



“Y marchan al olvido mis dolores”: Realismo, melodrama y ficción anarquista en la obra de juventud de Salvadora Medina Onrubia

“And my sorrows march into oblivion”: Realism, melodrama and anarchist fiction in the youth literary work of Salvadora Medina Onrubia

 Clara Charrúa

Charruaclara@gmail.com

Instituto de Investigaciones de Estudios de Género,
 Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 21 Junio 2022
 Aprobación: 31 Octubre 2022
 Publicación: 01 Marzo 2023

Cita sugerida: Charrúa, C. (2023). “Y marchan al olvido mis dolores”: Realismo, melodrama y ficción anarquista en la obra de juventud de Salvadora Medina Onrubia. *Descentrada*, 7(1), e192. <https://doi.org/10.24215/25457284e192>

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar la obra de teatro *Almafuerte* (1914) y los cuentos reunidos en *El libro humilde y doliente* (1918), de Salvadora Medina Onrubia. Según nuestra hipótesis, mediante los usos y desvíos del género realista y del melodrama, la autora logra ingresar a la cultura argentina de la temprana modernidad. Analizaremos ciertas figuraciones del anarquismo y la doctrina libertaria en relación con los tópicos de la infancia, la educación y el amor en dichos textos. Estas figuraciones finalizarán al entrar en la siguiente década en la que Medina Onrubia se consagra como dramaturga.

Palabras clave: Teatro, Realismo, Melodrama, Ficción anarquista, Siglo XX, Salvadora Medina Onrubia.

Abstract: The objective of this work is to analyze the play *Almafuerte* (1914) and the tales gathered in *El libro humilde y doliente* (1918), by Salvadora Medina Onrubia. According to our hypothesis, through the uses and deviations of the realistic genre and melodrama, the author manages to enter the Argentine culture of early modernity. We will analyze certain figurations of anarchism and the libertarian doctrine in relation to the topics of childhood, education and love in these texts. These figurations will end upon entering the following decade in which Medina Onrubia establishes herself as a playwright.

Keywords: Theatre, Realism, Melodrama, Anarchist fiction, 20's century, Salvadora Medina Onrubia.

1. INTRODUCCIÓN

Al finalizar la década del '20, específicamente en marzo de 1929, Salvadora Medina Onrubia estrena su cuarta obra teatral, *Las descentradas*. En el perfil literario escrito en la revista *La Literatura Argentina*, Adela García Salaverry la califica como una “de las mejores obras teatrales presentadas, hasta hoy, en nuestro teatro nacional”, ya que posee “buena técnica, diálogos ágiles y persuasivos”. También califica a Medina Onrubia como una “autora teatral de primer orden” (1933, p. 191), título que se vale tras un recorrido ecléctico por el campo literario, iniciado en la década anterior. Mediante el análisis literario, y valiéndonos de la teoría de la

historia literaria, analizaremos la primera obra de teatro de Salvadora Medina Onrubia, *Almafuerte* (1914), y sus cuentos reunidos en *El libro humilde y doliente* (1918). Según nuestra hipótesis, mediante los usos y desvíos del género realista y del melodrama, la autora logra ingresar a la cultura argentina de la temprana modernidad. Así mismo, mediante ciertas fuentes históricas y marco historiográfico, analizaremos ciertas figuraciones del anarquismo y la doctrina libertaria en relación con los tópicos de la infancia, la educación y el amor en dichos textos. Este trabajo se alinea en una tradición teórico crítica que abordó la obra literaria de Medina Onrubia (Moreno, 1988; Diz, 2011, 2012a; De Leone, 2013, 2014; Arnés, 2015, 2016, 2017). Estos trabajos coinciden en que la autora reescribe las historias sentimentales subvirtiendo el imaginario sociosexual de la época, desde una mirada feminista.

En el año 1912, Medina Onrubia comienza a escribir desde Gualeguay para la revista *Fray Mocho*. Al reunir estos textos en *El libro humilde y doliente*, su primera obra de cuentos, le agrega un prólogo y una nota al final del último relato, “Don Hilario”, en donde explicita: “he vuelto al pago [...] casi hecha una mujer de ciudad” y le habla directamente a su emoción: “eras demasiado pura, demasiado fresca, para entrar conmigo en la gran ciudad” (Medina Onrubia, 2014, p. 263). En esta nota queda retratada la intención de quien debe despojarse de cierta emocionalidad y afán de retratar la marginalidad, la miseria, la tristeza y la humildad, para poder convertirse en lo que fue finalmente en la década siguiente: una mujer de ciudad.

Sin embargo, en estos cuentos la autora se valió de motivos y figuras que presentan usos desviados de géneros narrativos como el realismo y el melodrama, además de modos alternativos de encarnar la feminidad, aun utilizando arquetipos de los folletines de principios del siglo XX como la bella pobre (Sarlo, 2011). En otra instancia, además, logró hacer un uso político del dolor como sentimiento, desplazándose de los prejuicios que reforzaban -con una lectura esencialista- que el tema por excelencia para las escritoras era el amor. En aquel imperio de los sentimientos, edificado sobre los resabios del folletín sentimental y el radioteatro, en donde la mujer era reina y cautiva, la maestra y la costurera anarquista lograron romper las cadenas de las opresiones sexogenéricas e ingresar en la serie del teatro nacional como un nuevo modelo de mujer: la mujer insumisa. En sus primeros textos hallamos, además, figuraciones del anarquismo en relación con las reflexiones acerca de la infancia, la educación y el amor que se corresponden con ciertas ideas de la doctrina libertaria y de la militancia anarquista de principios del siglo XX, en las que la escritora se insertó activamente al llegar a Buenos Aires y comenzar a trabajar en *La protesta*. Sus intervenciones en este marco han sido trabajadas en los aportes de Vanina Escales (2019), Lucía de Leone (2014) y Sylvia Saítta (1995, 2012). Sin embargo, estas figuraciones finalizarán al entrar en la siguiente década en la que Medina Onrubia termina de consagrarse como una autora teatral. También publica un libro de cuentos, varios poemas, una novela y colabora en medios de comunicación como el diario *Crítica*, desde donde promovía ciertas ideas y debates del feminismo sufragista (Diz, 2012b). Empiezan, de esta manera, a encontrarse en sus obras otro tipo de figuraciones de la militancia feminista, ya no relacionadas con el anarquismo.

El viraje de la cuentística al formato teatral le permitió a Salvadora Medina Onrubia continuar el recorrido de su profesionalización; con este cambio de formato llega también un primer cambio en los marcos contextuales de sus ficciones. De la escena rural naturalista de sus cuentos iniciales se va a una escena urbana y moderna en una locación clásica del teatro del período: el conventillo. Entre las primeras apariciones de los cuentos de *Fray Mocho* en 1912 y el estreno de *La solución*, en marzo de 1921, Salvadora Medina Onrubia no solamente se muda de provincia y empieza a militar activamente en el anarquismo -ideología con la que se identificaba-, sino que el estreno de *Almafuerte* en 1914 marca un *impasse* entre sus intenciones militantes y su carrera profesional. Los devenires de su obra nos dictan que la autora optó por el segundo camino, despojándose en *La solución* por completo de la escena conventillera y anarquista para pasar a otro tipo de teatro en donde la burguesía porteña pasaría a ser el centro de la escena. Es por eso que en este artículo nos concentramos en sus primeros trabajos, entendiéndolos como parte de las tretas (Ludmer, 1985) para participar y hacerse lugar en un medio que se regía por leyes del campo literario. Específicamente, con modos androcéntricos intrínsecos a su funcionamiento, este campo asignaba a las mujeres ciertos roles en la cultura

del trabajo en el que la escritura no estaba incluida. Si las mujeres popularmente no estaban asociadas a una labor autoral, la maestra que narra su experiencia dolorosa sería una narradora tolerable para el público de *Fray Mocho* en la década del '10. El intento de dotar de politicidad a las pasiones, sin embargo, sería una intención que acompaña e incluso se incrementa en el resto de la obra de Salvadora Medina Onrubia. El valor de hacerlo en textos que alcanzan, o tienen la intención de alcanzar la masividad, pone en evidencia no solamente las tretas de una mujer que se hace lugar en su campo, sino una intención de intervenir activa y específicamente en la cultura. El teatro constituyó “la concreción más inmediata y espectacular de una cultura nacional” (Viñas, 2017, p. 288). Este formato permitía en tiempos rápidos de producción, además de una fuerte vinculación con la ciudad moderna, una formación de un nuevo público consumidor de contenido como entretenimiento. Este público permitiría a los escritores pasar de la *genteel-tradition* a una escritura profesional, masiva ya que con la afluencia de consumos culturales se incrementó en niveles excepcionales la producción literaria en diversos medios, sobre todo la prensa. Mientras los modernistas intensificaron el imaginario del escritor alejado de la cultura popular, toda otra zona de la literatura argentina comenzaba a emerger y alcanzaría su punto máximo de productividad hacia la década del '30, tal como señala Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* (1988), en donde la llegada del cine sonoro a la Argentina y el comienzo de la década infame daría pie a la entrada a un nuevo período de la historia de nuestra cultura.

En el marco previo a este hito, vemos puestos a trabajar en la obra de teatro y en los cuentos ciertos ideales libertarios que circularon de otras formas en el período de entre siglos. Analizaremos ciertas cuestiones de estilos y de denuncias activas dentro de la trama que encarnan estos ideales, para luego examinar en qué medida estas denuncias se proveen de los géneros literarios más trabajados en su período contemporáneo. Nos referimos al realismo, entendido en términos de intencionalidad y posición de clase (Jameson, 2018; Contreras, 2018), y el melodrama (Brooks, 1995). Además, vislumbramos las características que comparten con la doctrina anarquista porteña, difundida principalmente en los periódicos *La protesta* y *La voz de la mujer*. Estas tretas comienzan en la reivindicación de la postura de la maestra -uno de los trabajos femeninos por excelencia en el período- como narradora cuentista.

2. PRIMEROS PASOS

En medio de una década álgida por los debates acerca de los roles de las mujeres en la modernidad, y a tres años de la realización del Primer Congreso Internacional Femenino, Salvadora Medina Onrubia llega a Buenos Aires. Allí comienza a trabajar en el periódico *La protesta* y a participar activamente de la militancia anarquista (Escales, 2019; de Leone, 2014). Desde 1912 enviaba a *Fray Mocho* los cuentos que luego reuniría, en 1918, en *El libro humilde y doliente*, con un prólogo escrito por ella misma. El libro estaba dividido en dos secciones: “De los niños que nacieron al margen de la vida...” y “De los hombres que han llegado a la plenitud de la vida sin salirse del doliente margen en que nacieron”. Solo están fechados dos de sus cuentos: “Lorenza”, data de 1913 y “Don Hilario”, de 1912 con una nota agregada que data de 1918. Estos dos cuentos, de mayor extensión, son los que no se habían publicado en *Fray Mocho* originalmente. Tras la publicación de este libro, una reseña en *El año literario* a cargo de Juan Torrendell afirma: “me place mucho reconocer en la pluma de Salvadora Medina Onrubia una bella cualidad: el sentido de lo real, la representación de las cosas y de las personas [...]. En esto es completamente moderna” (1918, p. 176).

Cuatro años antes, el 10 de enero de 1914, y tan solo tres meses después de haber llegado a la capital, Salvadora Medina Onrubia debuta como dramaturga en el estreno de su obra *Almafuerte* en el teatro Apolo. Este estreno se destacaba por ser atípico en los circuitos anarquistas que rechazaban los teatros masivos, cuyo epicentro estaba en la calle Corrientes (De la Rosa, 2015, p. 111). Sin embargo, el 13 de enero, en su reseña en *La protesta* en la sección “Del teatro”, dice Justino de Gonzalo: “De las mujeres que escriben en Buenos Aires, Salvadora Medina Onrubia es, sin duda, la que lo hace mejor”. Y continúa: “*Almafuerte*, su drama, vale. Es fuerte. Aunque parezca redundancia. Que no está en decirse, como el otro, y no serlo. Tiene belleza: la belleza

del dolor que canta a borbotones éticas supremas. Que pone a los ojos la horrible realidad social”. Y finaliza: “se acusa a la autora de *Almafuerte* de no haber hecho literatura. Es cierto. Y ha hecho bien. La literatura, en el teatro, es recurso de los impotentes [...] No se hicieron las campanas para anunciarlo. No hay como las bombas para eso: repletas de verdad y sentimiento” (1914, p. 4). En esta reseña podemos vislumbrar dos cuestiones que arrojan luz en la obra entera de Salvadora Medina Onrubia, su inserción en la literatura argentina y su rol como autora: por un lado, su posición heterodoxa aun siendo una ferviente militante anarquista; por otro, la ética que se encuentra en el *pathos* del dolor, y la relación entre los sentimientos y su escritura. Aunque podría leerse de un modo esencialista ya que, tal como detalla Cecilia Macón en *Desafiar el sentir*, “el orden cisheteropatriarcal se legitima a través de una configuración afectiva específica que se pretendía inalterable” (2021, p. 13) en donde se adjudican “emociones y pasiones desestabilizadoras a las mujeres y el arma productiva de la razón a los varones” (p. 14), la relación entre sentimientos y militancia anarquista fue fundacional y atravesó tanto a militantes varones como a mujeres. Seguimos a Laura Fernández Cordero cuando analizamos que, para el núcleo duro de la prensa y los proyectos editoriales y artísticos anarquistas, “uno de los grandes problemas de la socialidad era el modo en que se organizaban las pasiones” (2019, p. 107). En ese sentido, parte de la emancipación no solamente era desmontar los órdenes legitimados de gobierno en la democracia tradicional de aquellos años, sino también liberar a hombres y mujeres, sobre todo a mujeres, pero también a los hombres, de las cadenas derivadas del ideal de amor romántico matrimonial, contraponiéndole el amor libre y la libertad sexual. María Fernanda de la Rosa (2015) también señala los usos arquetípicos y estereotipados del género melodrama en el teatro libertario, cuyo paradigma del exceso y de los extremos tenía intenciones de enaltecer las figuras antihéroicas y reforzar o crear los ideales anarquistas. Como veremos luego, los usos del melodrama en la obra de Onrubia se darán de forma diferente a este uso habitual en la dramaturgia libertaria.

En otro orden, en un nivel de modos de consagración de la autoría, Salvadora Medina Onrubia es reseñada como la mejor de las “mujeres que escriben en Buenos Aires”, y su reseñador destaca antes su calidad literaria que su condición femenina, aunque no deja de mencionarla. La diferencia sexual funciona tal como señala Tania Diz: “en el imaginario socio-sexual de la época, subsiste un velo de género por el que casi *cualquier relato sobre una escritora es, en primer lugar, un discurso sobre la diferencia sexual* y, luego, quizás, sobre literatura” (2012b, p. 5, el subrayado es nuestro). Incluso, extendiendo la hipótesis de lectura de Diz, la diferencia sexual atribuía a la escritura de las mujeres una serie de tópicos socialmente aceptados, entre los que se encontraban sin dudas los sentimientos, específicamente el del amor. En ese sentido es que podemos analizar ciertas cuestiones de las inscripciones de los sentimientos en su obra que superan la idea de que ser mujer era escribir sobre amor. Medina Onrubia está acatando esa asignación de roles, pero podemos pensar ese acatamiento como parte de una estrategia como una apuesta política. Al subvertir los imaginarios estandarizados sobre los sentimientos como el amor y el dolor exhibe la politicidad que hay, allí también, en las pasiones.

El 15 de enero, en otra reseña de *La protesta*, escribe E. Marchini a raíz de *Almafuerte*: “El público porteño, o por lo menos un núcleo de almas nobles, ha demostrado la altura moral de su respeto al arte, llenando anoche el Apolo” (1914, p. 5). Y, a pesar de señalar que se trata de la primera obra teatral de Salvadora Medina Onrubia en donde se evidencia su amateurismo, la reseña de Marchini es favorable. Finalmente, el 31 de enero, *La protesta* promociona la publicación de *Almafuerte* en la conocida revista teatral *Nuestro teatro*. La obra salió difundida el 1° de febrero de ese mismo año.

Sin embargo, en el pasaje de ser “mujeres que escriben en Buenos Aires” a una “autora teatral de primer orden”, encontramos diferentes intentos, tretas en sus textos que la relacionan con ciertos géneros narrativos preponderantes en la literatura de las primeras décadas del siglo XX como son el realismo y el melodrama. Sin embargo, sus alternativas muestran en pasajes muy concretos una contrapedagogía sentimental que la posiciona radicalmente en una vereda contraria a los estereotipos con los que se formulaba para esas épocas el melodrama en las narraciones de circulación periódica, tal como estudia Beatriz Sarlo en *El imperio de*

los sentimientos (2011). Señala Sarlo: “estas narraciones son regionales por su persistencia en la presentación de una misma temática. Se trata de un movimiento de la subjetividad: el amor, el deseo y la pasión [...]. La cuestión femenina aparece en estas narraciones sólo como cuestión de los afectos” y en ese sentido, la protagonista del melodrama es siempre una mujer “de pasiones arrolladoras” (p. 22). Estos materiales textuales se utilizan para construir la trama de sus primeros cuentos y de la obra teatral, pero subvirtiendo aquellas figuras femeninas que postulaban una mujer sin posibilidad de intervenir o completamente al margen de la época política y literaria en la que vive, una mujer enceguecida por la pasión. En ese sentido podemos hablar, como señala Viñas (2017), de estrategias literarias para un programa de obra y de vida.

3. LOS GÉNEROS EN DISPUTA

Señalado el rol fundamental del melodrama en la cultura argentina de estos años, es necesario, además, destacar su cualidad resacralizadora, en tanto criterio de organización de las pasiones (Herlinghaus, 2014), como el entretendido de experiencias modernas en torno a los discursos amorosos que ponían en escena los conflictos de clase y género (Rodríguez Pérsico, 2014). Esto se emparenta con los lineamientos teóricos de Peter Brooks en *The melodramatic imagination* (1995), que señalan en el centro de la poética melodramática una serie de imperativos morales en torno a los sentimientos, configurados retóricamente en las tramas de acción de la ficción en donde cuyo desacato se resuelve con un castigo trágico presentado como destino para los personajes (p. 201). En ese sentido, la dinámica pasional es siempre excesiva, y la libertad individual que desafía el orden moral vigente es siempre castigada. Contrario a esto, el realismo en su concepción clásica, tal como señala Jameson (2018), diseña una cronología que “es un tiempo antes del destino” (p. 29) en tanto la sensación construida en el tiempo del relato (*récit*) es de un presente autosuficiente y eterno. Así, la realidad mimética es siempre una realidad existencial que da cuenta “de lo pasado y lo pretérito, una temporalidad de lo cronológico en la que [...] los acontecimientos se suceden en lo que hoy en día se llama vagamente ‘tiempo lineal’” (p. 38). En las formas del realismo no son las inmanencias de un destino trágico las que desenlazan las acciones de los personajes, sino sus propias acciones, sus propias voluntades. Sin embargo, presentar al realismo contra el melodrama -volviendo a Jameson- es infructuoso, ya que podemos pensar qué aspectos de las tensiones en las concepciones sobre el tiempo y sobre la subjetividad moderna, en particular sobre la subjetividad moderna argentina, son tomados de manera productiva en los textos analizados. Como señala María Teresa Gramuglio, las apropiaciones nacionales de este género tuvieron su mayor exponente en “diversas expresiones del regionalismo, del teatro de tesis y de la novela social” (2002, p. 27). A la manera del grupo de Boedo, el realismo conduciría al arte proletario y revolucionario que “aspira a conocer la realidad para transformarla” (p. 33) y tiene fuertes intenciones de ser popular. En ese sentido, señala la autora, el sencillismo es una característica fundamental. En la introducción al tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Gramuglio destaca entre los procedimientos fundamentales del realismo la

descripción minuciosa y circunstanciada, es decir, particularizada, de ambientes y objetos, que se complementa con la presentación y caracterización de los personajes. Individualizar a un personaje requiere, además de caracterizarlo, darle un nombre, ya que el nombre propio constituye una marca de la identidad personal [...] en el mismo sentido trabajan el tiempo y el espacio. El primero comienza a tener una delimitación y una notación cada vez más precisas y acordes con los parámetros de la vida humana [...]. El espacio, a su vez particularizado y referido a lugares localizables en el mapa, entra en sistema con las descripciones vividas y cuajadas de detalles (ambientes, objetos, ropas, olores, atmósferas) (p. 21).

En este sentido, el realismo al igual que el melodrama pone a interactuar en la ficción junto a sus personajes las dimensiones afectivas de las relaciones intersubjetivas. Lo hace, sin embargo, con particularidades diferentes a este género. Si el melodrama se caracteriza por una poética del exceso de los sentimientos en donde los afectos proliferan hacia el lado del amor romántico y la pasión domina la agencia de los amantes (que siempre son dos), el protagonista del realismo cuya racionalidad no le permite abocarse al exceso, siente en demasía aquella proliferación de lo real y, muchas veces y sobre todo en los textos señalados anteriormente,

tiene una intención radical de transformarlo. Los usos y desvíos de estos géneros narrativos en el corpus seleccionado son productivos para proponer claves de lectura de la obra de Salvadora Medina Onrubia y, además, para analizar de qué manera la autora dialoga con la tradición literaria en la que se inserta. Entendidas de esta forma, las tramas, personajes y conflictos de estos textos no serían un reflejo de la propia vida de la autora, sino una literaturización de las experiencias mediadas por procedimientos que transformarían los infortunios cotidianos en arte, específicamente el de la escritura. Un arte entendido para todos y escrito desde la tradición anarquista, pero también desde la tradición literaria argentina.

Este corpus de juventud de Salvadora Medina Onrubia culmina con la figura de la *bella pobre*: la joven protagonista de su obra debut que, al desterrar la posibilidad de la historia amorosa, pondera la necesidad de salir de la pobreza y del ámbito del conventillo para poder salvar a su familia, toda compuesta de mujeres. Dice Beatriz Sarlo acerca de esta figura como persistente en el melodrama de circulación periódica de las primeras décadas del siglo XX: “este tópico es compartido por la literatura sentimental y por el cine, y recorre la narrativa semanal como uno de sus hilos conductores. La bella pobre puede ser el eje de apasionantes tramas porque [...] se arroja al mundo en una lucha desigual y se convierte en protagonista de las aventuras del sentimiento vivido bajo condiciones adversas” (2011, p. 23). Algo similar sucede con la maestra, como narradora activamente querellante en los cuentos; ella junto al personaje de Elisa en la obra de teatro traman esta lucha contra las condiciones adversas mientras resuenan los ecos de las ideas libertarias acerca del amor y la domesticidad. La ficción aquí es porosa sobre aquello que se teorizaba en los panfletos y en la prensa, en referencia a las relaciones entre hombres y mujeres, y eso hace entrar en tensión a los procedimientos del realismo con los del melodrama, en donde el naturalismo y el determinismo del primero se empiezan a teñir de aquella hipérbole trágica característica del segundo. Las razones para subvertir este imaginario amoroso estandarizado son múltiples. La primera es económica. Tal como señala Evelio Boal en su manifiesto “La mujer y el amor libre”, publicado en 1922 en *La protesta*, el amor libre estaría intrínsecamente relacionado con la “emancipación económica de la mujer”, permitiendo que ella “no tenga, en general, que supeditarse a los caprichos de él” (p. 37), y no solo eso, sino que “la unión de dos seres sin más pactos ni vínculos que los del amor significa la inutilidad de las instituciones civiles y religiosas y es un gran paso hacia la Anarquía” (p. 38) Otra postura similar tenían las anarquistas feministas de *La voz de la mujer*, desarrollado de manera exhaustiva por Laura Fernández Cordero: “las relaciones afectivas y amorosas, tal como se conocían en la familia tradicional, constituían un lastre” (Fernández Cordero, 2019, p. 107). En ese sentido, la libertad sexual no era una posición que sopesaba los conflictos producidos por las desigualdades de género sino también de clase, posicionando a la familia como institución a desestabilizar. La destitución de la familia nuclear como modo de organización social, sin embargo, también tiene razones naturalistas; la ley “natural” que rige las relaciones sociales vendría a contraponerse a los lazos impuestos por las instituciones. Según la doctrina anarquista, estos lazos impuestos que corrompen lo “naturalmente dado”, debían ser destituidos. Es por eso que en los cuentos todas las familias son disfuncionales, con ausencia de miembros o exceso de ellos, y siempre la miseria está puesta en un primer término. En ese sentido, el *pathos* del dolor aparece como una fagocitación del amor con razones de clase inherentes: “hasta el amor de los pobres está maldito” (Medina Onrubia, 2014, p. 176).

De esta forma, la tristeza se relaciona con la pobreza, que además de ser una posición de clase es un estado ontológico, tal como se dice de la niña Lorenza en su cuento homónimo. Esa idea se lleva al extremo en la obra de teatro: “todas estas ideas aquí me duelen, me duele con un dolor sordo, horrible... [...] ¡tener inteligencia! ¡Saber comprender! Esa es la más horrible de todas las enfermedades... sí, la inteligencia duele, duele mucho, quema como una llaga” (Medina Onrubia, 2014, p. 99). En esta cita, se unen la inteligencia, atributo asignado al hombre, con el sentimiento, atributo asignado a la mujer, desestabilizando el binomio afectivo (Macón, 2021). Aquí es interesante el rol que le da el personaje de Arturo al pensamiento, en tanto la urgencia revolucionaria lejos de producir un fervor anarquista extremo, a medida que avanza la trama y mediante las leyes que lo excluyen de la Argentina, lo que le produce es un desasosiego terrible. En ese sentido,

el que sufre por amor, mejor dicho, el que más sufre por amor en esta obra es el hombre ya que la mujer está ocupada por resolver sus urgencias materiales originadas por la carencia de dinero. Le dice antes de partir Arturo a Elisa: “yo que había soñado para vos todo lo grande, toda la dicha que se puede dar a una mujer para darte”. Luego, leemos en el parlamento sobre sí mismo:

Yo soy la semilla de rebeldía, el loco peligroso, al que se echa porque es el enemigo de todo, porque va contra todo: porque hay que ponerse en guardia contra él. Y no sabés que eso es decirle a un hombre bueno, lleno de nobleza, de piedad para todo, de una rebeldía que si es cruel es porque está hecha de amor a todo lo dolorido (Medina Onrubia, 2014, p. 101).

Otra vez, se destaca la relación entre pasiones y praxis política, en este caso la de la rebeldía. El “loco” por sus pasiones arrolladoras, en esta obra, no es la bella pobre, sino el pobre militante inmigrante anarquista. El amor y el dolor como sentimientos corresponden a esa reorganización de las pasiones por fuera del dispositivo matrimonial: “por más pobres, por más desgraciados que seamos, podremos reírnos de todo, porque estaremos juntos” (p. 101) le dice Elisa, finalmente, a Arturo. La relación entre asignaciones de valores hacia una clase social romantizando la pobreza, en ese aspecto, disiente bastante de la postura de la narradora en los cuentos, presentando una brecha entre ambas obras de la autora. Si la pobreza rural del libro de cuentos es determinista, agobiante y abyecta, la pobreza urbana del conventillo es, tal como señaló Karush (2013), idealizada. En ese sentido, a pesar de estar el anarquismo presente en la obra de teatro y en el libro de cuentos, el realismo de la obra teatral se diferencia del del libro, ligándola más al teatro social de costumbres. Continúa Elisa:

La vida de ellos [los ricos] está llena de dorados, de cosas huecas. La de nosotros es humilde, pero es abierta, es franca, es buena... la de ellos no tiene horizontes. Por todos lados está cercada de vallas de mamarracho [...] la de nosotros los humildes, es amplia, es grande, no tiene vallados, tenemos a un lado el campo abierto, al otro el mar y por arriba el cielo para cubrirnos ¡ellos están atados al pedazo de tierra que se creen que es suyo, nosotros, como no tenemos nada, no tenemos amarra y es de nosotros el mundo entero, es nuestra divina libertad de pobres (Medina Onrubia, 2014, p. 105).

La comunidad de desposeídos dolientes, lejos de tener un sentido trágico, tiene un sentido fervoroso asociado con la libertad, principio fundamental del anarquismo. En *Almafuerte* se visualiza lo que Karush (2013) ubica en el centro de uno de los pilares de la cultura nacional: el consumo de las narraciones sentimentales por los sectores populares y la insistencia en estas ficciones de asociar los valores benevolentes a la clase baja. En ese sentido, la relación entre clase social, literatura popular y melodrama es una relación compleja que vale la pena detallar brevemente: “El género melodramático fue estigmatizado por las elites y los intelectuales como una forma popular diseñada para apelar a los bajos instintos de las masas” (p. 123). Karush retoma a Bourdieu para señalar que esta condescendencia con el gusto plebeyo que producía distinción y legitimaba la jerarquía social, al mismo tiempo “provocaba, de parte de los fans del melodrama, una crítica al esnobismo y una tendencia a llevar la afiliación con la cultura popular como si fuera una medalla de honor” (p. 123). A pesar de que “el mismo conformismo contradecía uno de los discursos más dominantes en la sociedad argentina, es decir, la búsqueda de ascenso social [...] el anti elitismo visceral del melodrama argentino frecuentemente pesaba más que cualquier lección sobre la necesidad de someterse a la moral convencional y a la jerarquía social (p. 123-124). Así, en estas narraciones, se representaba “a la Argentina como una sociedad irremediabilmente dividida entre ricos y pobres” (p. 67) en la que “los trabajadores inmigrantes eran frecuentemente receptivos al mensaje anti político del anarquismo” (p. 61). Sin embargo, desde las producciones estandarizadas, esta visión tenía una intención activa de ocultar y borrar las diferencias que harían de la clase social trabajadora un agente político con intervención social potente, en donde los pobres son felices por su mera bondad y no se visibilizan ni la necesidad de acceso a bienes materiales ni a derechos básicos. En el melodrama de Salvadora Medina Onrubia, en fuerte consonancia con la idea de comunidad anarquista, en la alianza anarquista amorosa se encuentra la verdadera, aunque doliente, belleza. De modo que la postura del personaje principal de *Almafuerte* es subversiva de este género en su versión clásica, ya que no existe aquella costurerita que dio aquel mal paso y merece su fatal destino trágico, sino que hay una

intención de remendar estas problemáticas de escasez material a cambio de un clásico intercambio de ropa (no cualquiera: su vestido de novia) por dinero. Y es subversiva también a los imaginarios popularizados en el teatro anarquista paradigmático en donde “bajo una clara influencia del Romanticismo, que asociaba el amar con el morir” el destino trágico final del melodrama conducía siempre al protagonista a la muerte ya que “el hombre romántico amaba el amor por el amor mismo, aunque este sentimiento lo condujese a la muerte” (De la Rosa, 2015, p. 91). Lo que se impone por sobre la voluntad individual de los amantes no es el destino trágico de una enfermedad, sino los fenómenos concretos de la pobreza y la política estatal que obliga al amante al exilio. Por este motivo, el amor *bigger than life* no triunfa, el exceso es obturado y reemplazado por la racionalidad de Elisa, quien al final declara: “yo ya no voy a llorar más en toda mi vida. Vamos, vamos afuera; a coser no, estoy harta Julia, harta, cansada de miseria, a coser no... ¿para qué?” (Medina Onrubia, 2014, p. 138). El final es pesimista para la historia de amor, mas no trágico para la protagonista quien termina por desterrar la posibilidad de concretar su matrimonio con su compañero anarquista. El desenlace trágico es reemplazado por un desenlace irónico, lo que podemos visualizar en las didascalías: “(se ríe, se vuelve loca, se tira sobre la ropa, vencida, rota y sin su dominio de altísima sobre sí misma, riendo, riendo, riendo)” (p. 138). El exceso de amor del primer acto “La dichosa” es reemplazado por el exceso de displicencia y resignación en “La vencida”. Como señala Santiago Locasio en la reseña para *La protesta* sobre la obra: “Vencida, sí, pero para no llorar más, para vivir, para luchar y para seguir amando” (citado en De Leone, 2014, p. 39).

Estas alternativas al melodrama clásico conviven y dialogan con los recursos del realismo que “pretendían dar cuenta objetivamente de la realidad humana, psicológica y social, por medio de una representación tan fiel como sea posible de los referentes que le atribuye o le supone” (Carzap y Massa, 2002, p. 92). Estos se hallan más presente en los cuentos, y en la obra de teatro tienen la intención de remarcar la salida anárquica a todos los problemas sociales: “cuando se juntan los pobres obreros [...] para procurar darles un poco de educación a los hijos y que no sean esclavos como ellos” (Medina Onrubia, 2014, p. 57). Vemos aquí a la educación integral como modo de liberación espiritual de los individuos, y a las relaciones de parentesco en donde la movilidad social se hace presente. De este modo, las utilidades y reutilizaciones de los recursos de géneros narrativos funcionan no solamente para subvertir los mandatos de género en torno a las mujeres sino en torno a los hombres. Arturo, a pesar de irse, se presenta como una figura masculina que es profunda, que siente, que llora, que siente dolor y puede hablar de eso, y tiene una relación mediada por el amor libre y no por el mandato matrimonial con Elisa. Es más posible la alianza entre compañeros anarquistas, que la alianza entre mujeres. Esto se ve en la relación con el personaje de Doña Braulia, por ejemplo, en donde imperan otras relaciones poco amorosas a pesar de ser del mismo género. En este realismo se encrucece, tal como señala Masotta (2008), la comunidad de humillados. En la comunidad del conventillo de Onrubia se muestra la imposibilidad de las alianzas motivadas por el género, debido a que quienes se encuentran por fuera del anarquismo no son, para la protagonista, posibles aliados, independientemente de su género. Vemos aquí lo estudiado por Dora Barrancos (1992): la necesidad de la militancia anarquista de integrar a la mayor cantidad de personas posibles a la doctrina libertaria para las luchas emancipatorias.

Por último, vemos los modos en que se trasluce en la ficción de Onrubia lo que señala Contreras (2018). Este tipo de realismo se define como la “derrota de la distinción clásica de estilos bajos y elevados, y en la consiguiente atribución de valor estético a lo cotidiano y vulgar”. Se representan “los caracteres típicos en situaciones típicas”, de manera que se formula tradicionalmente un reconocimiento de un referente histórico determinado, tipificado por el verosímil y que se “sustenta en la observación de la realidad en términos perceptivos para descubrir una realidad social, su configuración dinámica, su fisonomía latente, aspectos en los que se constata cierto devenir histórico” (p. 69). En ese sentido, el género narrativo es funcional a la intención de hacer ingresar los debates libertarios a la ficción. Las querellas de los anarquistas de principios de siglo XX aparecen en la obra de teatro y en los cuentos, no solamente como modo de estructurar la narración sino como material textual central en la ficción de juventud de la obra de Medina Onrubia.

4. FICCIÓN ANARQUISTA: RASGOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS, ACERCAMIENTOS Y DISTANCIAS

Cuando hablamos de ficción anarquista no lo hacemos porque la autora se haya declarado públicamente como anarquista en su filiación política y haya intervenido activamente en muchas acciones anarquistas una vez mudada a Buenos Aires. De hecho, si bien *Almafuerte* se promocionó entre anarquistas, hay algunas cuestiones que se destacan en el análisis de María Fernanda de la Rosa (2015) y de Armando Minguzzi (2007) sobre la construcción de los personajes y los arquetipos heroicos en las obras de teatro anarquista que distan de la obra que estamos analizando. En este caso, hablamos de ficción anarquista como un modo de figuración del anarquismo en la ficción, en donde la narradora, los tópicos, las escenas configuradas, los personajes y ciertos procedimientos literarios dan cuenta de ciertas demandas del anarquismo de la época de forma porosa. Así mismo, analizar estos rasgos en detalle en estos textos iniciales nos ofrecerá otras claves de lectura para comprender y analizar su lugar, no solamente en la cultura argentina sino su relación con la historia del feminismo.

Como señalaron Susana Carzap y Cristina Massa y (2002), y Eva Montoya (1987), las ideas anarco socialistas en la modernidad temprana de la Argentina aparecieron en diversas manifestaciones teatrales y literarias, ya sea desde los sectores de elite para ridiculizarlas como desde los sectores populares para adherir a ellas. En el caso de la adhesión, en el corpus analizado, hallamos una gran intención de denuncia de las violencias sexuales y de la doble opresión de las mujeres (por su clase social y por su género). Esta tematización de las violencias por condiciones de género, siguiendo a Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia*, ponen en escena “la dinámica tradicional de género, prácticamente inseparable de la estructura misma, jerárquica, de esa relación” (2010, p. 131). En ese sentido, “la sumisión” de la mujer ante un varón que ejerce violencia sobre ella instituye una dinámica social que avala “un acto que se ampara en el mandato de punir y retirarle su vitalidad a una mujer percibida como desacatando y abandonando la posición a ella destinada en el sistema de estatus de la moral tradicional” (p. 137). En el caso de la obra teatral *Almafuerte*, hay una insistencia con el lugar de las mujeres trabajadoras en un conventillo porteño cualquiera, en donde el trabajo doméstico no alcanza para pagar y satisfacer las necesidades materiales más básicas de las protagonistas. El personaje de Julia dice: “ahora ya ni planchando las voy a poder ayudar... yo que nunca he servido para nada en la casa, y que ahora que necesitamos más, por más voluntad que tenga” (Medina Onrubia, 2014, p. 88). Nuevamente, aparece la voluntad individual como salida posible a los conflictos estructurales, aunque vana, ya que no alcanza para sopesar la miseria. A esto Elisa responde: “nunca viene una pena sola, y hay que aguantarlas a todas, que no somos los primeros ni vamos a ser los últimos que pasen por esto, que es cosa del mundo el sufrir” (p. 89). Este tópico persiste en diversos cuentos. El más explícito y en donde figura esta doble opresión en grado sumo es “El gato negro”, en donde la protagonista muere en un aborto clandestino luego de ser violada por un grupo de obreros en un día de trabajo. El personaje de la Panta, tan solo siguiendo su instinto, va hacia el galpón de los peones a buscar para llevar a la cueva “carne, yerba y galleta” (Medina Onrubia, 2014, 161). A cambio de eso, “todos la saludaban con insultos, con alaridos, con manotones que la tiraban casi ahogándole entre la paja cortada y amontonada” (p. 161). Aquí, se retrata el intercambio sexual, ya ni siquiera por dinero y por fuera del contrato matrimonial. Si el matrimonio burgués, tal como estudió Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, trae aparejada la prostitución, aquí este contrato se da como prestación extramatrimonial, además de exhibir la problemática social de la pedofilia, también expuesta por la militancia anarquista y asociada a las instituciones religiosas. Sin embargo, ¿con qué herramienta de trabajo cuentan las mujeres pobres si no es con su cuerpo? Lo que hace Medina Onrubia en este texto es presentar las condiciones materiales de la opresión de género intrínsecas a la trama narrativa. El personaje es una niña que está a cargo de los hermanos cumpliendo su rol de mujer doméstica, pero debe también salir a trabajar. La punición, en este caso, acompaña al contrato sexual de primer orden. La aceptación de este contrato por parte de Panta es signo del destino trágico de los niños nacidos en el doliente margen. Su final, la muerte, además de recordar al melodrama clásico mencionado anteriormente, refuerza la punición por salirse del lugar de mujer

asignado (el hogar, el cuidado en este caso de sus hermanos). La propuesta literaria es también sociológica: la clase social determina, invade y se relaciona intrínsecamente con las opresiones derivadas del género.

Otra cuestión en donde se relacionan las posiciones de clase y de género es en torno a la maternidad, específicamente ante el cuidado. Si “en virtud de la maternidad es como la mujer cumple íntegramente su destino biológico” (de Beauvoir, 2016, p. 464), en los cuentos la narradora polemiza con este imaginario mostrando mujeres no destinadas a ser madres por su condición social o, mejor dicho, mujeres cuya condición social se interpone en su presunto destino de ser madres. En el cuento “El ama”, la narradora relata la historia de ‘la china’, quien se dedica a amamantar a hijos de ricos y termina quedándose sin leche para darle la teta a su propio hijo: “Si su hijo ha muerto es porque ella fue a dar su sangre y su vida al hijo de un privilegiado. Es la más crasa de las injusticias sociales. No fue la primera ni será la última.” (Medina Onrubia, 2014, p. 205). Sin embargo, la narradora tiene una posición polémica respecto a este punto, llevando al extremo el determinismo social y, a pesar de la heterodoxia clasista que preponderaba en las filas anarquistas, hay una radical toma de postura en el caso de esta ficción: “los hijos de los pobres como ellos hacen bien en morirse [...] los infelices lo son desde que nacen, pues hasta la leche de sus madres es para los otros” (p. 205). Lejos de reivindicar o romantizar la pobreza como un valor relacionado a la bondad, en su obra teatral se desmonta aquella idea de la felicidad y el amor a pesar de todo, para generar un efecto de radiografía social, en donde la pobreza y la marginalidad se convierten en problemas que trascienden la vida y la muerte. Esto puede verse en las descripciones realizadas en “Hijos de borracho”, “Ramón Barragán”, “La tísica”, “Pachamama” y “Gabriel”, donde abunda lo abyecto sobre los personajes. A este último niño se lo describe como “un insulto de la naturaleza... una venganza póstuma de ella, al verse así, torcida y viciada. Una obra maestra del horror: casi un monstruo” (Medina Onrubia, 2014, p. 153).

En ese sentido, la clase social está representada de una manera determinista, en tanto el escenario es rural, y costumbrista, en tanto el escenario es urbano. Podemos hallar entonces lo que Suriano detalla acerca del rostro bifronte en las ideas libertarias. Las lecturas de las problemáticas sociales en los circuitos anarquistas no se realizan de manera estructural sino en términos de libertad individual y voluntad humana, pero así mismo desde el anarquismo se “contenían las demandas colectivas vinculadas a la sociabilidad” (Suriano, 2021, p. 21). De esta forma, las situaciones que en los cuentos y en la obra dan cuenta de la profunda desigualdad social (en el campo, en la Ciudad de Buenos Aires) no tienen una lectura estructural y adquieren nombre propio. Según esta doctrina, la desigualdad es producto de la desestabilización que produce el capitalismo por sobre las igualdades naturales en las relaciones sociales y las relaciones de género, vistas por los anarquistas como dadas.

A pesar del determinismo social y el naturalismo, la narradora desarrolla una fuerte creencia en las alianzas interclase: “¡Hay una fraternidad tan grande en los humildes! ¡Una hermandad que desconocen los que no sufren!” (Medina Onrubia, 2014, p. 243), y una fuerte creencia en los métodos de intervención anarquista en los momentos en que se vislumbra una posible salida, cuando se la vislumbra, a estas problemáticas: “Vienen en tropel ideas al cerebro... ¡Rojas ideas tan grandes y tan bellas! De amor, de compasión... de venganza, que es justicia... ideas imposibles de precisar, pues para ello, necesitaríase -¡gloria es decirlo!: ¡mucho quiotismo y mucha dinamita!” (p. 148). Aquí podemos observar rasgos estilísticos de escritura libertaria, que también pueden visualizarse en las publicaciones de la prensa y en los folletos. En la doctrina anarquista, práctica y *episteme* están relacionados, de modo que en este cuento que ella eligió poner al principio de *El libro humilde y doliente* hay una postura militante, lo que se corresponde también con la importancia que tiene la interpelación en el discurso anarquista (Suriano, 2021). Este tono de proclama desaparece en la obra de teatro, asemejándose esta al típico drama de costumbres del conventillo porteño. La figura del inmigrante puede leerse en contrapunto a dos figuras clásicas de la literatura nacional, el gaucho y el criollo, también tomadas por el teatro anarquista (De la Rosa, 2015, 101). El criollo, ese argentino de corazón, hijo de quienes “llegaban aquí, se apropiaban, se adueñaban de todo y se hacían reyes, despreciando después al hijo del país...” (Medina Onrubia, 2014, p. 206). Respecto a la relación con los inmigrantes, quien presenta esa tensión en la obra de

teatro es Doña Braulia, quien discrimina al español Arturo y se manifiesta a favor de la Ley de Residencia: “esa ley tan buena que hace salir del país a todos los extranjeros, muertos de hambre, que vienen a bochinchar en tierra ajena [...] ¡Qué va a ser argentino! ¡Salga de ahí! Gallego, más gallego que su marido... solamente que no se le conoce porque ha vivido siempre aquí, comiendo de nosotros, los argentinos [...]” (p. 80). Esta reacción da cuenta de la hostilidad de la sociedad argentina de entresiglos ante la afluencia inmigratoria, el punto conflictivo en el que “se producía el punto de encuentro entre anarquistas y trabajadores, y el discurso de aquellos podía aparecer como creíble para éstos” (Suriano, 2021, p. 19). La figura del inmigrante se retrata como un problema de la Argentina contemporánea en la que estos textos fueron producidos y publicados. Nuevamente, el anarquismo es figurado en la ficción como la solución a estos conflictos. Dice el personaje de Elisa: “para que fuera bueno el mundo y felices las mujeres debían ser anarquistas todos los hombres” (Medina Onrubia, 2014, p. 57). Esto y tal como se detalla en la reseña de *La protesta*, emparenta a su escritura con el teatro libertario. Un inciso más que la incluiría en esta tradición libertaria son las críticas a la noción de patria y de religión. Estas podemos observarlas no solamente en la trama de acción, sino en algunos diálogos de la maestra con sus discípulos o, incluso, en la reflexión de la narradora:

La patria... patria es una palabra vana, pero cuántas vidas se inmolan a esa palabra... cuántos corazones vibran por ella, cuántos afectos, cuántas ilusiones se le sacrifican. Es también un monstruo que duerme... cuando despierta... qué de madres sin hijos, de sangre derramada, de crímenes santificados por su nombre! [...] ¿acaso la patria no es también un ideal, noble como todos los ideales...? ¿acaso no tenemos guardado en el fondo del alma el inmenso amor por el rinconcito donde nacimos, donde jugamos, donde empezamos a soñar? (2014, p. 261).

Es por eso que se expone este quiebre entre la propia educación de la narradora en su escuela religiosa y la escuela actual, en donde hablar de Dios es una rareza y se hace por fuera del aula: “ella no había sabido nunca nada de Dios; ahora sentía nombrarlo tanto!” (Medina Onrubia, 2014, p. 178) [...] “no le hablaré de Dios [...] algún día alguien le explicará a Dios. Creer es una felicidad. Que crea” (p. 179). Y más adelante: “evoqué recuerdos: evoqué el colegio de las hermanas de dios, donde tanto oía hablar de él” (p. 180). La biografía escolar en este relato está puesta en función de hacer la crítica religiosa anarquista que ya en 1890 se elaboraba asiduamente hacia las instituciones escolares religiosas, pero también hacia la educación oficial por ser burguesa. En este aspecto los cuentos se distancian de la doctrina anarquista clásica. Lejos de ver a la escuela como como “herramienta disciplinaria y moral para encauzar los comportamientos sociales” (Suriano, 2021, p. 223) sobre las que teorizaban los militantes anarquistas, la narradora de los cuentos reflexiona en torno al “Sueño de Sarmiento que vive” (Medina Onrubia, 2014, p. 149) en relación con la formación de las almas, del progreso y la civilización. El espacio escolar se relaciona directamente con el imaginario afectivo de la narradora: “Cuánto cariño le tengo a mi escolita blanca y qué armoniosa y tranquila me es la vida en ella” (Medina Onrubia, 2014, p. 210), “que la quiero con el amor de sufrimiento que vuelve mi alma en todo lo enfermo, en todo lo triste, en todo lo sucio...” (p. 224). En contraposición a este espacio escolar, está el espacio del hogar rural familiar. En este hogar se perpetúan las violencias y la miseria. Además, no da lugar al desarrollo de la infancia ya que los niños deben cumplir roles de adultos, no solamente en el cuidado de sus hermanos menores sino también a la hora de salir a trabajar para traer dinero y comida. En ese aspecto, la narradora de los cuentos constantemente acentúa el determinismo que ha hundido a las infancias pobres en los márgenes y nunca podrán salir de allí: “ellos no forman para la batalla. Nacieron vencidos” (p. 148). La infancia se rompe en el espacio doméstico para pasar a hacerse presente en la escuela: allí sí, los niños son “risas y voces infantiles” (p. 149) y dejan de ser esos deformes abyectos que son fuera de la escuela. En estos cuentos no se educa para liberar, no hay posibilidad de liberación, no es esa educación que “buscaba igualar socialmente, brindar a los trabajadores sentido de responsabilidad, confianza individual y preparación técnica” (Suriano, 2021, p. 220). Aquí, la narradora educa por amor, como acto amoroso y como manera de revincular a los niños humildes con sus infancias, en la intención de regalarle la muñeca que el padre le había roto. En ese sentido se enlaza directamente con la reivindicación de la escuela como espacio, que presentaba una alternativa, un espacio subversivo contrapuesto al hogar en donde nacieron y crecieron los niños, el hogar

radiado en ese doliente margen. La maestra, de esta forma, es la mujer anarquista ideal: no tiene ni Dios, ni patrón, ni marido. El hogar rural es un lugar hostil que desprotege las infancias.

La maestra en la escuela es la salvación a este territorio desfavorable, perimido. Esta contraposición entre escuela y casa familiar humilde, junto al tópico de la inmigración y la posición narradora de la maestra querellante, ausente de todas las relaciones amorosas, desaparecen en la obra posterior de Medina Onrubia. Se desarrollan, sí, en mayor profundidad en el resto de las obras de teatro, cuentos e incluso en su novela *Akasha*, las temáticas en relación con las problemáticas sociales de habitar la feminidad en la modernidad periférica y la tesis que pone a la escritura como modo de subvertir los mandatos sociales.

5. “AHORA PUEDO, CONSCIENTEMENTE, EMPEZAR MI OBRA”

Los usos y desvíos del género melodrama que Salvadora Medina Onrubia ensaya en su obra *Almafuerte*, teñidos todavía de costumbrismo, serán luego el centro de su obra de escritora profesional. Sin embargo, en los cuentos reunidos en *El libro humilde y doliente* la narradora maestra es quien tiene autoridad para relatar aquello que transcurre en los cuentos porque lo vivió. De esa posición autoral elaborada en 1912, se distancia la autora en 1918, en su prólogo:

Tan ajeno como pudiera serme cualquier señor consagrado que quisiera apadrinar mi obra con su nombre, le es la “yo” de hoy a aquella pobre chica ingenua aún, dolorida y sentimental que escribió estos torpes esbozos de cuentos [...]. Es la obra de mi juventud, casi puedo decir de mi niñez, que en vez de blancas rosas de primavera floreció rojas y sangrientas flores de dolor [...]. Seguramente mi obra de hoy y mi obra de mañana serán infinitamente superiores para las gentes cultas que saben muchas cosas y que exigen en el que escribe cultura intelectual, pericia literaria, medida justa, etc. Pero para mí, llegue donde llegue, será siempre esta mi mejor obra” (Medina Onrubia, 2014, p. 144).

Vale la pena analizar este prólogo a modo de conclusión por la absoluta conciencia que tiene la autora de la treta profesional que está realizando al publicar y autoprologarse esos cuentos que coloca, intencionalmente, por fuera de su “obra”, aunque los valora como la mejor por ser parte de su escritura de juventud sentimental y doliente. Medina Onrubia disocia aquello que se publica para el público literario, la crítica, la gente culta, los literatos, y aquello que se publica para una misma, para ser sincera con una, y es escrito desde el alma. El gesto de la modestia le es funcional en tanto falsedad ya que para ese entonces ya empezaba a circular por espacios de consagración periodística y literaria, incluso colaborando en el diario *Crítica* como cronista teatral.

Al llegar a la ciudad, entonces, Salvadora Medina Onrubia comprende que contar su experiencia como maestra y todas las fatalidades que aquello concierne no la llevaría a ser la autora teatral de primer orden en la que luego se convertiría. Sin embargo, tal como hemos visto, vestigios de la narradora maestra podemos encontrar en el personaje de Elisa, más por su rechazo hacia el mandato matrimonial heterosexual, por su fuerte conciencia y denuncia de las injusticias y por su anarquismo, que por su afán pedagógico o de salvar a sus discípulos. Tanto Elisa como la maestra (el singular es intencional ya que parece ser siempre, en todos los cuentos, la misma maestra quien narra), son mujeres que se corresponden con el ideal de mujer anarcofeminista. Sin embargo, lo que abandonaría luego la autora es el ingreso de las ideas libertarias en la ficción dejando únicamente las feministas. Conscientemente, una vez que comienza verdaderamente su obra al inaugurar la década del 20, Salvadora Medina Onrubia, además, elabora ficciones feministas que presentan figuraciones de las mujeres que resultaban, de manera arquetípica, una realización concreta de aquel modelo de mujer insumisa que se atisbaba ya en la década anterior.

REFERENCIAS

Arnés, L. (2015). Insinuar 'eso': afectividades lesbianas y literatura en la Argentina de principios del Siglo XX. *Badebec*, 4(8).

- Arnés, L. (2016). Históricamente, tres escenas del siglo XX. En *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (pp. 57-103). Buenos Aires: Madreselva Editorial.
- Arnés, L. (3 de marzo de 2017). Yo, Salvadora, Soy mujer, deseo y fantaseo. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/23094-yo-salvadora-soy-mujer-deseo-y-fantaseo>
- Barrancos, D. (1992). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Bourdieu, P. (2018). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Boal, E. (2006 [1922]). La mujer y el amor libre. En O. Baigorria (Ed.), *El amor libre. Eros y anarquía* (pp. 37-39). Buenos Aires: Utopía Libertaria.
- Carzap, S. y Massa, C. (2002). Teatro nacional y realidad social. En M. Gramuglio (Dir.), *El imperio realista, Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo VI (pp.11-91). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Contreras, S. (2018). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. En S. Contreras (Comp.), *En torno al realismo y otros ensayos*. Buenos Aires: Nube Negra.
- De Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- De Leone, L. (2013). "Flores de juventud para la causa libertaria". Apuntes sobre "Alma al aire" (1914), de Salvadora Medina Onrubia. *Mora*, 19(1), 137-148. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/461/449>
- De Leone, L. (2014). Papeles de reciénvenida. En L. De Leone (Ed.), *Almafuerte / El libro humilde y doliente* (pp. 11-34). Córdoba: Buena Vista Editores.
- De Gonzalo, J. (1914). Del teatro "Almafuerte". *La protesta*, 18(2137), 4-5. Recuperado de http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/09/LaProtesta1914_n2137.pdf
- De la Rosa, M. F. (2015). El principio de autoridad construido desde el teatro anarquista porteño, 1910-1930. *Temas de Historia Argentina y Americana*, (23), 81-112. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/6979>
- Diz, T. (2011). *Contrapunto arquetípico en Dos mujeres / El amo del mundo de Alfonsina Storni y Las descentradas de Salvadora Medina Onrubia*. Ponencia presentada en Simposio Redes, alianzas y afinidades: escritura de mujeres en América Latina, Siglos XIX y XX. Bogotá.
- Diz, T. (2012a). *Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli* (Tesis doctoral). FLACSO, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://www.academica.org/tania.diz/4.pdf>
- Diz, T. (2012b). Del elogio a la injuria. La escritora como mito en el imaginario cultural de los '20 y los '30. *La biblioteca*, 1, 1-12.
- Escales, V. (2019). *¡Arroja la bomba! Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Fernández Cordero, L. (2019). *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García Salaverry, A. (1933). Salvadora Medina Onrubia. *La literatura argentina*, 5(54). Recuperado de <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-literatura-argentina-no-54/>
- Gramuglio, M. T. (2006). Introducción. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Vol. VI (pp. 7-38). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Herlinghaus, H. (2014). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Chile: Ediciones un cuarto propio.
- Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la formación de una argentina dividida*. Buenos Aires: Ariel.

- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones el Huracán. Recuperado de <https://literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf>
- Minguzzi, A. (2007). La literatura anarquista de Alberto Ghirardo: de la libertad, de la razón y del instinto. *Políticas de la Memoria*, 6/7, 182-189.
- Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora Editora.
- Marchini, E. (1914). Sobre una nueva poetisa. *La protesta*, 18(2139), 4-5. Recuperado de http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/09/LaProtesta1914_n2139.pdf
- Masotta, O. (2008). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Medina Onrubia, S. (1914). *Almafuerte, Nuestro Teatro*, 1(9). Buenos Aires.
- Medina Onrubia, S. (1918). *El libro humilde y doliente*. Buenos Aires: Imprentero Miguel Calvillo.
- Medina Onrubia, S. (2014). Almafuerte / El libro humilde y doliente. En De Leone (Ed.) *Almafuerte / El libro humilde y doliente* (pp. 37-265). Córdoba: Buena Vista Editores.
- Montoya, E. G. (1987). Elementos para una 'Teoría' teatral libertaria (Argentina 1900). *Latin American Theatre Review*, 21(1), 85-93.
- Moreno, M. (28 de febrero de 1988). Dice que es princesa pero nació en un circo. *Página 12*.
- Rodríguez Pérsico, A. (2014). Melodrama y melancolía. Pasiones amorosas, pasiones políticas. En H. Herlinhaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 281-295). Santiago de Chile: Un cuarto propio.
- Sáitta, S. (1995). Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia. *Mora*, 1, 54-59.
- Sáitta, S. (2012). Un nuevo modelo de mujer. *Teatro, la revista del complejo teatral*, 110, 30-34.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires '20 y '30*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo Editores.
- Suriano, J. (2021). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1980-1910*. Buenos Aires: Manantial.
- Torrendell, J. (2014). El libro humilde y doliente de Salvadora Medina Onrubia. En L. De Leone (Ed.), *Almafuerte / El libro humilde y doliente* (pp. 287-291). Córdoba: Buena Vista Editores.
- Viñas, D. (2017). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.