

VENUS Y TINTA ROJA: SALVADORA MEDINA ONRUBIA, ESCRITORA Y ESCRITURA MILITANTE*

VENUS AND RED INK: SALVADORA MEDINA ONRUBIA,
WRITER AND MILITANT WRITING

Carmen Rodríguez Martín
Universidad de Granada

Resumen: *El presente trabajo abordará un estudio de caso que problematizará las relaciones entre autonomía y heteronomía del arte. En concreto, se centrará en la escritora argentina Salvadora Medina Onrubia cuya praxis artística y editorial, conceptualizada como contrapropaganda, pretende socavar el orden canónico del campo cultural y político argentino de las primeras décadas del siglo pasado. Para ello, analizaré cómo construye su identidad como autora ligada a una militancia estética que reclama la posibilidad de enunciar su voz de mujer creadora y a una militancia política de sesgo anarquista.*

Palabras clave: *Salvadora Medina, arte, propaganda, mujer, escritura militante.*

Abstract: *The present work will approach a case study that will problematize the relations between art's autonomy and heteronomy. In particular, it will focus on the Argentine writer Salvadora Medina Onrubia whose artistic and editorial praxis, conceptualized as counterpropaganda, seeks to undermine the canonical order of the Argentine cultural and political fields of the first decades of the last century. To do this, I will analyze how she constructs her identity as an author linked to an*

* Este artículo se inserta dentro del Proyecto de Investigación dirigido por Pura Fernández *Prácticas culturales y esfera pública: editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas (FFI2016-76037-P)* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

aesthetic militancy that demands the possibility of enunciating her voice as a creative woman and a political militancy of anarchist bias.

Keywords: *Salvadora Medina, Art, Propaganda, Woman, Militant Writing.*

1. INTRODUCCIÓN

Mi objetivo es analizar la producción de la primera época de la polifacética y controvertida Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) como acción política ya que esta sintetiza, a través de sus obras y de su militancia, un modelo de lucha y reivindicación del papel de la mujer social e intelectualmente. Esta perspectiva parte de la hipótesis de que toda política cultural implica una cultura política con la que pretendo reflexionar sobre las relaciones entre el campo de poder y el campo intelectual desde el particular descentramiento de la praxis literaria femenina¹. Atenderé a los procesos de legitimación de Salvadora Medina como escritora en las primeras décadas del siglo XX argentino centrándome tanto en su reflexión sobre la creación, la producción y la distribución de sus textos como en los debates que estos proponen sobre la función del arte vinculado a una determinada ideología, en este caso, de sesgo anarquista y feminista. En este sentido, defenderé que no pueden reducirse al contenido o a una mediación propagandística sino que han de leerse como resultado de una praxis militante con y desde la pluma. Con ella luchó para encontrar, a través de discursos de resistencia y transgresión, los intersticios que visibilizarán su voz para forjar, de este modo, nuevos espacios de ciudadanía (campo de poder) en la república de las letras (campo intelectual).

2. "SOY EN MI CARNE LA ARGENTINA MISMA"

Esta frase es un extracto de una carta que Salvadora escribe mientras se encontraba encarcelada por motivos políticos en 1931 tras enfrentarse a la dictadura del General Urriburu. Desde mi perspectiva, resume perfectamente uno de los aspectos en los que me gustaría centrarme: la relación entre el cuerpo (de mujer) en su dimensión política y el cuerpo textual.

¹ En este sentido, considero fundamental la propuesta de Jacques Rancière que desarrolla esta idea de la siguiente manera: "La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política y la política de la estética, es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular". Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, p. 19.

En este sentido, los textos de Salvadora configuran un tapiz vital que recurre a referencias autobiográficas que comprende desde recuerdos y experiencias narrados en un estilo realista acorde con su vertiente libertaria en sus cuentos, el carácter intimista de sus versos o la creación de *alter egos* con diversos fines, por ejemplo, en el teatro. Por ello, en sus escritos encontramos plasmados los elementos que caracterizan las vivencias en y de la vanguardia feminista/femenina y los obstáculos que han de vencerse para insertarse en ella. Entre ellos, destaco su carácter excéntrico determinado por ser mujer y de provincias (viajará a la Capital, al igual que su amiga Alfonsina Storni con la que comparte destinos paralelos); madre soltera y, además, comprometida ideológicamente. Salvadora intentará ubicarse en este contexto donde nuevos sujetos apuestan por situarse al aprovechar la reconfiguración del campo que está teniendo lugar y ser, de este modo, un prototipo de esa “generación de mujeres modernas” que aglutinaron “la experiencia de la vanguardia feminista, algunas hebras de los misales anarquistas y se enrollaron en la búsqueda de un camino personal” tras decidir “no ajustarse a lo que se esperaba de ellas y [...] hacerlo a través del arte”². Veamos cómo se articulan estos elementos:

Vine a Buenos Aires porque quería vivir como una artista. Y eso significaba todo para mí: la libertad, la humanidad universal, todas las experiencias sexuales, la revolución, el cambio, el fin del mundo de oprimidos y opresores, de pobres seres degradados como bestias, comprometidos a resistir hasta el final por aquellas religiones que ofrecen un paraíso dudoso a cambio de dejarse explotar por los elegidos. Los elegidos en la tierra son los que pagan el valor de una vida humana a cambio de sus chucherías y entretenimientos³.

Desde esta perspectiva, Salvadora entiende la praxis artística ligada al *topos* de la urbe que no es solo, como señala Griselda Pollock, un terreno moralmente peligroso y hostil, ya que el espacio público es una propiedad para y de los hombres, lugar de pérdida de la virtud o sinónimo de desgracia desde una perspectiva burguesa sino, también, lugar donde fraguar la experiencia y la praxis estética⁴. Salvadora irrumpirá en él y será, precisamente, su intervención a comienzos de febrero de 1914 en una manifestación contra las leyes de represión el hecho que le abra las puertas para colaborar en el diario *La Protesta*. Sus palabras fueron publicadas al día siguiente anunciándose, paralelamente, su incorporación al periódico. De este modo, como una de las protagonistas de su obra *Almafuerte*, se encontrará entonando su voz en una

² Josefina DELGADO, “Estudio preliminar”, en Salvadora Medina ONRUBIA, *Las descentradas y otras piezas teatrales*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional, 2007, p. 9.

³ Josefina DELGADO, *Salvadora. La dueña del diario Crítica*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

⁴ Griselda POLLOCK, “Modernity and the Spaces of Femininity”, en Griselda POLLOCK, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988, p. 69.

particular unión de su vida/texto: “Yo daré el ejemplo y levantaré los corazones en la lucha, para lo cual reclamo el derecho de ir con mis compañeros, delante de todos, empuñando la bandera roja, que es como el fuego de nuestros corazones”⁵.

La fuerza performativa del discurso es un proceso más de construcción de la subjetividad —Butler mediante— de Salvadora como artista. Es más, así entendido, “el yo performativo es una obra de arte, artificio e identidad” y, por tanto, una herramienta para examinar las relaciones entre espacio público y cuerpo y entre su visibilidad política y su legitimación como autora⁶. Obviamente, otorgar importancia a este hecho supone recalcar que Salvadora supera la dicotomía público/privado-doméstico como determinantes de las jerarquías y las actividades de cada sexo por las cuales lo trascendente queda reducido a lo masculino porque la mujer, relegada al ámbito del hogar, resulta intrascendente⁷ tal y como apunta Hannah Arendt en *La condición humana*:

Vivir una vida privada significa por encima de todo, estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una ‘objetiva’ relación con los otros que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida. La privación de lo privado radica en la ausencia de los demás⁸.

Precisamente, es en la incorporación de los relegados como “habitantes de un espacio común” en lo que consiste la política como una reconfiguración de “la división de lo sensible” al “introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados”⁹. Será este “proceso de creación de di-sensos” propiciado por su actitud lo que liga lo político a su praxis artística.

Como hemos apuntado, una vía de visibilidad y legitimación será la actividad periodística. Salvadora colaborará en publicaciones tan importantes como la mencionada *La Protesta*, *Fray Mocho* y *PBT*. Asumo que las colaboraciones en revistas propician la legitimación ideológica de las nuevas figuras intelectuales, los escritores profesionalizados, frente a la presión realizada

⁵ Josefina DELGADO, *op. cit.*, p. 30.

⁶ Elia TORRECILLA PATIÑO, “Mujeres haciendo ciudad: Flâneuses y Las Sinsombrero”, en *Kultur* 4 (2017), p.93.

⁷ Sandra MONTÓN SUBÍAS, “Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia” en *Arqueología espacial* (2000), p. 47.

⁸ Hannah ARENDT, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, p.78.

⁹ Jacques RANCIÈRE, *op.cit.*, p. 19.

sobre la cultura por los discursos dominantes de la elite criolla¹⁰. Así, las revistas como textos y praxis colectivas favorecieron la profesionalización de nuevas instancias de subjetividad creadora al poner sobre la mesa las discusiones de las políticas culturales y las experimentaciones ideológicas¹¹. En ellas, encontramos las luchas entre autorías/autores que buscan ser reconocidos, ya que no hay intervención sin autorización previa, y aquellos que se erigen como autoridad y voz autorizada. Un ejemplo lo encontramos en el juicio que, el que será a la postre su marido, Natalio Botana, realizará sobre Medina en un artículo titulado "Las chicas periodistas. El caso de la señorita Onrubia": "la inclinación juvenil de la señora Onrubia se acentúa hoy con un hecho sorprendente: *La protesta* cuyas puertas ha traspuesto en su calidad de ácrata militante, seguramente conducida hasta aquella redacción sin que se diera cuenta de la trascendencia lamentable del paso que da"¹². Botana refiere al texto de Evaristo Carriego "La costurerita que dio aquel mal paso". La costurerita, en sus versiones que abarcan desde las de Josué Quesada a Roberto Arlt, pasará a ser una protagonista del imaginario colectivo y será utilizada para reiterar el tópico de que, según la "ideología de la domesticidad", lo público y el mundo del trabajo conducen a las mujeres al error invitándolas, por tanto, a regresar al orden del hogar y a continuar con el régimen de "las identidades naturalizadas"¹³.

En este sentido, y frente a esta posición, es necesario resaltar la lucha reivindicativa de las publicaciones anarco-feministas que circulaban desde finales del siglo XIX en Argentina, y que Salvadora conocía, así como las publicaciones afines al movimiento que se unían a sus proclamas reivindicadoras¹⁴. El diagnóstico general es que la opresión política, social e histórica de la mujer se encuentra indisolublemente unida a las problemáticas derivadas

¹⁰ Carlos ALTAMIRANO y Beatriz SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Argentina, Ariel, pp.161-163.

¹¹ Beatriz SARLO, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *América. Cahiers du Criccal* 9/10 (1999), pp. 9-14.

¹² Josefina DELGADO, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹³ Alicia SALOMONE, "Mujer, ciudad y subliteratura en la textualidad de Alfonsina Storni", en Alicia SALOMONE, *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*, Chile, Cuarto propio, 2004, pp. 45-68, p. 55.

¹⁴ "El mal paso" es metáfora y símbolo de la prostitución, objeto de preocupación de los anarquistas y de gran presencia y preocupación en la época. Donna GUY señala que en este período Buenos Aires tenía fama internacional de tenebroso puerto donde las mujeres estaban condenadas a la servidumbre sexual. De hecho, no es casual que Alberto Ghirardo inaugure *Ideas y Figuras* (1909-1916) abordando el tema de la "Trata de blancas". En su portada la ilustración muestra a dos prostitutas acompañadas, precisamente, por una máquina de coser como símbolo de la doble explotación. Esta "mujer caída" como la definen las redactoras de *La voz de la mujer* (1896-1897) es la gran "mártir de la sociedad", la víctima del mal social que deviene de la situación de desigualdad de oportunidades y discriminación existente en el espacio de lo público. Ver Donna GUY, *El sexo peligroso: La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pp. 17-20.

de las desigualdades entre su importancia en los ámbitos de lo público y de lo privado. Como solución proponen concienciar de la cosificación que sufre su cuerpo, implementar su ingreso al mundo del trabajo para participar y luchar contra la explotación y, también, para poner en cuestión la autoridad masculina y las formas de opresión cotidianas, resaltar la importancia de la educación¹⁵.

Por su parte, Salvadora, desde su *labor* como artista, propugna “un modelo de mujer que pueda reconciliar los antagonismos de la feminidad y la emancipación”¹⁶. Para ello, sigo con la analogía entre cuerpo textual y cuerpo, solo es posible lograr la emancipación social si se consigue “pleno derecho al ejercicio libre de la sexualidad”¹⁷. Este hecho permite entablar una analogía entre el caso de Salvadora y Alfonsina con la revista *Nosotros* que, por un lado, la incorporará dentro del espacio de lo literario —es a la primera mujer a la que le comentan un libro (*La inquietud del rosal*, 1916)— realizando, de esta forma, una demarcación significativa al autorizar una voz descalificada por sectores conservadores que criticaban su modo de exponer la subjetividad y la sexualidad femenina. Por otro, con este gesto, la legitiman en el campo al asumir un posicionamiento aperturista ante un debate que se había venido gestando desde el comienzo de la publicación y que tenía como eje la mujer, la cultura y la literatura. Este hecho es un ejemplo más del desafío que supone transformar a las mujeres en sujetos sociales activos y en sujetos de producción de escritura¹⁸. Dirá R. Giusti al respecto:

Desde aquella noche de mayo de 1916 esa maestría cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos —muy pocas— pertenecían generalmente a la subliteratura, fue camarada honesta de nuestras tertulias y a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un auténtico poeta¹⁹.

Sin duda, la aceptación y el “contexto inclusivo”, harán posible la tarea de la “productividad social del nombre” explicitada, por ejemplo, en secciones como “Libros” de *Caras y Caretas*. En este sentido, resulta interesante la

¹⁵ Mabel BELLUCCI, “Anarquismo, sexualidad y emancipación femenina. Argentina alrededor del 900”, en *Nueva Sociedad* 109 (1990), p. 156.

¹⁶ Nora MANTELLI y Natalia SARDIELLO, “Salvadora interpela el canon epistémico. Acerca de la categoría de género como contenido de enseñanza de la literatura. El caso de Salvadora Medina Onrubia”, en *La Aljaba* XV (2011), p. 139.

¹⁷ Laura FERNÁNDEZ CORDERO, “Queremos emanciparos; anarquismo y mujer en Buenos Aires de fines del XIX”, en *Revista Izquierdas* 6 (2010), p. 10.

¹⁸ Alicia SALOMONE, *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, p.53.

¹⁹ Roberto GIUSTI, “Alfonsina Storni”, en *Nosotros* 32 (1938), pp. 372-373.

reseña publicada en esta sección, dedicada a “propender al conocimiento y la difusión de la producción intelectual entre nosotros”, de *La rueda milagrosa*. El autor afirma que “las poetisas son capaces, como los poetas, de elevarse a las más altas regiones de la poesía” y que “de la autora de este libro puede decirse que le es aplicable”²⁰. En esta misma publicación, tanto Alfonsina como Salvadora aparecen incluidas en otra sección titulada “Intelectuales argentinas”, con todo lo que esto implica político-culturalmente, presentadas con el siguiente titular:

La mujer argentina ha sacudido los viejos prejuicios que impedían que ella también saliera a la palestra a medir sus capacidades intelectuales en los campos de la producción literaria y artística. Y han surgido en estas últimas décadas destacadas poetisas, escritoras, periodistas, pintoras de indiscutibles méritos. Ya sea por medio del libro o de la hoja impresa, son numerosas las que ahora se atreven a afrontar las responsabilidades que supone el expresar sus ideas públicamente²¹.

Sin embargo, las críticas contra el perfil de escritoras que representan las hallamos presente en revistas como *Martín Fierro*, reseñable, desde este punto de vista, por defender un editorialismo programático alejado de las anteriores cultural y políticamente. Alfonsina será ridiculizada en la sección “Parnaso Satírico” en el número de mayo de 1926: “No es ‘Ocre’ por completo allí tu arte,/ Alfonsina, es medio ocre, solamente” y descalificada tanto por Jorge Luis Borges: “De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad [sic] [...] sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética [...] que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas”²² como por Leopoldo Marechal en la reseña del libro de poemas *Los días y las noches* (1926) de Norah Lange: “Sin la basta sensualidad que han erigido en *affiche* algunas poetisas actuales y que se concreta siempre a una mera exposición de hechos, [...] esta muchacha nos trae su canto extrañamente juvenil, impone a los versos la señoría de su feminidad delicada, feminidad que ilustra su libro como un perfume”²³.

Esto pone de manifiesto que si a mediados del 1920 la mujer escribía debía hacerlo sin contradecir las cualidades de su género²⁴, al menos en

²⁰ S. a. “La rueda Milagrosa, por Salvadora Medina Onrubia”, en *Caras y Caretas* (31/12/1921), p. 8.

²¹ S. a. “Intelectuales argentinas” en *Caras y Caretas* (27/05/1922), p. 71.

²² Jorge Luis BORGES, “Prólogo (III)”, en Alberto Hidalgo et al., *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones el Inca, 1926, p. 15.

²³ Leopoldo MARECHAL “Los días y las noches, por Norah Lange”, en *Revista Martín Fierro* (1924-1927), Ed. Facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 286.

²⁴ Beatriz SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1988, p. 75

determinados círculos. Tanto el caso de Norah Lange como el de Norah Borges representan, desde esta perspectiva, paradigmas de artistas y trayectorias distintas a las de Salvadora y Storni. Así, la producción de ambas Nora(h)s va a sufrir y padecer las restricciones de la recepción/mediación de familiares y amigos (recordemos a este respecto la relación sentimental/matrimonial entre Lange/ Gironde, Norah Borges/ Guillermo De Torre, con el agravante, en este último caso, de ser hermana de Jorge Luis) porque son estos quienes fijarán las condiciones y pondrán los límites de lo legítimo y aceptable moral y culturalmente²⁵. Así, estas redes son experimentadas como “estructuras del sentir”, como maneras de nombrar la experiencia y nominar los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” y, simultáneamente, como “las relaciones existentes” entre los miembros, donde pensamiento y sentimiento son categorías complementarias que hacen surgir una “conciencia práctica” dentro de una continuidad y una comunidad caracterizada por una serie de tipologías conectoras y jerárquicas, interrelacionada y viviente²⁶. En este caso, las dos Norah(s) serían *céntricas* y *centradas*, miembros de la vanguardia prestigiosa pero atrapadas por el conservadurismo familiar —control sobre la palabra y la obra— y el modelo convencional de compañera, musa o *poetisa* que impone qué ser y cómo ser²⁷. Todo ello les arrebató su condición de sujeto volitivo mediante un proceso de objetualización y, por tanto, al ser objeto del discurso impositivo de su grupo-red les atribuiríamos una “feminidad pasiva, hipostasiada” en oposición a lo dinámico, creador y transformador de lo masculino²⁸ o las figuras excéntricas de Medina y Storni.

Desde esta perspectiva, la diferencia es manifiesta cuando comparamos poemas de Lange y Salvadora quien, después de manifestar en el poema “Mi verso”: “Odio rima y metro,/Estúpidas leyes/que atreverse quieren encerrar la Idea/suelta, libre y única,/en estrechos caminos trillados,/en cuadros medidos/y clasificados”²⁹, reclama: “Quiero abrir las alas y volar muy lejos,/hundirme en lo azul.../quiero alzar mi voz/sin moldes, ni trabas, ni

²⁵ Sobre esta cuestión ver Carmen RODRÍGUEZ MARTÍN, “La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte”, en Pura FERNÁNDEZ (ed.), *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid/Fránkfort, Ediciones Iberoamericana, pp. 347-368.

²⁶ Raymond WILLIAMS, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1988, p. 155.

²⁷ En el mismo contexto, un caso singular sería el de Victoria Ocampo. En una reseña titulada “Obras de Victoria Ocampo” (28-III-1927) sobre De Francesca a Beatrice (1924) publicada también en *Martín Fierro* anuncia su primera obra. La revista remarca cómo el libro “muestra el pensamiento” de “esta notabilísima escritora argentina”. Como podemos observar, se refieren a Ocampo con elementos reservados a lo masculino: pensamiento frente a sensibilidad, escritora frente a poetisa. Ver en S.a. en *Revista Martín Fierro* (1924-1927), p. 319.

²⁸ Teresa PORZECANSKI, “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”, en Mabel MORAÑA y María Rosa OLIVERA-WILLIAMS (ed.), *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 47-57, pp. 51-52.

²⁹ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *La ruca milagrosa*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1921, p. 35.

estúpidas leyes.../Quiero que mi verso se abra paso rugiente y sonoro/y libre/igual que un torrente brutal de belleza que arrase con todo"³⁰.

Otro aspecto que marca los caminos diferentes recorridos para la construcción de subjetividad como autoras es lo relativo al nombre. Así, en el caso de Norah Borges y Norah Lange la influencia externa aparece explícitamente (es lo masculino quien nombra). Por sugerencia de Guillermo de Torre, Nora Lange añade una "h" como *adorno* mientras que en el caso de Borges será Jorge Luis quien le propondrá utilizar "Norah Borges" frente al oficial, Leonor Fanny Borges Acevedo para firmar sus obras. Por su parte, frente a esta intervención que atañe al corazón mismo de su autoría, Salvadora dirá:

Yo me llamo Salvadora. Es un nombre español. Los nombres de esa raza tienen algo de ella. Son andaluces y sonoros. Solo las españolas se llaman Luz, Gracia, Sol, Gloria, Milagros, Salvadora. Un nombre casi feo, casi insolente. Yo amo llamarme así. Además ¿de qué otra manera podría yo llamarme? Los nombres tienen color. Yo veo el color de los nombres. El mío es de un rojo oscuro y brilla demasiado³¹.

Otra de las consecuencias ligadas a la anterior, que también enlaza con la condición de femeneidad hipostasiada, es la consideración de las autoras como musas. Estas praxis enmarañan la "obra con el atractivo personal de quien la había creado" puesto que "raramente se mencionaba a una artista o escritora sin realizar comentarios sobre su aspecto o acompañar su nombre con una fotografía" que mostrase su belleza³². Así, de Torre referirá de Norah Borges "el encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosácea"³³. Por su parte, a Salvadora se referirán como la "Venus roja". El "color de los nombres" aludido con anterioridad está presente. Sin embargo, el apelativo "venus", con el que también se pretende remarcar su belleza, se carga simbólicamente pero, no por la inactividad de la musa-objeto, sino por su compromiso político y su actividad pública. Frente a las autoras legitimadas por la vanguardia centralista a quienes no les estaba permitido salir a la calle³⁴ o participar en los cafés, aunque sí en las tertulias celebradas en las casas familiares, Salvadora defendió y luchó por la libertad del anarquista Simon Radowitzky, asesino del Coronel Falcón, participó en manifestaciones como la ya aludida contra las leyes de represión, en los acontecimientos de la Semana Trágica o contra la dictadura de Uriburu que desencadenó su

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *La casa de enfrente*, Buenos Aires, Mate, 1996, p 177.

³² Roberta QUANCE, "Norah Borges en la vanguardia: entre vírgenes y sirenas", en *Romance Studies* 27 (2009) 1-10.

³³ Guillermo DE TORRE, "Madrid-París. Álbum de retratos", en *Grecia* XLVIII (1920) 218-220.

³⁴ Norah. Ver en Roberta QUANCE, "Espacios masculinos/femeninos. Norah Borges en la vanguardia," en *Dossier Feministes* 10 (2007), pp. 234-235.

confinamiento en prisión. Así, mientras Norah Borges evoca cómo se quedaba mirando tras la ventana en casa mientras su hermano empapelaba Buenos Aires con la revista mural *Prisma*, Salvadora recordará su participación en los sucesos de 1919 de la siguiente manera:

Yo decidía hablar en ese entierro y los compañeros me subieron sobre los ataúdes, que estaban amontonados. Había llevado conmigo a mi hijo Carlos Natalio, 'Pitón', porque quería que él se fuera enterando de lo que era la lucha social. En ese momento cargaron los 'cosacos' sobre todos los que estábamos en ese acto de postrar homenaje por nuestros muertos y Marotta me agarró de una pierna y nos tiró junto con él en la fosa que estaba abierta³⁵.

Retomo para ilustrar este hecho como discurso de disenso, de nuevo, a Rancière para quien: "...los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir" son "un orden de lo visible y de lo decible"³⁶ que Salvadora hace tambalear. En este sentido, recordamos que la igualdad en hacer/ser/decir es necesaria para lo político. Por ello, lo que rige los órdenes excluyentes —paradójicamente de la vanguardia centralista— no es lo político sino lo policial que aspira a garantizar el orden a través de la repartición jerarquizada de los cuerpos, de sus competencias, funciones y capacidades tal y como he intentado poner de manifiesto con los distintos elementos referidos a la femineidad hipostasiada. Sin embargo, en Alfonsina y Salvadora hay posibilidad de lo político ya que como autoras y como *ciudadanas* invierten los roles sexuales tradicionales, rompen con un registro de imágenes atribuidas a la mujer y reclaman para sí sus propios derechos. Estos tipos de mujer son Elvira y Gloria, protagonistas de la obra teatral *Las descentradas*. La primera se replantea el valor y la función del matrimonio y la experimentación del amor con el amante como fruto de la emancipación sexual con el desafío social que esto supone para el régimen policial. La segunda reclama su derecho a crear: "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 femineidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento"³⁷.

Por último, me gustaría resaltar otra cuestión ligada a la centralidad/descentro: la pertenencia a un linaje, tradición, canon o genealogía. En este sentido, Borges, Lange, las hermanas Silvina y Victoria Ocampo y, en extensión los colaboradores de *Martín Fierro*, son definidos por Evar Méndez "por sus condiciones de creadores, su dinamismo, su entusiasmo, su cordialidad, el

³⁵ Josefina DELGADO, *op. cit.*, pp. 43-44.

³⁶ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, España, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 44.

³⁷ Salvadora MEDINA ONRUBIA, "Las descentradas", en *Las descentradas y otras piezas teatrales*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional, 2007, p.119.

generoso designio que los impulsa y también por el adentramiento en la tradición, ya que sus nombres les enraíza en familias netamente argentinas³⁸. ¿Qué quiere decir esto? Pues que esta experiencia de origen fundadora de lo nacional está relacionada con la conciencia del papel de la clase social y la función del intelectual ligado al proyecto cultural de revisión y creación de la literatura —nacional— en el contexto del aluvión inmigratorio. ¿Quién estaba, por tanto, legitimado cultural y políticamente para ello? Por supuesto, tal y como señala Sarlo, la lógica del reparto rechazaría que este proyecto pudiera haber sido realizado “por escritores cuyos padres no habían nacido en Argentina, cuyo acento era barrial, marginal, e incorporaba marcas de origen inmigratorio”³⁹, en definitiva, cualquier elemento excéntrico. ¿Por qué? Porque, tal y como afirma Noé Jitrik: “el canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque precisamente no admite o no entiende la exigencia canónica”⁴⁰. Por ello, y como lo canónico implica una praxis artística “congruente con los sistemas de poder”⁴¹ los proyectos descentrados se caracterizarían por el disenso, y por lo tanto, por lo político. Salvadora, a través de su *alter ego* Gloria, también escritora, dirá que este camino es el de “las inteligentes, para las capaces de ir solas por la vida, para las rebeldes”⁴². Precisamente, años más tarde Hélène Cixous definirá el acto de la escritura como un acto de resistencia realizado a través de los que ella denomina como textos rebeldes y guerreros. La escritura como “el arte de descomponer un orden y componer un desorden” es como se rebela contra cualquier tipo de “autoridad, represión, censura”⁴³.

3. “YO QUERRÍA QUE LAS PALABRAS DE MI LITERATURA FUERAN TAN BELLAS QUE ENTRARAN EN TU CARNE”⁴⁴

Como ejemplo de texto rebelde me voy a dedicar brevemente a *El libro humilde y doliente...* Me interesa este volumen de cuentos porque en él Salvadora recopila textos que habían aparecido sueltos en distintas publicaciones durante el período comprendido entre 1912 y 1918. Interpreto este acto como un ejercicio de autoridad y control de su propia obra tanto personal como intelectualmente. Ella misma decide prologarlo negando la necesidad de ser

³⁸ Evar MÉNDEZ, “La nueva revista Proa”, en *Martín Fierro* 8 /9 (1924), p. 63.

³⁹ Beatriz SARLO, *Borges, un escritor en las orillas*, México, Siglo XXI, 2007, p. 28.

⁴⁰ Noé JITRIK, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana CELLA (Comp.), *Domínios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 19

⁴¹ *Ibid.* p. 22.

⁴² Salvadora MEDINA ONRUBIA, “Las descentradas”, en *Las descentradas y otras piezas teatrales*, p. 125.

⁴³ Hélène CIXOUS, “La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura”, Barcelona, Anthropos, 1995 p. 27.

⁴⁴ Salvadora MEDINA ONRUBIA, “La solución” en *Las descentradas y otras piezas teatrales*, p.60.

apadrinada, de encontrar un maestro que reivindique su entrada al parnaso, un precursor como símbolo de lo canónico. Podríamos decir que en este “Casi prólogo”, Salvadora nos ofrece una autorrepresentación, y autopresentación:

La absoluta necesidad de ser sincera hasta conmigo misma que he tenido siempre, me pone en la obligación de prologarme yo sola este manojito de cuentos viejos que hoy voy a publicar.

Y en verdad, tan ajeno como pudiera serme cualquier señor consagrado que quisiera apadrinar mi obra con su nombre, él es la “yo” hoy [...] Todo gira en ellos alrededor de mí misma; se me reprochará el abuso del yo... Yo digo, yo pienso, yo siento... [...] Y en sus páginas, me ofrezco en verdad yo entera con mi alma al desnudo temblorosa y palpitante... mi pobre alma sin epidermis que al menor roce, sangra⁴⁵.

Sostengo que en este yo autora afirma su originalidad en lo intransferible de la propia experiencia integradora del sentir (cuerpo) y del pensar interpretada, de nuevo, como acto político:

‘Escribir con el cuerpo’ significa siempre para las mujeres crear un lugar privilegiado para su palabra, invertir la relación de poder entre hombre y mujer que seguía excluyéndola y recuperar el espacio de su *jouissance*, de su gozo, teniendo en cuenta toda su experiencia vivida de mujer. Se trata de modificar, sin tener que pasar por la censura masculina, su relación personal con los detalles de la realidad (d)escritos y narrados a través de su cuerpo como *medium*, cada palabra siendo la expresión de su modo de sentir, pensar, llorar, gritar, gozar, etc.⁴⁶.

Para Sylvia Saítta será precisamente esta la gran tarea de Salvadora: cómo dialogar con una tradición y contexto literario que defiende un determinado paradigma de mujer que ella rechaza y, por otro lado, plantear vías para forjar un modelo alternativo⁴⁷. Por ello, la necesaria apelación tanto a la mencionada experiencia personal “no hay un solo verso que no haya sido vivido” así como la fidelidad a los hechos que redundan en un estilo de corte realista o naturalista. Esta adopción es paralela a la Salvadora que “luchaba por reivindicaciones sociales [...] creyendo hacer temblar la burguesía [con el solo gesto de su melena revuelta]”⁴⁸.

⁴⁵ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *El libro humilde y doliente...*, Buenos Aires, 1918, p. 7.

⁴⁶ Claudine Potvin citada por Francisca NOGUEROL, “De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo”, en Carmen MORA VALCÁRCCEL, *Escribir el cuerpo, 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 223-238, p. 226.

⁴⁷ Sylvia SAÍTTA, “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”, en *Revista Mora* 1 (1995), p. 56.

⁴⁸ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *El libro humilde y doliente*, p. 9.

El hilo conductor que une todos estos relatos es el clima y el ambiente del interior del país caracterizado por una especie de determinismo natural, económico y político que suele conducir a desenlaces trágicos. Salvadora describe en sus cuentos, como aguafuertes costumbristas, personajes humildes y oprimidos, principalmente, mujeres y niños, por la injusticia y la pobreza. Así, dirá en "El ama": "Los infelices lo son desde que nacen, pues hasta la leche de sus madres es para los otros; cuando sean mayores, para ellos serán sus brazos y su trabajo si son hombres...su cuerpo, su belleza y su juventud si son mujeres"⁴⁹. Medina, elige a estos protagonistas porque entiende que son los más necesitados de liberarse y librarse de cualquier tipo de injusticia. La *misión pedagógica* está orientada, por tanto, a destruir el conformismo y la situación de *status quo* y despertar, de este modo, la conciencia y la lucha revolucionaria. Sus cuentos son propios de una *femme de lettres* comprometida y conmovida: "Yo no hice más que mirar a mi alrededor y estampar mis impresiones tal y como las recibía. ¿Para qué inventar dolores cuando en el ser más humilde con que nos tropezamos podemos encontrar un divino dolor?..."⁵⁰. Por lo tanto, en estos cuentos hallamos como resultado: "un cruce entre sujeto del enunciado y el de la enunciación, entre lo que dice y cómo lo presenta al decirlo. La voz enunciativa (de Salvadora) revela un sujeto con características propias que se visibiliza en la crítica a los estereotipos (...) que denuncia y en la relación conflictiva entre la cuestión femenina, el anarquismo y la literatura"⁵¹.

Por otro lado, interpreto la vía del realismo/naturalismo teñida de tintes autobiográficos como un tipo de literatura que interpela directamente al lector al reflejar explícitamente las relaciones sociales en conflicto y que, para aumentar el efecto del mensaje, recurre a un conjunto de rasgos retirados e identificativos que constituyen códigos y estereotipos que sirven para articular el contenido de forma directa y clara como queda expuesto en cuentos como "Gabriel", "Hijos de borracho" o "Lorenza". Desde esta perspectiva, la representación narrativa de las temáticas, los conflictos o los individuos transmutados en personajes deviene en actores sociales que poseen la "capacidad para participar en el hacer y en el representar-decir social" para que de esta forma actúen y piensen "de manera compatible y coherente" con las situaciones de conflicto⁵². En "Acuarela gris" nos encontramos a dos niños que están recogiendo ramas para paliar el frío. Dice la narradora:

Nacieron vencidos. Arrastrando la enorme culpa de ser hijos de pobres (...)
doblados bajo el peso de su carga formidable de grandes palabras vacías...

⁴⁹ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *El libro humilde y doliente*, p. 80.

⁵⁰ *Ibid.* p. 9

⁵¹ Nora MANTELLI y Natalia SARDIELLO, *op.cit.*, p. 132.

⁵² Ana María FERNÁNDEZ, *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y pluralidades*, Buenos Aires, Biblos, 2008, p. 42.

de las grandes palabras vacías con que se nombran los serios espantajos de cartón y trapos, que hacen de guardia y de escolta a la “diosa sociedad”... Sí, esos dos niños tristes, hambrientos; (...) Así irá siempre su vida por el mundo... (...)

Y 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 quijotismo, y mucha dinamita!⁵³.

Para Canetti, es en esta conflictividad cuando se obtiene condición política al quedar expuesta en un ritual público y en una determinada representación de lo social compuesta por una compilación de imágenes de desalojados, pobres y hambrientos que pueblan una galería de excluidos y que sirve, como ya hemos apuntado, para generar imaginarios articulándose en torno al vínculo entre literatura y ¿propaganda?

Otros ejemplos serían el tema del hambre que se repite como una letanía: “Lloró el niño. Lloró mucho porque tenía hambre”⁵⁴, la mujer en su papel de madre en el relato, salpicado de crítica anticlerical, “La novia”:

Sin saber por qué, al verla me siento emocionada y temblorosa... Esa sí que es una verdadera mártir ante cuyo dolor deberíamos doblar la rodilla...esa desgraciada que tiene el alma destrozada; que no puede llorar porque ha llegado al punto donde el sufrimiento es tan hondo y tan agudo que paraliza todas las facultades; que no tiene qué comer, que no puede dormir, que en pocos días ha visto morir dos hijos y ahora alienta aun ese atroz naufragio de todo su ser (...).

Ante ella, sí, deberíamos doblar la rodilla... A ella, sí deberíamos decirle: ¡Salve Mater!;Mater dolorosa! (...) tú eres la santa de la Religión de Sufrimiento, de Miseria y de Verdad⁵⁵.

Y, por último, la crítica al estado emitida desde el lamento de un viejo gaucho. Como vemos Salvadora se hace de las grandes líneas de la crítica ácrata frente a cualquier imposición restrictiva de la libertad. El antiestatismo universal libertario se enfrenta, en este caso, a un patriotismo que coincide con el momento de eclosión del denominado “mito originario del argentino-centrismo”⁵⁶:

⁵³ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *El libro humilde y doliente*, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁵⁶ Oscar TERÁN, *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*, Argentina, FCE, 2008, 14-19.

La patria... para tantos no es nada... es la tierra entera... Todos tienen razón... Los hijos de la tierra, los del alma bohemia y ebria de libertades en las que cabe todo... (...) ¡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 vive de estos amores, de estas ingenuidades —que necesita para alentar la barahúnda de esas ardientes frases de estopa, que suenan mucho⁵⁷.

A lo largo de estas páginas, he intentado respaldar la hipótesis del comienzo que sostenía la imposibilidad de reducir los textos de Salvadora a una herramienta de propaganda ideológica. Por ello, a través del recurso a sus diferentes formas de hacer, he remitido a una praxis que sería, en su caso y más concretamente, una contrapropaganda. Es en esta línea como interpreto, también, los relatos del *El libro humilde...* Termino con unas palabras de Alberto Santamaría que resumen a la perfección lo que he querido mostrar a partir de las ideas y la figura de Salvadora Medina Onrubia y que sirven para ilustrar esta particular relación entre escritura y militancia:

Considero, en este sentido, la (contra)propaganda como un modo de hacer que el poder dominante (...) se visibilice, y de este modo pueda ser herido. El poder entendido en plural, tal vez, como aquellos procesos y relaciones cuya gestión depende de un grupo (...) que impone una narración concreta, así como una semántica precisa (consenso, creatividad, sensibilidad, apoliticidad, etc.), capaz de ir desterrando toda sombra de disidencia. La (contra)propaganda, por su parte, actuaría como forma de visibilizar los pliegues, las grietas en el interior de la narración (y de la semántica) del poder y de sus instituciones⁵⁸. (...)

Así, en este arte de (contra)propaganda no se trata tanto de introducir mensajes como de hacer visible lo que se niega a primera vista. Se trata, en efecto, de releer lo dado, incluso de visibilizar los cuerpos⁵⁹.

Carmen Rodríguez Martín
Universidad de Granada
Departamento de Filosofía I
Edificio de la Facultad de Psicología
18011 Granada
carmenrom@ugr.es

⁵⁷ Salvadora MEDINA ONRUBIA, *op. cit.*, p.187-188.

⁵⁸ Alberto SANTAMARÍA, *Arte (es) propaganda*, Madrid, Capitán Swing Libros, edición de Kindle, 2016, posición 314-319.

⁵⁹ *Ibid.*, posición en Kindle 694-696.