces, la firma, que consuma el contrato al momento de publicación, consolidado en la lectura. “Este contrato reordena todos los elementos (...)” (Ídem: 73).

En relación con la historia de la autobiografía y sus modelos, Tortosa Garrigós nos expone que hasta el XVIII la literatura autobiográfica había seguido “el modelo aristocrático al ser la vida de una persona motivo de contemplación”; a esta sucederá en el S.XIX la autobiografía burguesa, “creándose una interiorización del proceso autobiográfico: si primero el autobiógrafo hacía profesión de filósofo o historiador, (...) [como] Vico y Giannone, quienes por esto concedían más relevancia al documento objetivo de las obras que a la personalidad de sus autores; en la segunda mitad del siglo XVIII Alfieri, Casanova, Goldoni, Carlo Gozzi, Da Ponte se abandonan más bien al establecimiento dispersivo y proteiforme de la novela o, a lo más, de la comedia. (...)” (Battistini, 1990:85. Citado en Tortosa Carrigós. 1998: 372)

José Amícola observa que la eclosión de la autobiografía como género coincide con el prestigio que la *Bildungsroman* irradia sobre los demás géneros novelísticos a fines del SXVIII en Europa: “el género de novela de educación sostiene una idea de consecución y realización del Yo, siempre masculino (...)” (2007:14). Este género del que hay atisbos en la época helenística y romana imperial, impulsados luego por la conciencia religiosa, adoptarán la forma que hoy consideramos canónica con el afianzamiento del individualismo burgués: “La estricta separación de la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto” serán las condiciones de posibilidad del florecimiento autobiográfico del S. XVIII. A grandes rasgos, la publicación de *correspondencia* abarca los años 1600, las memorias desde el 1700 y los *diarios* a partir del 1800, creando “un humus fértil” para la autobiografía. (Ídem: 20)

Un abordaje interesante para el tema nos la ofrece el psicólogo cognitivista norteamericano Jerome Bruner, tan popular en los ámbitos pedagógicos por su lectura de Vygotsky. El punto de partida de su interés por la autobiografía surgió por una cuestión azarosa. Una colega aviene a

registrar los soliloquios que una niña (Emmy) realiza antes de acostarse, desde sus tres años. Luego del minucioso estudio de ese material se procura también relatos autobiográficos orales de adultos, a los que se provee de una hora para que hagan la narración de sus vidas. La primera conclusión a la que arriba es que “casi desde la adquisición del lenguaje, el autoinforme está pautado por convenciones estilísticas y por reglas de género.” La segunda: “La forma de una vida es tanto una función de las convenciones de género y estilo en las que se expresa como lo es, por así decirlo, lo que “sucedió” en el curso de esa vida”.(Bruner, 1995:177) Las reelaboraciones sucesivas (que fueron cuidadosamente estudiadas para el caso de la pequeña Emmy) le permiten aseverar que: “Cuando las personas reinterpretan las relaciones de sus vidas, no niegan el “texto” previo (...) sino que niegan la interpretación que antes le dieron. (...) este es un hábito de toda la vida” (Ídem:178). Llama “narremas” a los “elementos componentes de una forma superior de relato”; mientras que diferencia, siguiendo a Hayden White, *anales, crónicas e historias*, de acuerdo al grado de estructuración causal, que implica una progresión sumamente significativa para la función psíquica y cognitiva que los autoinformes o autorrelatos suponen. “La autobiografía hace forzosa la interpretación”. Afirma además que: “Hoy en día, el foco de interés está en los mecanismos de “moldeamiento de la mente” por los que la cultura se perpetúa a sí misma.” (Ídem: 181 - 183) “La autobiografía convierte la vida en texto, ya sea implícito o explícito. Sólo a través de la textualización puede uno “conocer su vida.” En proceso incesante de reinterpretaciones, “La esquematización está guiada por reglas de género y de convenciones culturales, las que a su vez imponen reglas de uso lingüístico y de construcción narrativa.” Estos relatos poseen los siguientes rasgos: secuencia, canonicidad (“estabilidad, predictibilidad o adecuación de una secuencia de hechos”) y perpectivismo (“posición afectiva y epistémica de uno mismo con respecto a las cuestiones comentadas”). Recupera a Vygotsky para afirmar que “referir acontecimientos de la vida de uno en una forma genérica apropiada es un requisito para hacer que esas representaciones de los acontecimientos se presten plenamente al pensamiento.” (Ídem. 187-189)

Bruner retoma en su libro de 1997 *La educación, puerta de la cultura*, esta preocupación permanente en su pensamiento sobre la relación entre lo cognitivo y lo social: “La mente está dentro de la cabeza, pero también está en los otros”. (Bruner, 1997:105) Aquí aborda la importancia del relato y su poder explicativo no sólo desde el plano cognitivo, sino también desde el punto de vista epistemológico, sociológico y ético: “¿no tendríamos que intentar entender mejor su poder, para ver cómo se organizan los relatos de ficción e históricos, y qué tienen que llevan a las personas a vivir en comunidad o a dañarse y matarse unas a otras?” (Bruner, Op. Cit.: 108) El autor diferencia las distintas concepciones sobre el funcionamiento de la mente desde la

versión empirista de “tablilla de cera” en cuanto superficie impresionable; la idea racionalista de *sensibilidad para la contradicción lógica*; y la *perspectiva agente*, que considera a la mente proactiva, “enfocada atencionalmente, selectiva, constructiva, dirigida a fines”. En relación con los relatos, Bruner destaca que las historias llamadas *de mundo real* se construyen de manera similar a las ficticias: implican un agente, un objetivo, un contexto reconocible, el uso de ciertos medios, y una problemática. La acción desarrolla una violación de la expectativa legítima, que requiere de la restitución: “Las narraciones (verdad o ficción) terminan con una convención que restaura al narrador y a la audiencia al aquí y ahora, normalmente dando una pista de la evaluación que se desprende.” Por esto afirma que contienen una fuerte normatividad. (Ídem: 111-112) Impacta este aporte del cognitismo a la función psíquica de los relatos autobiográficos, por el fuerte valor conferido a lo social (presente en las formas canónicas a las que los sucesos vividos se asocian) sobre la psiquis. Finalmente, nos interesa retener esta imagen activa y creadora de la mente y el recuerdo, en que no es ya posible diferenciar hechos de interpretación, sucesos exteriores de necesidades del sujeto, etc. La autobiografía como género o modo literario nos remite a la psicología y la sociología (el autor real y su público, la ocurrencia de lo autobiográfico como un fenómeno histórico y situado), pero al mismo tiempo la psicología vuelve a extenderse hacia lo lingüístico, lo textual, lo literario, lo ficcional.

Los estudios de autobiografías en Hispanoamérica y en Argentina también nos ofrecen guías de lectura sugerentes. Rodolfo Prieto, en *La literatura autobiográfica argentina* destaca que este género expresa una comprensión concreta de la vida, que es una comprensión de la vida de los demás. (Prieto, 1962:15). Explica además que el material autobiográfico consultado revela que “la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina” (Ídem: 21)

Afirma Josefina Ludmer (1999:26) “Pero la coalición no es sólo el grupo de jóvenes escritores de “la generación del 80”, sino el tejido de posiciones y sujetos de las ficciones que ellos escriben.” Los escritores reales y los sujetos ficcionales o literarios que producen “constituyen “los sujetos del estado liberal”: una conjunción de diferentes grados de ficcionalidad (o de realidad).” (Ídem) Esta identidad patricia, familiar y política a un tiempo, con un doble juego de atracción y rechazo hacia la modernidad y el cambio cultural que supone, no sólo se despliega en los textos canónicamente considerados autobiográficos, sino también en los ficcionales.

Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* explica cómo la escritura colonial con rasgos autobiográficos está dirigida a una autoridad (la

Corona, la Iglesia). Desde la crisis de autoridad que supuso el proceso de la independencia política, el escritor que emprende su biografía debe esforzarse por dar respuesta a la cuestión ¿para quién escribo? “La vacilación entre la persona pública y el yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son sólo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó (y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.” (Molloy, 1996:14-15). Explica que la primera recepción, propensa a la burla, hacen del autobiógrafo un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector”, y cita a Victoria Ocampo y su pedido “Que me perdonen la vida”. El escritor de autobiografías americano “es un eficazísimo autocensor: en su relato de vida introduce silencios que apuntan a lo que no puede contarse, mientras que en otros textos menos comprometedores a menudo revela lo que considera impropio de ser contado autobiográficamente.” (Ídem: 17) Refiriéndose al carácter marcadamente testimonial que este tipo de textos adopta en estas regiones, afirma: “La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos” Explica que las estrategias de autovalidación forman parte de una retórica ya cristalizada. (Ídem: 20) Nos involucramos entonces, desde lo autobiográfico, en la posición social, política, ideológica del sujeto de la escritura como agente social. El acto de mostración de sí mismo es en nuestra tradición tanto una estrategia de validación y posicionamiento cuanto una práctica distractora, un silencio, un ocultarse.

Lo anterior es válido para aquellos textos que cumplen el pacto referencial establecido por Lejeune. ¿Qué sucede entonces con los elementos autobiográficos en las obras teatrales de Salvadora Medina Onrubia?

Cuando Lejeune establece la categoría de pacto autobiográfico, con la limpieza de un corte de bisturí lo separa del pacto ficcional. Son dos puntos de partida para la lectura incompatibles y con consecuencias polarizadas. Lejeune clasifica y distingue, y en un esquema de doble entrada establece una cuadratura que mantiene incontaminada la autobiografía tal como la define, de otros tipos pseudo-autobiográficos.

Podríamos pensar nuestro corpus como obras ficcionales en las que “cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia”. Esta opción tiene la ventaja del prestigio que de la ficción emana. Desde la tradición romántica, más allá de la mimesis, se ha planteado que la ficción logra ser más verdadera que la historia, porque penetra en un plano que trasciende los accidentes y las apariencias. “No se debe sólo al interés por experimentar con la narración novelesca, sino

también al convencimiento de que a través de la ficción se llega a la verdad y de que la novela es el vínculo idóneo para llegar al conocimiento” (Molero de la Iglesia, 2007: 7) Pero nuestra autora no optó por la autoficción, que es adónde nos llevarían estas especulaciones. Y en todo caso, ¿por qué hablar de “elementos autobiográficos” si estamos ante ficción pura?

“La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es” (Lejeune, Op.cit: 52) Grande ha sido la repercusión teórica de este planteo estructuralista, que ubica en el rol protagónico al lector. Éste es quien en última instancia refrenda el pacto, decide leer un texto como autobiográfico y a partir de ese momento se entrega sin reticencias a una ciega confianza y vorágine verista, que todo lo interpretará como cierto y auténtico.

Pero luego de establecer esta “puerta giratoria” en palabras de De Man, habla de un tercer tipo de pacto, entre el ficcional y el referencial, el *pacto fantasmático*. Es el que corresponde a la categoría de *novela autobiográfica*, reservada para aquellos textos “de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de **parecidos** que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje”. (Ibídem) Aquí sí admite matices.

### **Marcas para - textuales.**

Alicia Molero de la Iglesia, con una crítica al planteo lejeuniano, afirma que cuando *el mejor* índice de autobiografismo (coincidencia del nombre del personaje con el del autor) está ausente, “de otras muchas maneras puede el referente de ficción remitir al propio autor”. Entre ellas señala lo para textual, y las marcas de historicidad en las obras, pero también otros textos (“reseñas, artículos críticos, e incluso obras de creación que se relacionen intertextualmente”, que induzcan al lector a buscar una identidad entre autor y personaje. Los llama más adelante *realemas*, los cuales “tienen una disminuida fuerza representativa respecto al primero (el nombre del personaje igual al de la firma).” (Molero de la Iglesia, 2000:6)

La autora señala además la importancia de los elementos que actúan en sentido contrario al de crear referencialidad e identidad entre autor y personaje: “aquellos factores de deformación, ocultación o fabulación”, los cuales “tienen como finalidad evitar inducciones pragmáticas que lleven a una lectura excesivamente autobiográfica, restando poeticidad al texto o incluso desviando su lectura del estatuto novelesco que persigue el escritor” (Ídem).

El efecto buscado es entonces el de no - autobiografía y no - ficción, con un hilo que se tensa entre estas actitudes de lectura centrífugas. La autora analiza el uso de recursos de “enmascaramiento” y de “personajes vicarios” en las novelas personales, “permitiéndole asumir la palabra escrita como expresión propia sin responsabilizarse por ello del enunciado”. Tenemos así muestras de esta concepción de la vida inspirada en la literatura y de la literatura inspirada por



la vida, por lo que muchos de los autores por ella estudiados “harán de la propia escritura un retículo autorreferencial que multiplica y fragmenta el sujeto mediante múltiples autotextualizaciones” (Ídem: 7-9) La escritura deviene un proyecto literario que “gira enteramente en torno a sí mismo y a las múltiples versiones del yo”.

Demos una mirada a los paratextos con que estos textos han llegado a nosotros. Las referencias a elementos autobiográficos de las obras teatrales de Salvadora Medina aparecen desde la primera edición de su juvenil *Almafuerte*, en la cual el prologuista Santiago Locascio (autodenominado “panegirista”) establece vinculaciones entre la protagonista de la pieza y la autora:

“Elisa, la protagonista de *Almafuerte*, la triste niña, la débil criatura, la que odia por condición propia, llega a ser la dichosa y la fuerte por el bálsamo sublime del amor, y aunque vencida después, sigue amando con el mismo encanto (...)”.

“La artista es apenas una niña. Una niña que conoce de la vida la tristeza de vivir. (...) Odia con amor y con lampos virginales y bondadosos.” (Locascio, 1914: s/n)

Josefina Delgado, en el Prólogo a *Las descentradas y otras piezas teatrales* afirma que “Salvadora es un texto, una construcción que llega a través de otros (y de sus propios textos, *versiones de sí misma* (Delgado, 2007:13. Subrayados nuestros.) Y luego: “Salvadora (...) tiene la audacia de mutarse en otros: en su teatro elige representarse a sí misma pero también el traidor (o el espía) de su obra *Un hombre y su vida* y la muchacha revolucionaria que alternativamente elige el suicidio o la victoria.” (Delgado, Op.cit.: 26)

Silvia Saítta considera en el Prólogo a *Las descentradas* que “Gloria Brena, periodista y escritora (...) en esta pieza de teatro es un alter ego de la autora” (2006:13)

Matiza esta opinión Emma Barrandeguy, quien cuando reseña la obra *Las descentradas* destaca la similitud de la edad de la protagonista y de la autora (35 y 33 años respectivamente) y afirma: “Desde el principio parece identificarse por sus dichos a Elvira Anciclar con la misma autora”. (Barrandeguy, 1997: 51)

Ahora bien, críticas con conocimiento sólido de la vida y obra de la autora establecen una relación, basada en el *parecido*. Podríamos así aseverar que, tratándose de obras ficcionales, pueden reconocerse en ellas rasgos, detalles, fragmentos, correspondencias históricas que no sólo el lector experto, sino también el público común puede reponer. A ellos hemos llamado “elementos autobiográficos”, expresión suficientemente vaga para abarcar esa heterogeneidad.

Pero aún nos preocupa la segunda parte de la afirmación que Lejeune establece sobre la novela autobiográfica: “(...) mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos,

no afirmarla.” (Ídem). Volvemos al carácter problemático de la hipótesis “elementos autobiográficos”. ¿Por qué atribuir en la crítica lo que el autor no quiso establecer en la escritura? Una primera respuesta, tranquilizadora, es creer que el autor aunque quiso, no pudo. Los estudios sobre autobiografías de mujeres nos apoyan en esta dirección: “Si pensamos que la autobiografía convierte la vida de su autor o autora en “pública” y somos conscientes de la diferencia de connotaciones entre las frases “hombre público” y “mujer pública”, (...) estos textos autobiográficos no sólo son una intervención de las mujeres en el espacio público por publicar sus intimidades, sino que por medio de ellos las escritoras se construyen como sujetos activos en la esfera del pensamiento”. (Molloy, 2007: 97).<sup>59</sup>

Otro modo de zanjar el problema de buscar más allá del texto lo que su materialidad no brinda, es relativizar la oposición primera que Lejeune erige: entre pacto autobiográfico y pacto ficcional: es la respuesta que darán los posestructuralistas, para quienes la referencialidad está en dudas, la autoría es un borde que acontece en y por el texto. Nora Catelli, en “Zombies en la academia. ¿Puede existir una teoría de la autobiografía?” afirma: “En el borde de lo textual inmanente lo biográfico se infiltra siempre.” Y luego: “lo autobiográfico y lo biográfico son zombies románticos, incansables y peligrosos, que se alimentan de hechos.” (2007:68) Ironiza así cómo a pesar del actual consenso acerca de la imposibilidad o inutilidad de referirse al “autor” como dato real, tanto de los defensores de la inmanencia del texto cuanto de los que postulan el cruce entre lo literario y lo social – cultural, se sigue recurriendo a hechos históricos para *sellar* la clausura hermenéutica.

Alicia Molero de la Iglesia, pensando especialmente en el texto autoficcional, nos advierte que “si la codificación de la obra adquiere sentido sólo en función de la decodificación, será en el nivel pragmático donde se dirima el significado del enunciado que contiene.” (Op.cit: 5).

El monólogo autobiográfico femenino será una opción que tardará varias décadas en aparecer, y requerirá del advenimiento de la segunda ola del feminismo. En tiempos de Salvadora, el teatro autobiográfico no era una opción. Pero en lugar de un autor masculino que estereotipa los roles prefijados a las mujeres, Salvadora Medina nos ofrece obras de personajes femeninos que discuten sus contradicciones, exhiben su impudor, retienen el decoro, coquetean con sus viejas armas femeninas y sus perfeccionadas dotes de estrategias, y especialmente se muestran en escena decidoras, usuarias competentes de la palabra y el silencio, las verdades y las mentiras. Salvadora Medina se asoma y se traviste mediante Elisa, Dea, Gloria, en Elvira, Victoria, para ocultarse después haciendo mutis por el foro.

---

<sup>59</sup> Este gesto de “ruptura del pudor” ha sido analizado por Josefina Delgado (2010)

## Espejito, espejito, ¿quién es la más bonita?

En “Autobiography as De-facement”, Paul de Man inicia desde una perspectiva polémica: lo que se viene diciendo sobre autobiografía no será falso, en el sentido de aberrante, pero sí problemático. El primero de esos núcleos de discusión es considerarla un género, ya que desde el punto de vista práctico “each specific instance seem to be an exception to the norm<sup>60</sup>”. El segundo aspecto es la diferencia entre autobiografía y ficción. De las muchas objeciones que pueden y se han planteado en este sentido, De Man sugiere “the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by technical demands of self portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resource of his medium<sup>61</sup>”. (Op.cit.: 4) Tenemos dos niveles de complejidad: la dificultad técnica, y lo que podemos llamar interdependencia entre obra y vida.

Jacques Lacan desarrolla su teoría del *estadio del espejo* que tan prolífica ha resultado: *el ojo que se mira en el ojo que lo mira*.<sup>62</sup>. En ella, el analista observa o reconstruye la situación de un sujeto que se mira en la intimidad, y en un diálogo con sí mismo (que es otro) mediante el cual va desarrollando su Yo, su construcción identitaria. De allí al embelesamiento de Narciso resta un sólo paso. Los hermanos Schlegel hacen su temprana reflexión sobre la autobiografía pensando en esta actitud de adoración de sí mismo, ironizando el escenario de los autobiógrafos, de quienes escogen hablar de sí.

Pensemos ahora en otro espejo. El pintor que desea autorretratarse utiliza uno de estos cristales azogados, como un implemento técnico necesario. No desde el punto de vista psicoanalítico, sino para la ocurrencia del hecho artístico: ver para mostrar. Así podremos llegar al ojo que mira por la cerradura, o al que se muestra sabiendo que lo ven: pasamos ahora de la actitud narcisista, a la pulsión que Freud definiera en la dupla exhibicionismo – voyerismo. Cabe recalcar que el propio psicoanalista austríaco encuentra una relación entre esta situación del mirar-ser mirado y el arte: “La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes

---

<sup>60</sup> “Cada instancia específica parece ser una excepción a la norma”.

<sup>61</sup> “El proyecto autobiográfico puede producir y determinar la vida y que cualquier cosa que el escritor haga está de hecho regida por las exigencias técnicas del auto retrato y así determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio” (Ambas traducciones, nuestras)

<sup>62</sup> “Expresión creada por Jacques Lacan en 1936 para designar un momento psíquico y ontológico de la evolución humana, ubicado entre los seis y los dieciocho primeros meses de vida, durante el cual el niño anticipa el dominio de su unidad corporal mediante una identificación con la imagen del semejante y por la percepción de su propia imagen en un espejo”. En [http://psicopsi.com/Diccionario\\_de\\_Psicologia\\_letra\\_E\\_Estadio-del-espejo.asp](http://psicopsi.com/Diccionario_de_Psicologia_letra_E_Estadio-del-espejo.asp) El énfasis de Lacan se concentra en la identificación espacial del infante con una imagen, efecto de la “insuficiencia de anticipación –y que crea para el sujeto, atrapado en la atracción de la identificación espacial, la sucesión de fantasías que se extienden a partir de una imagen-cuerpo fragmentada a una forma en su totalidad que llamaré ortopédica– y, por último, a la suposición de la armadura en la entidad alienante, que marcará con su estructura rígida todo el desarrollo mental del sujeto”. (Lacan. 1966:8) También se ocupa del problema en el Seminario 11- Clase 6. “La esquizia del ojo y de la mirada”. 19 de Febrero de 1964.

ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física total”. Aquí inserta una nota al pie que reza: “Me parece indudable que el concepto de “lo bello” arraiga en la excitación sexual (...)” (371) Para Freud este dúo pulsional está presente en todos nosotros, y sólo ante determinadas circunstancias deviene perversión. El retratista que toma un espejo porque desea plasmar su imagen, mostrarse a la mirada del público que oficiará de nueva superficie reflexiva o reflectiva, ante todo crea arte, sublima desde que ha logrado sustraerse a la genitalidad.

Para pensar en las dificultades técnicas, puede servirnos la idea de los autorretratos pictóricos. Por ejemplo de Albert Durer, uno de los sistemáticos cultores del autorretrato, un crítico observa: “En el autorretrato existente en el museo del Prado, un ligero estrabismo revela la sumisión en que aún se mantiene por el imprescindible empleo del espejo.” (Scherer, 1953:9) Notamos con asombro que de muchos autorretratos se afirma que padecían estrabismo convergente: Rembrandt, el Greco, Velázquez, Gauguin, Goya, etc. El equívoco resulta de una simple cuestión óptica, ya que el artista debe renunciar a ser fiel a lo que sus ojos ven, *superar la dependencia del espejo* si desea evitar que ambos ojos en la tela se orienten al mismo punto. En un manual para pintar autorretratos, se encomienda al principiante no mover la cabeza, pero es imposible no desplazar la mirada, alternativamente, de la tela al espejo. Pintar los ojos olvidando los ojos, pintarlos *como si paseáramos*. (Parramon, 1979:39)

No hay correspondencia exacta entre el estrabismo del autorretrato y un fenómeno similar en la autobiografía, pero al menos se evidencia que el medio técnico para volver la mirada sobre sí genera, intrínsecamente, una desviación que sólo con la libertad creativa puede superarse.



Catharina van Hemessen (c. 1527/8 )  
*Autorretrato*



Artemisia Gentileschi,(c.1638)  
*Autorretrato como la alegoría de la pintura*

Tenemos un hermoso par de autorretratos femeninos que nos invitan a problematizar lo que en teatro se llama la cuarta pared. Catarina Van Hemessen mira de frente al espectador (se mira de frente a sí misma en el espejo). En la tela representada, una pequeña efigie suya comienza a tomar forma en la parte izquierda del cuadro. Hay una temporalidad latente entre las elaboradas mangas de terciopelo, que representan el final de un largo proceso técnico, y el esbozo de un rostro monocromático, momentos iniciales del trabajo pictórico. En la otra obra, Artemisia mira a su cuadro, que no es visible al espectador. El foco, el *punctum*, en palabras de Barthes. 1(999:65 y ss) es la frente nacarada, y la cadena que pende sobre el discreto escote de la pintora. La pose dinámica, el músculo en tensión que el Barroco prefiere, hacen olvidar el uso del espejo. La pintora pinta, no nos mira ni nos muestra lo que ve. Más allá de eso es un autorretrato, y es una pintora que pinta. El carácter reflectivo, el *μετα* del cuadro es indiscutible. ¿Cómo han decidido los críticos de arte que estamos frente a autorretratos, en estos y otros casos similares? Tratándose de obras antiguas, en que la misma autoría es objeto de recurrente discusión, se establece que tal o cual obra (o detalle de obra) es un autorretrato por el parecido físico (tan difícil de establecer), o bien por la presencia de detalles que ligan al retratado con el pintor, especialmente la referencia al oficio de pintar.

Estos criterios son los que a Lejeune preocupan y hace desconfiar en el caso de las novelas autobiográficas. El personaje de un texto, definido como escritor, tal como un retratado pintor, es una señal que el público no deja pasar desapercibida. Por ello la obra *Las descentradas* es la que más suspicacias despierta y más firmes aseveraciones sobre su carácter autorreferencial: en ella un personaje escribe una obra (una novela) cuyo título coincide con el de la obra que la incluye. En ella se da esa estructura especular, ese “alignment” entre los sujetos envueltos en el proceso de recepción mediante el cual lector y autor se determinan mutuamente por un proceso de sustitución mutua. (De Man, op.cit.). Silvia Molloy se acerca a estas ideas con la categoría “escena de lectura”, a la que dedica especial atención en su análisis porque “tan a menudo le sirve de emblema, pues en esa escena se manifiesta la *diferencia* del autobiógrafo.” (Molloy, op.cit.:16. Subrayados en el original).

Clifford Geertz toma de Ryle el ejemplo de la diferencia entre un guiño y un tic: “El que guiña el ojo está comunicando algo y comunicándolo de una manera bien precisa y especial: 1) deliberadamente, 2) a alguien en particular, 3) para transmitir un mensaje particular, 4) de conformidad con un código socialmente establecido y 5) sin conocimiento del resto de los circunstantes.” (Geertz, 1973:21) Proponemos la idea de *guiño autobiográfico* para señalar aquellas situaciones que sugieran una referencia biográfica aunque no podamos saber si es o no

deliberada, ni cuál es el mensaje particular, de manera que sólo podemos transitar por el terreno de la hipótesis.

Si el lector/espectador está interesado en mirar a los ojos a la retratada, o de espiarla en un *como sí* de su proceso creativo, es porque él mismo se siente involucrado en ese proceso, se siente interpelado en la mirada del otro.

Angel Loureiro retoma a James Olney en la periodización de la autobiografía en función de los tres morfemas de la palabra. Desde Dilthey y hasta los años 50 el énfasis estuvo puesto en el Bios, en cuanto reconstrucción de lo histórico. En un segundo momento es el Autos, en tanto “al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura”. (Loureiro, 1991:3) En esta etapa la memoria y su actividad tienen un lugar central, también el rol del lector. La tercera etapa, la del graphé, se corresponde con la crisis pos- estructuralista, con la cual lenguaje y sujeto dejan de estar coligados por la referencialidad. (Ídem: 4-7)

De Man cuestiona la mirada *legal* que Lejeune propone con su categoría de Pacto, y propone como característico de lo autobiográfico: “We can identify the figure that completes the central metaphor of the sun and thus completes the tropological spectrum that the sun engenders: it is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to be an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s replay and confers upon it the power speech.” Con la idea del tropo, de esta ocurrencia performativa que la palabra habilita, el teórico suma a la complejidad de la auto-bio- grafía la dificultad del *prosopo* y de la *poiesis*: conferir una máscara o un rostro. (De Man, op. cit.: 13) Nombre, rostro y memoria. Y ante todo poiesis. De Man nos instala en un plano sin puertas giratorias. En un terreno sin clasificaciones. Todo texto es autobiográfico, en una gradación, como dijéramos en un principio de este capítulo. Y desde aquí llegamos al sentido común, al público que adora encontrar ligazones entre lo ficcional y lo referencial, quizás con una mayor confianza que los críticos en la solidez de lo real; quizás con una mayor confianza en el poder performativo de la poiesis.

### **Acción dramática vs. Relato:**

Recordemos que para Lejeune el modo privilegiado de la autobiografía era el relato retrospectivo en primera persona. Todavía nos queda dilucidar una última dificultad en la consideración de lo autobiográfico en nuestro corpus: el hecho de ser, no relatos, sino obras de teatro. Como afirma Juan Villegas, “la mayor parte de los estudios académicos sobre teatro

tienden a enfatizar el texto verbal y a privilegiar el *teatro del texto*<sup>63</sup> (Villegas, 2008: 59) La semiología teatral se plantea de modo diferente ante el objeto teatral. No se trata de discutir si es o no es literatura, si es o no es puramente una práctica escénica, sino que se encara con el fenómeno en su totalidad, en su realidad doble (literaria/ espectacular). Fernando de Toro opta por el estudio de la obra teatral en esta doble dimensión, a través del estudio semiótico y basándose en la división texto dramático / texto espectacular, como única posibilidad de acceder a la realidad bifacética del teatro. (De Toro, 1987:59)

Ubersfeld, retomando a Brecht, observa cómo el realismo naturalista es por naturaleza, irrealista, productor de pasividad, mientras que el “naturalismo revolucionario” no va tampoco más allá en el rol que al espectador toca, ya que lo real y la identificación inmovilizan. Entonces, se pregunta: “¿existe una posibilidad teórica y práctica de sobrepasar el estadio de la ilusión?” La respuesta positiva estará en la regresión al carácter ceremonial y ritual del teatro, “en que la realidad no necesita ser figurada”, es decir “construye una serie de signos encargados de concienciar al espectador de que está en el teatro y no en otro lugar” Se construye una zona privilegiada donde lo dramático se muestra a sí mismo “el teatro en el teatro dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea. (Ubersfeld, 1989:37)

Desde nuestro enfoque, aunque restringidos por la falta de indicios que nos permitan reconstruir la puesta en escena de las obras que nos ocupan, consideramos en cambio acertado que “la pragmática y la teoría del discurso están contribuyendo a socavar las teorías del canon y a proporcionar nuevos instrumentos para el análisis de los discursos teatrales como discursos”. Se logra restablecer así, al menos provisionalmente, una nueva posibilidad de conciliación entre contexto, acto comunicativo, posición del emisor y pluralidad de signos. (Villegas, 2008: 68) Asimismo, no podemos olvidar que específicamente en el programa cultural en que se inicia nuestra dramaturgia “Este afán de inclusión de lo silenciado hizo del texto dramático anarquista latinoamericano una matriz de significaciones, cuya comprensión y explicación simbólicas dependía de las señales de sentido provenientes del contexto histórico – cultural” (Pereira Poza, 2008:154-155) Para un público popular en formación, para el cual el teatro y el folletín son las principales fuentes de entretenimiento, el autor se siente compelido a: “Responder a las expectativas, trabar un pacto de mimesis con los deseos del público, trabajar con la atención

---

<sup>63</sup> Entre los factores que determinan esta realidad, el autor los organiza en dos fuentes: los prácticos, que dificultan el acceso al objeto, y los teóricos, que atienden a la formación académica del investigador. Lamentablemente adolecemos de ambos inconvenientes.

puesta en la función recreativa, emplear materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que no rebasen el *habitus* de sus lectores”<sup>64</sup>.

Aunque el estudio de lo autobiográfico en el género teatral es muy restringido, encontramos una investigadora como Trastoy que considera: “Del mismo modo, el relato autobiográfico que conocemos a través de su puesta en escena también supone específicos procedimientos de enunciación.” Para esta académica, “el monólogo fue y sigue siendo, por un lado, la estrategia clave del trabajo solitario del actor de music-hall y la modalidad más adecuada para que la alusión autobiográfica se convierta en guiño cómplice entre escenario y espectadores; por otro lado, el monólogo resulta también el procedimiento más apto para el relato autobiográfico en el teatro de representación” (Trastoy, 2011:2)

Porque contar la propia historia sobre el escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana, es poner en escena el flujo narrativo de la vida. El análisis cuidadoso de la literatura autorreferencial escritas por mujeres demuestra, sin embargo, las fuertes reticencias de las autoras a hacer públicos aspectos de su vida afectiva y, sobre todo, sexual, expresadas a través de perífrasis, alusiones, lítote, desdoblamiento de personajes o empleo de persona interpuesta.

De modo tal que la elección del teatro para verter en él elementos, guiños autobiográficos, aunque problemática en su análisis, se nos presenta como una opción audaz y pertinente por parte de la autora. Logra así un producto novedoso, que no ofrece a un público burgués con expectativas cristalizadas un relato retrospectivo que se ajuste a los parámetros y expectativas generales, sino una acción dramática presente, una palabra hablada en primera y segunda persona, con parpadeos biográficos, que a un tiempo interpela y ancla al contexto, mientras se preserva prudentemente tras la ficción.

### **Análisis de los elementos autobiográficos en los textos teatrales de Salvadora Medina: un recorrido cronológico.**

Establecido entonces en qué medida y con qué recaudos es posible hablar de elementos autobiográficos en textos teatrales, y sujetos a la necesidad de encontrar esa lábil categoría: el parecido entre la vida de la autora y la caracterización de los personajes dramáticos; propiciaremos también otras señales para e intertextuales que nos autoricen a encontrar esos guiños autobiográficos. Procederemos entonces a desarrollar una cronología en que Salvadora Medina y sus personajes femeninos dialogan, interactúan, se disimulan, nos interpelan con la mirada dirigida al espejo.

---

<sup>64</sup> SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Ed. Norma. Bs. As. 2000. Pág. 206.



Siguiendo a Bajtín, Amícola recupera dos tipos de estructuras temporales: el **modelo energético**, donde se sigue un orden temporal claro, donde se percibe una manifestación de energía en actos y declaraciones, que habría ejercido influencia sobre el género dramático moderno; y la **forma analítica**, donde la revelación del carácter se da en diferentes hechos fragmentarios, tributario de los *hechos significativos* de la biografía moderna. (Amícola, 2007:22)

Podemos ver que mientras los relatos biográficos sobre Salvadora siguen este segundo modelo, centrándose en anécdotas consideradas significativas, en las obras teatrales tenemos oportunidad de asomarnos a una estructura temporal más afín al primer modelo, tal como Amícola sugiere. En ellas, los personajes femeninos generan una suerte de extrañamiento, la tensión dramática no se da sólo con otros personajes, con las pautas y expectativas que los demás tienen sobre ellos, sino también al interior de sí.

### Salvadora y la belleza

Beauty is truth, truth beauty, —that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.  
“On a Grecian urn”, Keats.<sup>65</sup>

Salvadora Medina fue, al momento de creación de su obra teatral, una mujer hermosa. También inteligente, de talento. Lejos de formar un conjunto armónico e indisoluble, belleza y verdad (en nuestro caso inteligencia) forman una disyuntiva incómoda en torno a la autora y a sus personajes. Sylvia Saítta propone: “el eje a partir del cual los textos ficcionales de Medina Onrubia se organizan: la búsqueda por construir una figura que conjugue ambos términos (condición femenina y talento) y, al mismo tiempo, la reflexión sobre los modos de relación entre esa figura y las formas culturales en las cuales se inscribe.” (Saítta, 1995: 57).

Esta paradoja que hace notar Saítta merece una especial atención. Los griegos llamaban παράδοξος (literalmente: a un lado de la opinión) a las cosas inauditas, admirables y fuera de la opinión usual. (Sainz de Robles, 1954: 954-955). Como figura lógica o tropo, la paradoja reúne dos ideas aparentemente irreconciliables. Imaginemos un paisaje, en él ubiquemos dos mojonos: los polos opuestos que se repelen. El espacio intermedio es la tensa llanura en que los contrarios coexisten sin nunca integrarse. Pero como esto es sólo en una primera lectura, podemos suponer que estamos observando un terreno aparente, una superficie. Más allá de la δόξα hay otra realidad, y la paradoja oficia de portal, de fisura, para acceder a él.

En “Más allá del principio del placer” Freud elabora la idea de que no es la pulsión de vida la única que rige al ser humano. “Freud termina afirmando que el principio de placer parece, de

---

<sup>65</sup> “La belleza es verdad, la verdad belleza. Eso es todo lo que sabemos, todo lo que necesitamos saber”. (Sobre una urna griega)

hecho, hallarse al servicio de las pulsiones de muerte” (Laplanche y Pontalis, 1981:65). Esta contradicción que se infiere en el título de la conferencia implica un cambio de rumbo, una reelaboración teórica por parte de Freud de sus postulados anteriores. Lacan afirma: “En *Más allá del principio del placer* aparece ese rostro opaco (...) que se llama el instinto de la muerte.”<sup>66</sup> Será el propio Lacan quien dé desarrollo extenso a una idea afín a la de pulsión freudiana, y cercana en especial a esta contradicción: la idea de goce.

Si bien existe en Psicoanálisis la expresión *sublimación* como verbo, es una metáfora tomada de la física, de los cambios de estado, que no se asocia tan linealmente con lo sublime, cuyo carácter contradictorio creemos ver en cambio más asociado al goce<sup>67</sup>. Lacan no se explaya en este punto. Notemos una cercanía entre lo estético y la experiencia límite presentes en el concepto de goce: “Para el yo el síntoma significa padecer a causa del significante, para el inconsciente, en cambio, significa gozar de una satisfacción, ya que el síntoma es tanto dolor como alivio, sufrimiento para el yo, alivio para el inconsciente.” (Nascio, 1995:52) En una conferencia, Lacan definía así uno de sus conceptos más célebres: “Lo que yo llamo goce, en el sentido que en el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor.” (Lacan. 1985:4) La paradoja encerrada en la idea de goce es muy notoria. El sujeto lacaniano padece un síntoma, esto es, sufre por él, pero al mismo tiempo disfruta por poseer el síntoma. La interioridad del sujeto no sólo tiene espacios disociados, sino posee fuerzas en pugna, dos de las cuales son el principio del placer y la pulsión de muerte. El más allá al que nos asomamos es muy cercano al que nos lleva la *tradición* de lo sublime: el del deleite contrapuesto a un sentimiento de vulnerabilidad o limitación de lo humano: por ser mortal en un mundo eterno; por ser pequeño en un mundo inmenso; por poseer sentidos limitados frente a lo absoluto; por todo lo anterior reunido. Lo sublime (también el goce) es esa paradoja que ofrece un portal, que se abre hacia más allá de lo que la doxa cree.

Entonces, de modo provisorio, consideremos con Saítta que un eje de estos personajes femeninos, mujeres espléndidas e incomprendidas, que rompen los roles temáticos y lo esperable de una mujer, es la paradoja entre belleza y talento en una mujer. Aventuremos también que esta

---

<sup>66</sup> Lacan, Jacques. “Placer y realidad. Introducción a la cosa”. En *Seminario VII*. Ediciones Paidós. Bs. As. 1992. Pág. 31

<sup>67</sup> “La sublimación es uno de los mecanismos de defensa de la psiquis, que consiste en cambiar el objeto pulsional de deseo del sujeto, por otro objeto, desexualizándolo para hacerlo pasar a través de la conciencia, ya que todos nuestros deseos son reprimidos e instalados en el inconsciente. La sublimación es una forma de engañar a nuestra conciencia para llevar a cabo el deseo sublimado. De esta forma se deriva el deseo y se realiza o se intenta por otro camino, como por ejemplo mediante tareas de prestigio social: arte, religión, ciencia, política, tecnología...” [http://es.wikipedia.org/wiki/Sublimaci%C3%B3n\\_\(psicolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sublimaci%C3%B3n_(psicolog%C3%ADa))

disyuntiva, sugerida por sus contemporáneos como rasgo distintivo de la Medina, es uno de los posibles guiños autobiográficos que las obras nos ofrecen.

Hemos visto en Elisa de *Almafuerte* la belleza como vulnerabilidad pero también como un bien escaso que cotiza en el injusto mercado capitalista, al que el talento de la joven no logra contrarrestar. En Dea de *La solución* se enuncia la paradoja (belleza y talento) en boca de los azorados personajes masculinos, con un final trágico. La disyuntiva cristaliza en su obra más lograda: *Las descentradas*, incluyendo la problematización, categorización y final abierto, en los parlamentos de dos mujeres, cada una digna de ser cotejada con nuestra autora. Hagamos un recorrido cronológico por estos textos revisando la situación vital en que la autora se encuentra al momento de su composición, poniendo especial atención en las paradojas y en los guiños, por ver hacia dónde ese portal conduce, por inferir los alcances de los gestos autobiográficos.

### **1914: Salvadora/ Elisa**

Nuestra poetisa y autora teatral llega a Buenos Aires, trayendo consigo un niño en su vientre, y su afán de trabajar intelectualmente. Son estos años los que harán de Salvadora “otra anarquista destacada” (Barrancos, 2008:64) o una de “dos escritoras anarquistas que impulsaron un feminismo bastante radical para su época” (Rama y Capelletti, 1990: XLVIII). Hemos explorado la carga ideológica de esta obra, así como el rol que en la militancia anarquista de Salvadora Medina tuvo, en el capítulo correspondiente.

Esta etapa vital de Salvadora Medina, su ingreso a la edad adulta y a la maternidad, está signada por ese desplazamiento espacial, de Entre Ríos hacia Buenos Aires. Allí, donde se radica, esta mujer se involucra en tres situaciones: el inicio de su relación con Natalio Botana, su ingreso al diario anarquista *La Protesta*, y el estreno de su obra *Almafuerte*. Hemos establecido ya el orden y la causalidad entre estos hechos.

Sylvia Saítta, tras un exhaustivo estudio del diario *Crítica*, descubre un artículo en que el flamante periódico dialoga con *La Protesta*. Botana ha leído un discurso de Salvadora, que resultará crucial en nuestra historia. La revista *Caras y Caretas* publica una fotografía de esta enérgica muchacha encaramada al balcón. Salvadora relata que esa fotografía obraba en su prontuario policial, como prueba de su militancia. El texto del discurso fue reproducido al siguiente día en *La Protesta*, (enero de 1913) de donde lo leyó Botana. Y contestó al mismo en un artículo, recriminando la adscripción política de la “señorita Onrubia”, con un tono paternal y admonitorio. Por algún motivo elige ese segundo apellido, y de algún modo parece cortejarla, tentarla con algo más conveniente, menos riesgoso.

Hemos visto cómo Emma Barrandeguy y la propia Salvadora respaldan la idea de dos jóvenes (Natalio y Salvadora) que convergen en Buenos Aires, portando sus sendos sueños, y amparándose el uno al otro en el trayecto hacia verlos cumplidos. Por el contrario, Helvio Botana conjetura un Natalio poderoso que favorece a la joven recién llegada: “A principios de 1915, ya en pleno auge de *Crítica*, N.B. conoció a Salvadora. (...) Salvadora de 22 años era bellísima, muy blanca y pelirroja. Era anarquista activa. Tenía una obra de teatro, *Almafuerte*, inédita, que deseaba hacer llegar a *Crítica* pues el diario promocionaba y hasta financiaba aventuras teatrales.” (Botana, H., 1977:26). Probablemente Álvaro Abós se atiene a esta fuente para referir, en el artículo de la Revista *Todo es Historia*: “Salvadora quería estrenar su obra *Almafuerte* y no conseguía empresario. Una vez relacionada con Botana, esa obra encontró sala nada menos que en el Apolo.” (Abós, 2001:8). Roberto Tállice nos narra cómo Salvadora cocinaba para los operarios de *Crítica*, debido a que no tenían dinero para abonarles el salario, y transcribe anécdotas de quienes estuvieron en el diario desde el principio, testimoniando la precariedad económica de la empresa. La misma Salvadora explica que iban editando de a pequeñas cantidades, y con lo que se iba recaudando lograban comprar más papel para completar la tirada de cada edición.

Si tenemos en cuenta que el diario *Crítica* se funda el 15 de septiembre de 1913 y *Almafuerte* se estrena en enero de 1914, como lo atestigua el pie de imprenta en la Revista *Bambalinas*, y que el artículo de Natalio Botana mencionando en que se refiere a “la señorita Onrubia” es del 5 de febrero de 1914, concluimos que al momento de comenzar su relación sentimental ella ya ha estrenado su obra, no con el apoyo del futuro magnate sino con el de los anarquistas de *La Protesta*.

Es decir que el orden sería, quizás este: **Primer Acto**: Salvadora Medina, hija de una maestra radicada en Gualeguay (*ecuyere* de circo según el risible testimonio de Helvio), recibida en el colegio de una de las maestras traída por Sarmiento, ella misma trabajando como maestra, sufre una caída: un embarazo sin matrimonio. En Rosario se liga al anarquismo. Escribe *Almafuerte*, cargada de ideología ácrata. Al mismo tiempo Natalio, joven uruguayo de una familia tradicional empobrecida decide “sentar cabeza” tras diversas aventuras juveniles, y fundar un periódico. **Segundo Acto**: Ambos se radican en Buenos Aires. Salvadora se ampara en sus conocidos anarquistas y estrena su obra, con éxito, y haciendo explícita su adscripción ideológica. Intensifica su militancia y pronuncia un discurso con el que llama la atención de *Caras y Caretas* y del dueño de *Crítica*. **Tercer Acto**: Natalio conoce a Salvadora y su pequeño hijo. Conviven en concubinato, aunque él inscribe en el Registro Civil al niño con su propio nombre y su apellido.

Los guiños autobiográficos de su primera obra han sido anticipados por su prologuista: protagonista y personaje son muy jóvenes, muy valientes, vulnerables y muy sufridas. Reconocemos también el origen litoraleño en los rasgos guaranícos de la variedad dialectal que se pone en escena (gurisa, tata, etc.) Por supuesto, ambas son anarquistas. Elisa lee Fray Mocho, y Salvadora escribe en él. Ambas viven en un convento, son coquetas, y usan ropa demasiado fina para su origen humilde<sup>68</sup>. El arquetipo de la *bella pobre* se tensiona. La hipocresía de creer que la caída es una elección libre que implica una mancha irreparable, como una flor ajada o un cántaro fisurado según la muestra el tango, es reducida al absurdo. Salvadora y su creación muestran que, tras la *caída*, el camino continúa y se transita por él con la frente en alto.

### **Dea y Salvadora o el trágico acontecer de una bella inteligente.**

En los años veinte la vida de Salvadora Medina, pareja primero y esposa después de Natalio Botana, atraviesa una transición. Podemos verla como una mujer ligada al mundo del teatro, traductora y productora de obras. No abandona la militancia, pero exterminado el anarquismo como alternativa política, su accionar se basa en socorrer víctimas (viudas, huérfanos y militantes encarcelados<sup>69</sup>) y comienza a incursionar en un feminismo más liberal, como ya ha sido analizado. Es lo que llamáramos el *regreso de la hija pródiga* al movimiento feminista argentino.

A los 27 años crea a la Dea de *La solución*, una hija natural, quien con sus 25 años enloquece a los hombres en su torno. Su madre, de unos 40 años, ha venido (como Salvadora) siendo madre soltera, del interior del país. Nada parece saberse de qué ocurrió allá (como persiste aún el misterio sobre la paternidad del primer hijo de Salvadora, muerto trágicamente). Pero años después su hija ya es una mujer, y se integra al mismo ambiente social que su joven madre, generando un horrendo triángulo amoroso. En esta pieza la autora despliega a través de los diferentes personajes femeninos, no los matices de la opresión de clase que afecta a la mujer, sino una problemática específicamente feminista. Los parlamentos de personajes masculinos escenifican los prejuicios hacia las mujeres, los cuales antecede la aparición escénica de la protagonista, quien contradice con su sola existencia esas categorías:

“REYES: ¿Qué ley inexorable! ¿Se han fijado lo feas que son las mujeres inteligentes?”

---

<sup>68</sup> Seguimos en este detalle la reconstrucción que Josefina Delgado realiza en su libro *Salvadora: la dueña del diario Crítica*.

<sup>69</sup> Mención especial ocupa la organización de frustrados intentos de fuga y la exitosa negociación de una amnistía para Simón Radowsky, quien a los 18 años había asesinado al coronel Falcón. Asimismo la asistencia a América Scarfó, viuda de Di Giovanni.

AMAURY: \_ Me he fijado. Y hasta he pensado que es una defensa contra ellas que nos da la naturaleza. Calculen el peligrato social que entrañaría la que siendo bella tuviera talento. Ni Lenine<sup>70</sup>.

AMAURY: \_ Felizmente no existe el caso.

LITVER: \_ Existe. También almorzó conmigo “el caso”. Fue tan inteligente que no habló. Estuvo “hermética” – como ella dice - toda la comida, y al postre fugó conmigo horrorizada de sus propios invitados.” (Medina, 2007:39)

El almuerzo entre mujeres incluía una muchacha fumando, una sufragista cincuentona, una señora de negro, una poetisa con una psicología peculiar empeñada en hablar de sí misma, una *feísima* que dijo cosas bastante acertadas, y finalmente, la anfitriona: “el caso”. La *mujer única que se destaca entre la multitud*, que “Mira como una reina y camina como una modistilla” (Ídem: 41). No tenemos un documento que nos muestre a la Salvadora de esta época, porque quien sería su secretaria, Emma Barrandeguy, nuestra principal fuente biográfica, comienza a frecuentar a la autora años después. Pero no es difícil imaginar el ambiente de su casa, y a la escritora misma, descriptos aquí con el recurso del ventrilocuismo que con tantos antecedentes cuenta en nuestra literatura, cuando de decir razones inconvenientes se trata. Esta conversación de hombres hablando de mujeres desvía la mirada del espejo, de la voz femenina que crea y hace hablar a los personajes, para que en sus bocas la alabanza y perplejidad ante el enigma de la *bella inteligente* cobre mayor realce.

### **Salvadora y Elvira/ Gloria. La superficie del espejo:**

Cuando a los 35 años escribe a **Elvira**, de *Las descentradas*, hace de ella una burguesa todavía joven casada con un hombre de negocios involucrado en la política. El parecido con la autora es notorio. En la obra hay dos hombres en uno de los triángulos sentimentales: un periodista íntegro y pobre, y un hombre influyente, maduro y rico. Es sugerente la posible alusión a la metamorfosis de Natalio Botana: del intrépido joven fundador de *Crítica* que enamorara a Salvadora, al enriquecido y poderoso, cercano al poder político, que era su esposo. Elvira, con un origen social más humilde que el de su marido, fatalmente enamora al joven y honorable periodista, pero su amor es descubierta y se la obliga a un divorcio y al exilio<sup>71</sup>. Otra vez la lengua nos da una pauta, ya que Elvira escandaliza y divierte con su uso del lunfardo, tan fuera de lugar en el ambiente por el que transita. Similar es la situación de su amiga **Gracia**, la escritora

---

<sup>70</sup> Probablemente la denominación francesa de Lenin.

<sup>71</sup> En el contexto de enunciación de la obra, estaba en vigencia la Ley de Matrimonio Civil de 1888 y el Código Civil (vigente desde 1871). El adulterio era un delito. No existía en el país la posibilidad de obtener el divorcio, por lo que algunas familias encumbradas acudían a la legislación uruguaya, que lo admitía desde 1907, aunque estos acuerdos no eran plenamente legales.

de la novela *Las descentradas*, quien por las condiciones de su divorcio se ve privada de ver a sus hijos. Gracia es un gesto hacia el futuro, es la amenaza de exclusión social y desgarramiento familiar que Elvira siente sobre sí en la primera etapa de la obra, y que finalmente se materializa. El doble estándar con que se juzga su accionar y el de su marido también nos hacen un guiño biográfico: mientras las aventuras sentimentales de Botana son ponderadas incluso por sus hijos, las relaciones de su esposa son duramente juzgadas, aún por su secretaria.

“Elvira: \_ (...) Esto será tu novela... “Las cerebrales”...

Gloria: \_ Ya no se llamará así. Ahora se llamará “Las descentradas”...

Elvira: \_ “Las descentradas”. Novela por Gloria Brena. Gloria... Tienes un nombre simbólico. ¿Te esperará tu tocaya por algún recodo?

Gloria: \_ Quizás... O no. Tengo demasiado talento para que la gloria venga a mí... (...)

Gloria: \_ (...) Ya la leerás. Cuando sea libro... cuando no sea ya mía... Y te encontrarás un poco en ella.

Elvira: \_ Supongo que no te habrás metido conmigo...

Gloria: \_ Un poco contigo, un poco conmigo. Mi heroína es hermana nuestra... En ella estamos nosotras, todas nosotras... las que no pensamos, las que no sentimos, las que no vivimos como las demás. (...)

(Medina Onrubia.[1929] 2006:59)

Vemos aquí muy claro el gesto, la mirada hacia el espejo: una pincelada de luz hacia el carácter técnico; una apelación al lector. Gilles Deleuze, pensando en la inmortal Alicia de Lewis Carroll, ha dicho: “en *Al otro lado del espejo* (...) los acontecimientos, en su diferencia radical con las cosas, ya no son buscados en profundidad, sino en la superficie, en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica.(...) Es siguiendo la frontera, costearlo la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal. Paul Valéry tuvo una frase profunda: lo más profundo, es la piel. Descubrimiento estoico que supone mucha sabiduría y entrena toda una ética. Es el descubrimiento de la niña, que no crece ni disminuye sino por los bordes, superficie para enrojecer y verdear.” Alicia crece y decrece sin causalidad, puro devenir, sus desplazamientos se tornan horizontales, y finalmente los personajes adquieren el espesor de naipes de baraja. (Deleuze. 1969:24) Lo más profundo: la piel. Deleuze encuentra la piel en esa superficie que Lewis Carroll diseña y que establece “una diferencia radical con las cosas”. La superficie como profundidad, contradiciendo la lógica binaria. Pero especialmente, así lo entendemos, la superficie del lenguaje.

Y en el lenguaje, hechas de lenguaje, un *nosotras* inclusivo. En la superficie de la escena de escritura, en el guiño más claramente autorreferencial, una categorización que se fisura, un pacto fantasmático bifronte, que se extiende a Gloria el personaje - escritora, a Elvira el personaje - personaje, con una superficie especular que se extiende abarcándonos en un movimiento envolvente. La frontera se prolonga en este afuera del centro, y deja en él un vacío: las cerebrales, las descentradas, las que no pensamos ni sentimos como las demás. El espejo parpadea y no hay estrabismo posible, las pupilas no confluyen porque el artista se sustrae al modelo, se sustrae al ojo que mira, como quien se *pasea* por la superficie.

### **Salvadora y Sonia / María Victoria: karma y reencarnación.**

En los años treinta Salvadora es una millonaria, con trato con personalidades del arte, acostumbrada al lujo, con hábitos disipados, un matrimonio que incluye infidelidades recíprocas y casas separadas. Menciona las fiestas en su casa Pablo Neruda, y sitúa a Federico García Lorca en esos eventos dionisiacos de la quinta en Don Torcuato. Así la describe, quizás con alguna licencia poética:

"Su casa era la encarnación de los sueños de un vibrante nuevo rico. Centenares de jaulas de faisanes de todos los colores y todos los países orillaban el camino. La biblioteca estaba cubierta sólo de libros antiquísimos que compraba por cable en las subastas de bibliógrafos europeos. Pero lo más espectacular era que el piso de esta enorme sala de lectura se revestía totalmente con pieles de pantera cosidas unas a otras hasta formar un solo y gigantescos tapiz. Supe que el hombre tenía agentes en África, en Asia y en el Amazonas destinados exclusivamente a recolectar pellejos de leopardos, ocelotes, gatos fenomenales, cuyos lunares estaban ahora brillando bajo mis pies en la fastuosa biblioteca. Así eran las cosas en la casa del famoso Natalio Botana, capitalista poderoso, dominador de la opinión pública de Buenos Aires". (Neruda, 1974: 52).

Ha quedado claro que Salvadora no es una Botana. En su propia casa es una extraña. Tiene su vida autónoma. No es una escritora de su época: ni Alfonsina, ni Victoria, ni Norah. No es una anarquista más. Ni una feminista consistente. Tampoco una dramaturga cualquiera. Todo ello queda plasmado en su última obra dramática, su última obra ficcional, escrita con la urgencia del acontecer histórico.

Mientras *Almafuerte* (1914) puede ser integrada a la dramaturgia militante anarquista (Pereira Poza, 2008:154 y ss.), y aún a la anarco-feminista (Guzzo, 2004). *La solución* (1922) y *Las descentradas* (1929), son comedias burguesas con desenlace trágico, que participan de una de las tendencias de la escena argentina por ese entonces: despegándose del costumbrismo, influidas



por las temáticas ibsenianas, sin entrar aún en la experimentación escénica. *Un hombre y su vida* (1936) es una obra en extremo singular, principalmente por dos aspectos: las extrañas creencias que despliega, y la marca de la inmediatez del acontecer histórico. Hablaremos en primer lugar de la cuestión histórica que la obra tematiza: la Guerra Civil Española, y luego de las *extrañas creencias* de Salvadora Medina.

### **Salvadora ante la Guerra Civil. Entre Arlt y González Tuñón.**

*(...) Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,  
humaredas perdidas, neblinas estampadas.  
¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,  
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua! (...)  
Balas. Balas.  
Siento esta noche heridas de muerte las palabras.*

Rafael Alberti

Helvio Botana en sus *Memorias. Tras los dientes del perro* muestra a su madre como un ser desquiciado, incomprensible. La idea de excentricidad que la crítica atribuye a Medina Onrubia suele lindar con esta imagen de extravagancia, que su biógrafa Emma Barrandeguy pone en perspectiva. (Barrandeguy, 1997: 165 y ss). También su posición política es mostrada a veces como un *pecado de juventud*, o como una actitud caprichosa, inconsistente. Proponemos aquí una mirada de Salvadora ligada a un campo intelectual por preocupaciones afines: una figura señera pero no aislada.

*Crítica* es un escenario en el que confluyen al menos tres escritores. Antes de que lo hagan, impactados por la problemática española, vemos ya en tierras argentinas una coincidencia en sus escrituras sobre un trágico hecho humano y político. “América Scarfó te llevará flores y cuando estemos todos muertos, América nos llevará flores”, dice Raúl González Tuñón en “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre”<sup>72</sup>. “La muerte de Severino Di Giovanni, militante anarquista y antifascista, motiva el poema de Tuñón, así como la crónica estremecedora de Arlt “He visto morir”<sup>73</sup>. Salvadora Medina expresa: “Frente a mí, mientras escribo esto, teclea en la máquina de escribir una niña que gana así su pan y el de tres criaturas huérfanas. (...) Es América Scarfó. (...) Pasó una noche en una celda frente a un vigilante muerto y podrido ya, tirada en el suelo y

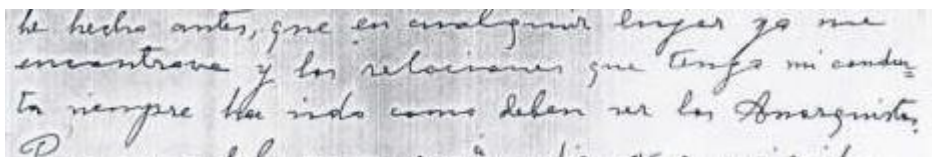
---

<sup>72</sup> Citado por Bayer, Osvaldo. “América” En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-72094-2006-08-27.html>

<sup>73</sup> Ídem

apretando entre sus brazos la hijita de Di Giovanni, que tenía nueve años. (...)" (Medina Onrubia, 1932: 28)<sup>74</sup>

Arlt, González Tuñón y Medina conocen España: ellos, por su profesión, ella por sus dolores. Salvadora Medina no tiene en estos años una presencia fuerte en *Crítica*. La tuvo en los comienzos, cuando iniciaba su relación sentimental con Botana, la tendrá al término, muerto Natalio, en los convulsionados tiempos del peronismo. Por los años treinta, cada uno hace su vida. Ella, que ha obtenido de Irigoyen la amnistía para su protegido, Simon Radowsky, quien por entonces se enlista en las milicias republicanas, y desde allí le escribe, el 22 de mayo de 1936:



[...] que en cualquier lugar yo me encuentre y las relaciones que tenga mi conducta siempre ha sido como deben ser los Anarquistas (...)"

Podemos ver que para Radowski hay una continuidad ideológica entre su accionar en Rusia siendo casi un niño, el asesinato al Coronel Falcón en Buenos Aires a los 18 años, y defender la República Española en su madurez. También Salvadora Medina establece continuidades en su obra entre la Rusia con sus revoluciones de 1905, y 1917; y la Europa contemporánea a la obra. Ella, que ha elegido una genealogía familiar española, que ha trabajado con artistas españolas en sus obras de teatro, que ha paseado por tierras españolas para reponerse de su desorden emocional y sus adicciones tras la muerte trágica de su hijo. Que ha hecho traer mayólicas sobre el Quijote para un mural en su quinta, menos famoso que el de Siqueiros, más representativo de la dueña de casa.

### **La creencia en el karma.**

En la mencionada carta a Uriburu, S.M.O. le expresa: "Entre todas esas cosas delictuosas y subversivas en que yo creo, hay una que se llama Karma (no es un explosivo, es una ley cíclica)."

Allí, en sus propias palabras, nos da una sintética idea de en qué consiste esta idea suya del Karma, "delictuosa y subversiva": Lo cíclico, la reiteración y la idea de pruebas, de un destino inevitable. ¿Cómo ha llegado esta anarquista atea a creer en la reencarnación? En 1927 muere su primogénito, Carlos Natalio. Ese año, cuando traduce el libro de Geoffrey Hodson, La

---

<sup>74</sup> Osvaldo Bayer ratifica esta participación solidaria de Salvadora Medina: "Luego, América será llamada por una mujer generosa: Salvadora Medina Onrubia de Botana, esposa del director de *Crítica*. Esta mujer era de ideología libertaria y lo había demostrado en los esfuerzos que hizo para obtener la libertad de Simón Radowitzky. (...) Durante un tiempo ella y los hijitos de Severino tuvieron que salir a pedir limosna." (Bayer: Severino Di Giovanni. *El idealista de la violencia*. Buenos Aires: Galerna, 1970: 323).

*hermandad de ángeles y hombres*, incluye esta dedicatoria: “Quiero escribir sobre este libro el nombre de mi hijo Carlos Natalio, en pos de cuya alma me llegué yo a su autor”. (Medina. 1927). Luego alojará en su casa a Krishnamurti, con quien mantendrá correspondencia. Y aún después, hará sesiones de espiritismo para recuperar su diario. En la guerra, como en el amor, todo vale.

La estructura de la obra le sirve aquí a la autora para plantear al menos en parte su tesis kármica:

**París, (1906)** en bohardillas del Barrio Latino, estudiantes y obreros de distintas nacionalidades, en especial rusos, en vísperas del IV Congreso de Unificación del P.O.S.D.R. en Estocolmo. Aparecen una bella Sonia que utiliza indistintamente saberes femeninos (intuye, seduce) cuanto racionales, estratégicos, reconociendo al verdadero traidor, organizando no sólo la reparación del daño cuanto su propia muerte. En este acto los jóvenes revolucionarios interactúan sin distinción de origen, y se enuncia la crítica al antisemitismo. Álvaro es un personaje intruso en este entorno, lo único auténtico allí es su malogrado amor con Sonia. Ella profetiza que él algún día *comprenderá*.

**París (1930)**, sólo reaparece Álvaro Iratche, en un contexto contrastante. La anagnórisis del personaje se produjo en el primer acto, y el segundo funciona como comprobación y despliegue de sus condiciones de aristócrata políticamente comprometido con el orden conservador. Aparece unido a una mujer a quien todos desean y que está enamorada de otro hombre. Podemos inferir un guiño autobiográfico en esa mujer que no coincide con su esposo en ideología, ni tan siquiera en amor (cada uno ama a otro) y a quien la maternidad no da sentido ni identidad. Este acto sirve para comentar la situación internacional, las figuras de Hitler y Mussolini, la frivolidad de la juventud.

**Granada (1936)**. Aquí Iratche ocupa una posición clara de antihéroe: en el frente de batalla, interrogando prisioneros. Éste es el espacio de la contienda: los personajes revolucionarios (con marcado paralelismo a los del primer acto) están en manos de militares nacionalistas de distinto rango, enfrentados con ellos por conservar/ obtener información valiosa. Nuevamente una joven será el centro. Se ha postergado su tortura como último recurso, pero al verla Iratche se conmociona. Representada por la misma actriz que Sonia, vestida de modo equivalente, con las debidas variaciones de moda, al verla Álvaro Iratche *comprende* e interviene. El Karma se cumple, el destino se acata, la deuda es reparada. Esta vez es él quien muere, tras hacer los debidos preparativos. Sonia pasa de víctima propiciatoria a combatiente, dedicada a transmitir mensajes radiales codificados, es liberada, como se pronostica la liberación de la patria.

La apelación no es a las clases populares ni a los estudiantes: ellos demuestran que están concientizados y comprometidos con el cambio. Es Álvaro Iratche quien debe cambiar, son los

hombres de dinero y de poder, los hombres de las clases dirigentes aquellos a quienes la apelación ideológica se refiere, los que pueden hacer la diferencia. Sabemos que los Botana apoyaron económicamente el intento republicano, y luego a sus exiliados.

González Tuñón apuesta a un arte revolucionario, Arlt define su estilo como “un cross a la mandíbula”, un personaje de Medina O. se define como “mujer de ideas boxeadoras”.

En el teatro y la poesía los escritores argentinos escribieron con esquirlas, con el eco del sonido de las bombas.

## Hasta aquí, por ahora

Solitudinem faciunt, pacem appellant. (Tácito<sup>75</sup>)

En la introducción hablábamos de rodeos, de cómo Salvadora Medina resultó un hallazgo inesperado. Cómo una vez en contacto con su obra los presupuestos flaquean, y en el transcurso del trabajo hemos constatado que el marco teórico debe ser revisado, adaptado, para hacer justicia a esta autora y sus obras que siempre parecen estar rompiendo moldes.

Lo que parezca paz, puede ser desolación. Lo que semeje silencio, puede ser un grito acallado. El olvido tiende a esconder recuerdos arrancados.

Hemos dicho que Salvadora Medina Onrubia siempre se nos presenta como un sujeto subalterno, que necesita de etiquetas, de apóstrofes, de explicaciones. La gloria como escritora le fue esquiva, también el reconocimiento como militante, y ni siquiera en su vida íntima fue realmente aceptada. Cuando su esposo muere y el emporio mediático que habían construido entra en crisis por problemas financieros, y finalmente es expropiado por el gobierno peronista, Salvadora da varios pasos más alejándose del centro. Primero como empresaria, sus ideales anarquistas entran en choque con la necesidad de recortes presupuestarios y su tolerancia al derecho a huelga de sus empleados<sup>76</sup>. Al perder el diario, ya no es joven ni atractiva, y deja de ser rica. Es una madura mujer de modestos ingresos, cuyos hijos desprecian públicamente, y culpan de todas las desventuras de la familia. La excéntrica mujer del espectáculo pierde el respaldo económico, los contactos, deja de escribir. Y los demás pierden el interés por ella.

Salvadora personifica cómo en el cambio de siglos la mujer entra de lleno en el mundo del trabajo, primero como maestra, luego como periodista y escritora. También nos muestra que ese ingreso es todavía marginal, esforzado e inestable, y que el viejo rol de esposa sigue ofreciendo más y mejores garantías en lo económico. Salvadora es un ejemplo de escritora de teatro anarquista, un ejemplo de intelectual encarcelada, y de mujer que sufrió y resistió la extorsión y el olvido. Es una figura rodeada por un contexto que permite su emergencia, pero que después se repliega, como si ella se lo hubiera tomado demasiado en serio.

Hemos mencionado que Salvadora Medina estuvo presa en la cárcel del Buen Pastor. En la ciudad de Córdoba, en el edificio que antes ocupara la cárcel de mujeres, en agosto del 2007 se inauguró un Paseo comercial y recreativo. Aún se conserva la Capilla, con su planta de cruz griega, que delimitara cuatro espacios, tres de ellos claustros por rejas inamovibles: el de las

---

<sup>75</sup> Frase atribuida a Calgaco, a punto de perder 10.000 hombres ante el ejército romano, en la batalla del Mons Garupius (año 85): “allí donde crean desolación, hablan de paz”.

<sup>76</sup> Cf. Barrandeguy, óp.cit.: 115.

reclusas, el de las religiosas y el de las huérfanas y madres solteras. El espacio abierto era la nave principal, donde los feligreses de las zonas aledañas asistían a Misa. Removidas parcialmente, hoy podemos observar a modo de arcos los ornamentados barrotes. Presidarias, monjas de clausura, marginadas, mujeres libres: reunidas en una ceremonia, separadas por rejas.

Hemos visto cómo en su obra *Las descentradas*, de 1929, Salvadora Medina Onrubia propone una clasificación de mujeres: las satisfechas con su rol, las que trasgreden y caen, las que luchan por dejar de ser mujeres. Las protagonistas se sienten fuera de esa rotulación del espacio, descentradas, fuera de lugar. ¿Cuál era el espacio arquitectónico de Salvadora en esta capilla/cárcel? Habitó por unos meses el de las presidarias, pero en su juventud podría haber estado en el de “las caídas”, por su condición de madre soltera. Fueron los anarquistas quienes la ampararon en esa caída, y por ese credo ácrata que asumió nunca podría haber estado en el claustro de las religiosas. Quizás haya asistido alguna vez a una misa, siendo una mujer *libre*, al menos tanto como las que entraban y salían por la puerta de la capilla.

El edificio que contenía la Cárcel del Buen Pastor ha sido desmantelado, se ha incorporado un espacio recreativo, una zona comercial, una galería de arte y museo. La capilla se ha desacralizado, retirando las imágenes sagradas y el altar. Las religiosas que aún existen se han trasladado a un edificio más pequeño. Las huérfanas han sido absorbidas por otras instituciones, oficiales o no gubernamentales. Las madres solteras ya no requieren asilo, al menos no las de las clases medias. Pero la cárcel se ha trasladado a la localidad rural de Bower, donde no provoque ni escarmiento ni inquietud, donde no se vea.

Si la Modernidad parcela, aísla, diferencia para disciplinar más y mejor, asistimos ahora a un proceso donde los últimos reductos de otredad van siendo diluidos. Podríamos creer que el espacio de la nave central ha invadido todos los espacios, y esas rejas “parcialmente” removidas, esas arcadas son ahora simples ornamentos, *puramente* simbólicas. Seríamos entonces todas mujeres libres. O mejor: público en general, sin distinción de sexo. ¿Eso significa que Salvadora ganó? ¿Que ya no es una descentrada, que no hay centro?

Hoy la mirada se posa en ella y se toma la palabra para leer sus obras, para contar de diversas maneras su historia. Al mismo tiempo, al cerciorarnos de que la censura se ha relajado, nos acomete la sospecha de que el poder y el peligro que esas obras y esos relatos de vida contienen de algún modo se estén disipando. Plantea Michel de Certeau: “La cultura popular supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla” y “la emoción nace de la distancia misma que separa al oyente del supuesto compositor” (2004: 51 y 47). La obra teatral de Salvadora Medina rezuma ideología. “La expresión de la ideología en el

discurso habitualmente es más que un simple despliegue explícito u oculto de las creencias de una persona, sino que tiene también, principalmente, una función persuasiva”. (Van Dijk, 1998: 328). Una escritora anarquista en el momento de esplendor del anarquismo se nos presenta con toda su fuerza *ideológica*, su *voluntad persuasiva*. Textos feministas en momentos de fragoroso empeño por el reconocimiento de derechos civiles igualitarios son una toma de posición en un combate. Textos que apelan recurrentemente a la Teosofía en pleno auge del positivismo, se saben revulsivos. En el contexto de lectura, sabemos que la sociedad nueva que propugnaba el movimiento ácrata no surgió, ya que la fuerza que en pocos años había adquirido esta tendencia política y cultural en nuestro país fue dismantelada. Las leyes que equiparan los derechos ciudadanos se han ido aprobando, el discurso de género ha sido parcialmente asumido por el Estado. Con los grandes relatos caídos en desgracia, la creencia en el Karma o en la reencarnación ya no son antecedente para internar a alguien en una institución psiquiátrica. Desde la seguridad del después, obras y autora han perdido toda apelación a la acción. Suscitan la peor de las nostalgias. Se han tornado legibles y comprensibles.

Hemos repasado cómo el anarquismo se tornó una alternativa a la que la joven escritora adhiere, por el que escribe periodismo y teatro, y del que nunca reniega. Se ha explorado cómo esta mujer hace una recepción crítica y activa a la que aporta sus propias ideas y estilos de vida, expandiendo el significado que *teatro anarquista* y *feminismo anarquista* tienen en Argentina. Sin haber sido una costurerita más, resignificó el arquetipo y dimensión simbólica de la “caída” y su proyección en la cultura de principios de siglo.

Nos hemos preguntado cómo esta mujer percibe y elabora los supuestos sobre la mujer, su identidad, su relación con los varones, y cómo conjuga la dominación de clase y la de género. Se ha esclarecido la opción de militancia que fue haciendo en los diferentes periodos de su vida, y las elaboraciones posteriores de la misma. Ofreció a la posteridad la categoría de la *mujer descentrada*, e interesantes reflexiones sobre cómo opera la conjunción del talento y la belleza en la mujer, situación que vivió en carne propia y cuya sombra sigue proyectándose sobre su “rescate”.

Además, fuimos destejendo algunas de las dificultades metodológicas que implica abordar la autobiografía en textos ficcionales teatrales. Sin haber salvado la mayoría de los mismos, nos hemos permitido sin embargo conjeturar sobre algunas de las implicancias que posee reconocer como “guiños autobiográficos” ciertos elementos de la obra, siguiendo la tendencia que la recepción de la misma ha venido adquiriendo. Asumimos que Salvadora se desdobra, muta en personajes que no llevan su nombre, en textos que no son narraciones, y tampoco tienen carácter

retrospectivo, sino que desde la acción dramática se *enmascara* en personajes que discuten entre sí como si monologaran. De tal modo tanto el pacto autobiográfico como la ilusión realista flaquean, en un gesto de mostración de ficcionalidad y de no autobiografía. El espejo parpadea, la piel tras la máscara se asoma, y es el espectador /lector quien se siente por un momento al descubierto.



## CORPUS

Medina Onrubia, Salvadora Carmen:

*Almafuerte*. (1914a) Publicada en revista *Nuestro Teatro*. Dirigida por Bautista Fuego.

Prólogo de Santiago Locascio. Talleres Gráficos Virtus. Buenos Aires.

*La solución*. (Septiembre de 1921) En *Revista bambalinas*. Director Aníbal J. Imperiale.

Año IV. N° 173.

*Las descentradas y otras piezas teatrales*. (2007[1929]) Prólogo de Josefina Delgado. Bs.

As. Ediciones Colihue. Colección Los raros.

*Un hombre y su vida*. (Julio 28 - Agosto 17 de 1936) *Bajo la advocación del momento encendido en España* Buenos Aires. Editorial Claridad.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. : *Vida, obra y trascendencia de Sebastián Marotta: juicios, semblanzas y anecdotario de un precursor del sindicalismo*. Calomino. Buenos Aires. 1971

AA.VV.(1929). *Comoedia*. Año IV, n° 47. Bs. As.

AA.VV. (1929). *Comoedia*. Año IV, n° 48. Bs. As.

AA.VV. (1995) *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral* / editores Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner. Buenos Aires. Galerna

Abos, Álvaro. (2001) *El tábano. Vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*. Buenos Aires. Sudamericana.

Alberca, Manuel (2006) “¿Existe la autoficción hispanoamericana? En Cuadernos del CILHA N°7/8 Versión digital en <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>

Altamirano. C. y B. Sarlo. (1982) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Bs.As., CEAL.

Amícola, José. (2007) *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario. Beatriz Viterbo ed.

Amorós, Celia y Ana de Miguel (2005) *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*. Madrid. Minerva.

Angenot, Marc. ([1998] 2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Cba. Universidad Nacional de Córdoba.

Arfuch, Leonor. (2002) “Semiótica y política”, ponencia leída en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica. Buenos Aires. Inst. Gino Germani. Fac. Cs. Soc. UBA.

- Arroyo Redondo, Susana. "Breve historia. Autoficción." En <http://www.autoficción.es/historia.html>.
- Artesi, Julia Catalina. (2010) "Prefiguraciones de un teatro comprometido". En <http://www.esnips.com/doc/7>
- Bakunin, Mijail. (2008[1865]) *Dios y el Estado*. Buenos Aires. Terramar Ediciones
- Barrancos, Dora. (2005) "Primera recepción del término "feminismo" en la Argentina". En *Labrys. Estudios feministas/ études féministes*. agosto/desembro 2005 -août/ décembre. Disponible en <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys8/principal/dora.htm>
- (2007) *Mujeres en la sociedad argentina*. Buenos Aires. Sudamericana.
- (2008) *Mujeres, entre la casa y plaza*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Barrandeguy, Emma. (1997) *Salvadora. Una mujer de Crítica*. Bs. As. Ed. Vinciguerra.
- Barthes, Roland. (1986) "Escrituras políticas" en *El grado cero de la escritura*. México D.F. Siglo XXI.
- (1999) *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Bayer, Osvaldo (2007) *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*. Bs.As. Booker.
- (2009) *Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia*. Bs.As. Ed. La Página.
- Beauvoir, Simone de. (2009[1967]) *La mujer rota*. Buenos Aires. De Bolsillo.
- Bellucci, Mabel (27/12/2008) "El movimiento de mujeres anarquistas. Con sus logros y desafíos hacia principios de siglo" En [anarquía.org.ar](http://anarquía.org.ar)
- Benjamin, Walter ([1936] 1991). *El narrador*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid. Editorial Taurus. Disponible: <http://criticayestetica.blogspot.com>
- Bertazza, Juan Pablo. (2005) "Un ramo para Salvadora". En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1574-2005-05-28.html>
- Botana, Helvio I. (1977) *Memorias. Tras los dientes del perro*. Bs. As. Peña Lillo.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona. Anagrama.
- (2000) *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama.
- Braidotti, Rosi y Judith Butler, (2004)"Feminism by any other name. Interview", en Elizabeth Weed y Naomi Schor (eds.), (1997) *Feminism meets queer theory*. Bloomington. Indiana University Press. Traducción española, "El feminismo con cualquier otro nombre", en Braidotti. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona. Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós. Buenos Aires.
- (2002). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid. Akal.

- Brizuela, Mabel Ercilia. (2000) *Los procesos semióticos en el teatro : análisis de Las meninas y el sueño de la razón de Antonio Buero Vallejo*. Kassel. Universidad de Oviedo Reichnberger.
- Bruit Zaidman, Louise. (1991) “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades.” En *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid. Taurus.
- Bruner, Jerome. (1997) *La educación puerta de la cultura*. Ed. Aprendizaje. Madrid. Visor.
- Bullrich, Agustina. (2009) “Salvadora Medina: Mujer de ideas boxeadoras” En *Revista Artemisa*. 28- 02- En <http://www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=41&idnota=5964>
- Burke, Edmund. (1998) *De lo sublime y lo bello*. Barcelona. Ed. Altaza. (Parte II y IV)
- Butler, Judith. (2001) *El grito de Antígona*. Barcelona. El Roure.
- (2000) “El Marxismo y lo meramente cultural”, en *New Left Review* N° 2 Mayo-Junio. 109-121
- Capelletti, Ángel. (2006) *Prehistoria del anarquismo*. Bs. As. Libros de la Araucaria.
- Carriego, Evaristo. (1996) *Poesías completas*. Bs. As. Losada.
- Castri, Massimo. (1978) *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid. Akal.
- Catelli, Nora. (2007) *En la era de la intimidad. Seguido de: El Espacio autobiográfico*. Rosario. Beatriz Viterbo Ed.
- Cebrelli, Alejandra y Víctor Arancibia. (2005) “Un acercamiento al problema de las prácticas, los discursos y las representaciones.” En *Representaciones sociales: modos de mirar y hacer*. Salta. Consejo de Investigación. Universidad Nacional de Salta.
- César, Cayo Julio. (1994) *Guerra de las Galias*. Obra completa. Traducción a cargo de Valentín García Yebra. Madrid. Editorial Gredos.
- Chartier, Roger. (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires. Manantial.
- De Certeau, Michel. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.
- De Man, Paul (1979) “Autobiography as De-facement”, en *MNL*, Vol.94, N°5, Comparative Literature, pp 919 -930. Consultado en <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28197912%2994%3A5%3C919%3AAAD%3E2.0.CO%3B2-K> 02/07/2011
- De Miguel, Ana (2002) *Los feminismos a través de la historia*. Disponible en <http://www.mujiresenred.net/historia-feminismo2.html>
- Del Campo, Hugo (1971) *Los anarquistas*. Bs.As., CEAL.
- Delgado, Josefina. (2005) *Salvadora. La dueña del diario Crítica*. Bs. As. Editorial Sudamericana.

- (2007) “Prólogo” En Medina Onrubia, S. *Las descentradas y otras piezas teatrales*. Buenos Aires. Ediciones Colihue. Colección Los raros.
- (2009) “Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor”. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Dirigida por Noé Jitrick. Rupturas. Directora del volumen: Celina Manzoni. Bs. As. Emecé.
- Derrida, Jacques. (1968) *La diferencia / [Différance]* Edición electrónica en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- (1980) *La ley del género (La loi du genre)* Glyph. 7. Tr. Prof. Juan Panessi. (Mecanografiado)
- Duby, Georges y Michelle Perrot. (1991) *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus. Madrid.
- Elías, Norbert. (1998) *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá. Norma.
- Farnsworth, May Summer. (2009) “Sex Work, Sickness, and Suicide: Argentine Feminist Theatre in the 1910s and 1920s” En *E-misférica 6.1 2009. Contagion*. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-61/farnsworth>
- Ferrer, Christian- Compilador (1998) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Bs.As. Altamira.
- Foucault, Michel. (1991) *Historia de la sexualidad*. Madrid. Siglo XXI.
- (1996) *Genealogía del racismo*. Bs. As. Caronte.
- (1998a) *Vigilar y castigar*. . Madrid. Siglo XXI.
- (1998b) *La voluntad de saber*. Madrid. Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. (1986) *Textos fundamentales*. Selección de Anna Freud. Barcelona. Altaya.
- (1988). “Lo siniestro” En *Obras completas*. Volumen 13. Bs. As. Hispamérica.
- Geertz, Clifford. ([1973] 2003) *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa.
- Guevara de la Serna, Ernesto. (1965) “Carta a mis hijos” Disponible en *Obras Completas del che Guevara* <http://www.eln-vozes.com/webanterior/Pensamiento/Che/Index.html>
- Gil Lozano, F y ot. (Comp.). (2000) *Historia de las mujeres en la Argentina*. Bs. As., Taurus. Tomo 1 y 2.
- Girard, Gilles. *Los lenguajes del teatro* (1983)/ R. Ouellet, C. Rigault, colab. ; trad. por J. M. García . Córdoba. UNC. FFyH.
- Gobello, José. (1999) *Letras de tango*. Buenos Aires. Centro Editor de Cultura Argentina.
- Godelier, Maurice. (1982) *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Madrid. Akal.
- Goldman, Emma. (1931) *Living My Life*. En [http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist\\_Archives/goldman/living/livingtoc.html](http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/goldman/living/livingtoc.html)

- . Emma Goldman's anarchism and other essays. Second revised edition. New York e London: Mother Earth Publishing Association, 1911. Pp:233-245.  
<http://www.geocities.com/bakuninn/emma.htm>
- Golluscio de Montoya, Eva. (1995) *Teatro y folletines rioplatenses. (1895 – 1910)* Bs. As. Colección Telón.
- González, Horacio. (1999) *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del Siglo XX.* Bs.As. Colihue.
- Guèrin, Daniel (2004) *El anarquismo.* Bs.As. Utopía Libertaria.
- Guzzo, Cristina. (2004) “Luisa Capetillo y Salvadora Medina Onrubia: dos íconos anarquistas. Una comparación.” Revista *Alpha* N° 20 Dic.. Versión digital en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012004000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012004000200011&script=sci_arttext)
- Halperin Donghi, Tulio. (2004) *La República imposible (1930-1945).* Bs. As. Ariel.
- Harris, Marvin (1980) *Vacas, Cerdos, Guerras y Brujas.* Madrid. Alianza Editorial.
- Hartmann, Heidi (1979). “Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”. En *Zona Abierta*, 24, págs. 85-113 (1980.) Disponible en  
<http://opac.univalle.edu.co/cgi-olib?infile=details.glu&loid=732026&rs=1630189&hitno=13>
- Hodson, Geoffrey. (s/d) *La hermandad de ángeles y demonios.* Tr. Salvadora Medina Onrubia. Bs. As. S/D.
- Joffe, Azucena y María de los Ángeles Sanz: (2008) “Salvadora, esa mujer. Las descentradas”. Revista *Afuera*. Año III, N° 5, Nov. Versión digital:  
<http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=05>.
- Joffe, Azucena y María de los Ángeles Sanz. “El fascismo en ascenso en el mundo y en la Argentina. La textualidad dramática de Salvadora Medina Onrubia”. Revista *Afuera*. Año IV, N° 6, Mayo 2009. <http://revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=06.ArtesEscenicas.Joffe.Sanz.2.htm&idautor=2>
- Kaliman, Ricardo et al. (2006) *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura.* Tucumán. Edición del autor.
- Kant, Immanuel. (2005) “Analítica de lo sublime”. En *Crítica del juicio.* Ed. Losada. Bs. As. *La protesta.* 29/01/1914; 03/02/1914; 05/02/1914; 06/02/1914.
- Lacan, J. (1992) *Seminario VII.* Bs. As. Ediciones Paidós.
- Laclau, Ernesto. “Democracia, pueblo y representación” Conferencia dictada en el coloquio “La crisis de la representación en el arte y la política” organizado por Ex Argentina Goethe-Institut, Bs. As. Transcripción por Daniel Barda en [www.exargentina.org](http://www.exargentina.org)

- Laplanche, J, y J.B. Pontalis. (1981) *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. Editorial Labor.
- Legaz, María Elena. (2000). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*. Córdoba. Alción.
- Lejeune, Philippe. (1975). “El pacto autobiográfico”. Traducción de Ángel Luoreiro del primer capítulo de *Le pacte autobiographique*. Seuil. París. Reproducido en AA.VV. *Anthropos. Suplementos 29. La autobiografía y sus problemas teóricos*.
- Lennard, Patricio. (2006). “Imágenes de mujer. Las descentradas. Salvadora Medina Onrubia” en *Radar Libros*. 06 / 08. Bs. As.
- Lévi-Strauss, Claude (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires. Paidós
- Locascio, Santiago (1914). “Prólogo” en S. Medina Onrubia. *Almafuerte*. Publicada en Revista *Nuestro Teatro*. Dirigida por Bautista Fueyo. Buenos Aires. Talleres Gráficos Virtus.
- Longino. (1979) *Sobre lo sublime*. Traducción de José García López. Madrid. Gredos.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Bs.As. Perfil.
- Luna, Félix. (2003) *Los conflictos en la Argentina próspera. (1890 – 1937)* Bs. As. Edición Especial *La Nación*.
- Lytard, Jean-François. (1985) “Lo sublime y la vanguardia” En *Lo inhumano*. Bs. As. Manantial.
- Llagostera, Lita. (2009) “La crítica periodística y el teatro para niños (1930–1999)”. En *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*. N° 9. Agosto. En <http://www.alternivateatral.com/nota397-telon-de-fondo-n-9>
- Maingueneau y Charandreau. (2005) *Diccionario de Análisis del discurso*. Bs. As. Amorrortu.
- Medina Onrubia, Salvadora. (1914b) “Alma al aire” en *La Protesta*. Buenos Aires. (13-01)  
 -----(1918) *El libro humilde y doliente...* [s.d]  
 ----- (1921) *La rueca milagrosa*. Buenos Aires. Tor.  
 ----- (1924) *Akásha*. Buenos Aires: M. Gleizer,  
 ----- (1926). *El vaso intacto y otros cuentos*. Buenos Aires. Gleizer.  
 ----- (1958) *Crítica y su verdad*. Buenos Aires. (Edición de la autora).  
 ----- (1971). En: Abad de Santillán, Diego et al; *Vida, obra y trascendencia de Sebastián Marotta: juicios, semblanzas y anecdotario de un precursor del sindicalismo*. Buenos Aires. Calomino.  
 ----- (1929) “Prólogo” En Etchevers, Sara. *El constructor del silencio*. Bs. As. Tor.
- Molero de la Iglesia, Alicia. (2000) “Autoficción y enunciación autobiográfica” En *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. N° 9. Grupo de Investigaciones del ISLTYNT.

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=23266>

- Molloy, Silvia. (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF. Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, Graciela, (Comp.) (2006) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. 1916-1930*. Bs.As. Paradiso.
- Moreno, María. (2002) “La siempreviva” [Entrevista a Alejandro Storni]. En *Las doce*. 21/06/02
- Nascio, Juan David. (1995) *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona. Gedisa Editorial.
- Neruda, Pablo. (1974). *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona. Seix Barral.
- Pabón de Urbina, José. (1993) *Diccionario Manual griego-español*. Barcelona. Vox.
- Pacheco, Carlos. (2009) “Mujer fuerte, rebelde, pasional”. *La Nación. Espectáculos*. 28-02
- Palacios, Ernesto. (1952) *Historia de la Argentina*. Buenos Aires. Ape.
- Palacios, Julia e Irma Verissimo. (1952) *Historia de las instituciones argentinas sociales y políticas*. Buenos Aires. Perrot.
- Palermo, Zulma. (2005) *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba. Alción.
- Parramon, José. (1979) *El autorretrato*. Barcelona. Instituto Parramón.
- Pelletieri, Osvaldo y otros. (1980) *Testimonios culturales argentinos. La década del 10*. Bs.As. Ed. de Belgrano.
- Pelletieri, Osvaldo. (1992) *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Bs. As. Galerna.
- (1994) *Cien años de teatro argentino : del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires. Galerna.
- (2002) “Precursores de la modernización del treinta (1924-1930)”, en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. II. Buenos Aires. Galerna.
- (Ed.) (2009). *Perspectivas teatrales*. Bs. As. Galerna.
- Peralta, Gabriel. (2008) “Formas de honrar un género” En *Crítica teatral*- 17-05-08 En [http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver\\_critica.php&ids=1&idn=1239](http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=1&idn=1239)
- Pereira Loza, Sergio. (2009) “Alcances multidisciplinares del estudio de la dramaturgia anarquista americana” En Pelletieri, Osvaldo (Ed). *Perspectivas teatrales*. Galerna. Bs. As.
- Pigna, Felipe. “Las grandes huelgas”. Disponible: <http://www.elhistoriador.com.ar>

- Piñeiro, Patricia y Gustavo Sotolano. "El Semanario *Fray Mocho* y lo popular" En *Historia de Revistas Argentinas* Tomo IV (AAER.) En <http://www.learevistas.com/notaHistoria.php?nota=18>
- Prieto, Adolfo. (1962) *La literatura autobiográfica argentina*. Rosario. Universidad Nacional del Litoral.
- Radcliffe-Brown. (1986). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Buenos Aires. Planeta.
- Radowski, Simón. *Cartas a Salvadora Medina Onrubia*. Manuscritos inéditos. Carpeta conservada en el CEDINCI. Bs. As.
- Rama, Carlos M. y Ángel J. Capelletti (Comps.). (1990) *El anarquismo en América Latina*. Prólogo y Cronología por A.J. Capelletti. Caracas. Editorial Ayacucho.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la Lengua española*. Madrid. Espasa Calpe. 21a Edición.
- Redondi, Vanina. (2009) "The crossroads of women who avoid stereotypes". En *Buenos Aires Herald*. Saturday, August 29.
- Robin, Régine. (2005) "La autoficción. El sujeto siempre en falta" En Arfuch, Leonor. (Comp.) *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Rodríguez, Beatriz M. (2005) *La femineidad y sus metáforas*. Bs. As. Lugar Editorial.
- Rodríguez, Sergio. (2006) "Hay goces y goces". En <http://www.pagina12.com.ar/usuarios/login.php?path=/diario/psicologia/9-70517-2006-08->
- Romano, Evelia. (2008). "Política, sociedad y mujeres en el teatro argentino de comienzos del siglo veinte." Mar del Plata. Ponencia leída en el *III Congreso Internacional Celehis de Literatura española, latinoamericana y argentina*.
- Romero, José Luis. (1987) *Las ideas en la Argentina del siglo XX*. Bs.As. Nuevo País.
- Rosa, Nicolás. (1990) *El arte del olvido*. Bs.As. Puntosur.
- Rosano, Susana.(2006) *Rostros y máscaras de Eva perón*. Imaginario populista y representación. Rosario. Ed. Beatriz Viterbo.
- Rosental & Iudin, (1946, 1965) *Diccionario soviético de filosofía*., Versión digital en <http://www.filosofia.org/enc/ros/baumg.htm>
- Roudinesco, Elisabeth. (1994) *Lacan*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Rubione, Alfredo. (2006) *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Vol. 5. Bs.As. Emecé.
- Rusiño, Santiago. (1911). *Revista La Pampa*. Buenos Aires
- Sainz de Robles, Federico Carlos. (1954) *Diccionario de la Literatura*. Madrid. Aguilar.



- Saítta, Sylvia (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Saítta, Sylvia. (1995) “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”. En *Revista Mora N° 1* – Agosto 1995. Pág 54-59
- Saítta, Sylvia. (2006). “Prólogo” En: Medina Onrubia, S.C. *Las descentradas*. Buenos Aires. Ed. Tantalia. Colección Rarezas.
- Salomone, Alicia N, (2006a) “De la vida a la escritura, del estereotipo a la complejidad. Desplazamientos femeninos en la crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1920-1950)”. En María Teresa Dalmaso (editora), *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Córdoba. U.N.C. Centros de Estudios Avanzados.
- Salomone, Alicia. (2006b) *Alfonsina Storni: Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires. Corregidor.
- Santagada, Victoria. (2009) “Oveja Negra” En *Revista alrededores*. Año III. N° 35. Enero. En <http://alrededoresweb.com.ar/secciones/teatro/oveja-negra.htm>
- Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Bs.As. Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. (2000) *El imperio de los sentimientos*. Bs. As. Ed. Norma.
- Schlegel, Friedrich. (2005) *Conversación sobre la poesía*. Prólogo, traducción y notas de L. Carugati y S. Giron. Bs. As. Editorial Biblos.
- Schmidt, Jean-Claude (1992) *Historia de la superstición*. Barcelona. Crítica.
- Seibel, Beatriz. (2002) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Bs. As. Ediciones Corregidor.
- Sélles, Agnes y Ferenc Feher. (1995) Biopolítica. *Las modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona. Península.
- Sosa de Newton, Lily. (1980). *Diccionario Biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires. Ed. Plus Ultra.
- Soto, Moira. (2008) “RESCATES - Pasión por los bordes” en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4115-2008-05-16.html>
- Storni, Alfonsina. (1995[1956]) *Antología Poética*. Prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Suriano, Juan (2004) *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890 – 1910*. Buenos Aires. Manantial.
- Suriano, Juan. (2005) *Auge y caída del anarquismo. Argentina, 1880-1930*. Buenos Aires. Capital Intelectual. Colección Claves para todos.

- Tállice, Juan. (1989) *100.000 ejemplares por hora. Memorias de un redactor de Crítica el diario de Botana*. Buenos Aires. Corregidor.
- Tarcus, Horacio. (2004/2005) “Simón Radowsky y Salvadora Medina Onrubia” En *Políticas de la memoria* N° 5. Bs. As.
- Tarcus, Horacio. (2007) *.Diccionario biográfico de la izquierda argentina*. Bs. As. Sudamericana.
- Terán, Oscar. (1986) *En busca de la ideología argentina*. Bs.As. Catálogos.
- Thompson, E.P. (1995) *Costumbres en común*. Madrid. Crítica - Grijalbo Mondadori.
- Toro, Fernando de. (1987) *Semiótica del teatro: del teatro a la puesta en escena*. Buenos Aires. Galerna.
- Trastoy, Beatriz (2008) “La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo” Disponible en [http://artesespectaculares.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/144/La\\_dramaturgia%20autobiografica\\_en\\_el\\_teatro\\_argentino\\_contemporaneo.pdf](http://artesespectaculares.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/La_dramaturgia%20autobiografica_en_el_teatro_argentino_contemporaneo.pdf)
- Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra/Universidad de Murcia.
- Van Dijk, Teun A. (1998) *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona. Gedisa.
- Villegas, Juan. (1989) *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte : estudios teóricos, tercer teatro, teatro político, teatro de dramaturgas, análisis de espectáculos, teatro popular, documentos / Juan Villegas... [et. al.]*. Buenos Aires. Galerna.
- Villoldo Botana, Alicia. (2001) “Testimonios. Los Botana: política y alcoba”. En <http://www.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/15/z-00615.htm>
- Warschaver, Fina. (1972, Julio 26). “Carta a Helvio Botana”. Disponible: <http://www.eberva.org>.
- Weinberg, Félix. (1976) *Dos utopías argentinas de principios de siglo*. Bs.As. Solar.
- Zayas de Limas, Perla. (1981) *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1980)*. Bs. As. Rodolfo Alonso.
- Zetkin, Clara. (1920) “Lenin on the Women’s Question”. En *My Memorandum Book*. International Publishers. En <http://www.marxists.org/archive/zetkin/1920/lenin/zetkin1>.

## ÍNDICE

Advertencia al lector	
Introducción	2
Salvadora hoy	4
<b>Salvadora Medina y el anarquismo.</b>	<b>7</b>
El anarquismo en Argentina: la ineludible lectura funcionalista.	7
Una mujer enferma: de joven víctima a manzana podrida.	8
El retorno de la hija pródiga.	9
La historia del Estado joven que no se abrigó y se pescó un anarquismo.	10
Qué es el anarquismo para los anarquistas.	12
Corbatas voladoras y claveles colorados.	15
Salvadora como escritora anarquista.	17
<i>Almafuerte</i> y su ingreso a <i>La Protesta</i> .	17
Desplazamientos.	18
Las condiciones de producción y circulación de <i>Almafuerte</i> .	19
La frontera final.	21
Anarquismo y migración: en búsqueda de un suelo que habitar.	21
Mujeres que migran.	24
<b>Salvadora Medina y los feminismos.</b>	<b>26</b>
La bofetada del médico.	26
Pensar y actuar: pensamiento sobre las mujeres, militancia feminista.	28
Mujercitas maleducadas.	29
El pecado original: patriarcado y sujeción femenina.	31
Matrimonios mal avenidos o por qué mejor no casarse. Socialismo y feminismo.	34
Melenitas rioplatenses.	36
Personajes femeninos en los textos.	46
El Dictador y la dama prisionera.	46
De por qué la costurerita (anarquista) dio el mal paso (con necesidad).	48
Cintas y cadenas.	50
El centro de la vida.	51
Mujeres que rompen moldes.	53
Cuerpos encorsetados.	54
<b>¿Elementos autobiográficos en textos teatrales?</b>	<b>57</b>
Problemas de género.	57
Un recorrido por los aportes teóricos sobre autobiografía.	57
Marcas para- textuales.	62
Espejito, espejito, ¿quién es la más bonita?	64
Acción dramática vs. Relato.	68
Análisis de los elementos autobiográficos en los textos teatrales de Salvadora: un recorrido cronológico.	70
Salvadora y la belleza.	71
1914: Salvadora/ Elisa.	73
Dea y Salvadora o el trágico acontecer de una bella inteligente.	74
Salvadora y Elvira/ Gloria. La superficie del espejo.	76
Salvadora y Sonia / María Victoria: karma y reencarnación.	77
Salvadora ante la Guerra Civil. Salvadora entre Arlt y González Tuñón.	78
La creencia en el karma.	80
<b>Hasta aquí, por ahora</b>	<b>82</b>
Bibliografía.	86