



UNR Universidad
Nacional de Rosario



CEI CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

Maestría en Estudios Culturales

Tesis

**De oradora a escritora: Salvadora Medina Onrubia
y su ideal anarco-feminista**

Maestranda: Lic. Virginia Cattolica
Directora: Dra. Emilse Hidalgo
Co-director: Dr. Mario Gluck

Rosario, 4 de marzo de 2020

AGRADECIMIENTOS

El proceso de escritura de esta tesis fue arduo pero muy satisfactorio y tuvo momentos de grandes avances y de algunos retrocesos. Los obstáculos lograron que nunca perdiera de vista la meta principal y me ayudaron a templar y a fortalecer el espíritu.

Por eso, quiero agradecer especialmente a Dios por haberme permitido llegar hasta este momento tan importante de mi formación académica y profesional.

A la Universidad Nacional de Rosario, al Centro de Estudios Interdisciplinarios y a todos los docentes a cargo de los seminarios de la Maestría en Estudios Culturales, en especial a la Dra. Sandra Valdetaro y a la Dra. Mónica Bernabé, por su generosidad, su buena predisposición y su constante apoyo.

A mi directora de tesis, Dra. Emilse Hidalgo, por su dedicación, tenacidad, acompañamiento, experiencia, por su pasión por el estudio, por su rectitud en la profesión como docente e investigadora y por su gran generosidad al momento de compartir su conocimiento e ideas.

A mi co-director, Dr. Mario Gluck, por su buena predisposición en este proceso.

A mi madre, por ser el pilar más importante de mi vida y por demostrarme siempre su amor y su apoyo incondicional en cada decisión, camino o proyecto que emprenda.

A mi hijo Jeremías, por las horas no compartidas de juego, por las horas no dormidas esperando que la mamá termine “de trabajar” y por cada mirada, cada sonrisa, cada beso y cada abrazo dado en momentos difíciles.

*A las penas hay que hacerles frente;
hay que pelear con ellas para que no la maten a una,
hay que tener coraje, hay que aguantar...
Las lágrimas se dejan para llorarlas cuando uno tiene una alegría tan grande
que lo ahoga, que le rebosa el alma...
A la desgracia no se le da el gusto de doblarse.
Se aprietan los dientes y se le muestran los puños.
(Almafuerte, p. 89)*

RESUMEN

En Argentina, el discurso anarco-feminista de las décadas comprendidas entre 1890 y 1930 produjo tensiones y quiebres en las categorías de clase y de género naturalizadas en la sociedad y esto se vio reflejado en la literatura de la época. Por tal motivo, el presente trabajo se propone examinar dos obras teatrales de Salvadora Medina Onrubia, *Almafuerte* de 1914 y *Las Descentradas* de 1928. El objetivo general que se planteó fue analizar cómo el anarquismo y un incipiente feminismo en nuestro país comenzaron a permear, en el ámbito cultural, algunas producciones teatrales escritas por y para mujeres. Se trabajó con el marco metodológico de Roland Barthes, presentado en su libro *S/Z*, y se realizó un análisis cualitativo de lexias que reflejan cómo las categorías de análisis crítico, tales como el feminismo y el anarquismo se ven reflejadas tanto en el género dramático y melodramático como en los entrecruzamientos entre ficción y realidad y en los recursos lingüísticos. Además, se realizó un análisis crítico-cultural sobre cómo el melodrama (como subgénero literario dentro de la tragedia teatral) afecta las obras de Salvadora Medina Onrubia y su mensaje anarco-feminista.

ABSTRACT

In Argentina, between the years 1890 and 1930, anarchist-feminist discourse produced tensions in the categories of class and gender which were naturalized in society and this was reflected in the literature of the period. Thus, the present work examines two plays by Salvadora Medina Onrubia: *Almafuerte* from 1914 and *Las Descentradas* from 1928. The objective of this research was to analyze how anarchism and a very incipient feminism started to permeate, in the cultural field, some theatrical productions written by and for women. We worked with Roland Barthes' *S/Z* methodological framework and we carried out a qualitative analysis of different lexias which reflect how categories of critical theory such as feminism and anarchism are

reflected both in the dramatic and melodramatic genres, in the crossings between reality and fiction and in an array of linguistic resources. Besides, we carried out a cultural-critical analysis considering how melodrama –as a literary subgenre of tragedy- affects Salvadora Medina Onrubia's plays and her anarchist-feminist message.

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	6
Consideraciones generales	6
Salvadora y sus obras	11
Estado del arte	16
Marco teórico-metodológico	29
CAPÍTULO I: Los códigos barthesianos y los entramados de múltiples significados	56
CAPÍTULO II: Lexia “El Conventillo”	60
CAPÍTULO III: Lexia “La Ley de Residencia”	70
CAPÍTULO IV: Lexia “El Feminismo”	92
CONSIDERACIONES FINALES	110
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	124

INTRODUCCIÓN

CONSIDERACIONES GENERALES

¿Qué se entiende por cultura? Término amplio que nos permite pensar y repensar su concepto cada vez que algún hecho ocurre. La cultura nos aporta el conocimiento de la vida encarnada, la vida vivida en toda su complejidad. En palabras de Hoggart, “la cultura nos da un acceso a la textura de la vida tal como es vivida, tal como se desarrolla en un contexto histórico y moral particular, nos dice cómo era vivir en cierto momento y en cierto lugar” (Grossberg, 2012, p.28). La literatura, en todas sus formas, nunca fue ajena a reflejar todos los cambios socio-histórico-políticos y culturales de un pueblo o una nación; y los estudios culturales se han ocupado de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan y operan en ella”, y también de “la manera en que reproducen, combaten y quizás transforman las estructuras de poder existente” (Grossberg, 2012, p. 22).

Estas prácticas culturales se ven plasmadas en las actividades cotidianas de las personas (De Certeau, 1996) y son fundamentales para la construcción de los contextos y las formas específicas de la vida humana. Es justamente en los sitios transitados por la concurrencia habitual –llámense fábrica, taller, plaza, escuela o teatro- y también en aquellos espacios creados para la práctica concreta de difusión y orientación a las simpatizantes donde los discursos de liberación femenina comenzaron a circular. Es así como surgen centros de estudios sociales y de propaganda, los comités de prensas sociales, organizaciones gremiales mixtas y de

mujeres y grupos informales femeninos. Estos centros también permitieron debatir problemáticas propias ampliando así sus horizontes de referencia.

La literatura anarquista popular –que comparte los rasgos marginales de la literatura contestataria de la época y se desarrolla en forma paralela a la literatura de las clases cultas- le dio a las mujeres anarquistas la posibilidad de publicar sus propios periódicos y escribir sus propias obras teatrales y esto fue utilizado como herramienta de reivindicación no sólo de clase sino también de género. Es justamente en este ámbito en el que surge la figura de Salvadora Medina Onrubia como mujer anarquista a partir de tensiones en torno a categorías como clase, género, subjetividad, anarquismo, feminismo y patriarcado.

En la lucha obrera, las mujeres anarquistas encontraron –tanto en periódicos de la época como *La protesta*, *La antorcha*, *La voz de la mujer* o *Nuestra tribuna*- un lugar donde alzar sus voces contra la injusticia, dejando plasmada sus huellas en los discursos orales (primero) y escritos (después) y esto se vio reflejado también en las obras teatrales.

Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) no fue ajena a estas prácticas. Quizás, ella pasó a la historia por ser la oradora novel del “mitin de la Casa Suiza” el jueves 29 de enero de 1914, o por su intensa campaña para liberar a Simón Radowitzky del penal de Ushuaia después de que éste haya asesinado al Cnel. Ramón Falcón o por ser la esposa de Natalio Botana, el dueño del diario *Crítica*, o por su famosa carta a Félix Uriburu a quien “le cruz[ó] la cara con todo [su] desprecio” en 1931 (<https://www.elhistoriador.com.ar/salvadora/>)

No es casual que la vida contradictoria, y por momentos

extravagantes, de Salvadora se vea reflejada en sus obras. Sus cuentos, sus poesías, sus novelas y sus obras teatrales la ubican como precursora del subgénero “literatura femenina” que emergió hace ya casi 100 años. Toda su obra está atravesada por sus experiencias de vida: todas intensas y apasionadas, pero sobre todo, humanas. Las mismas reflejan sus ideas políticas, no en grandilocuentes declaraciones de principios, sino en episodios perdidos, en personajes desconocidos, en las charlas que aparecen como voces en off en todas sus obras e interpelan al lector en cada párrafo.

El comienzo del discurso anárquico-feminista de Salvadora produjo una inflexión en las categorías de clase y de género naturalizadas en la sociedad argentina comprendida entre las décadas de 1890 y 1930. Sin embargo, este discurso liberador y hasta cierto punto “subversivo” del orden establecido, al estar influenciado por el melodrama en las obras teatrales, se queda corto de alcanzar su objetivo, ya que si bien en las dos obras teatrales aquí estudiadas, *Almafuerte* (1914) y *Las Descentradas* (1929), los personajes femeninos que exhiben discursos feministas y anarquistas lo hacen siempre teniendo como interlocutoras a otras mujeres (y casi nunca a los hombres), y además aparecen como mujeres abnegadas y sacrificadas (por el hombre que aman, aún si ese hombre es un anarquista). Esto permite hipotetizar que aunque las obras teatrales bajo consideración evidencian un incipiente discurso emancipador en términos de clase y género, el melodrama reduce tales discursos al ámbito doméstico (el amor que no pudo ser, la novia/esposa sacrificada, la mujer prostituida por el bien de otros en su familia, los amantes que se separan, etc.).

Se verá, por lo tanto, la relación entre el melodrama como género dramático y el discurso emancipador propio del anarco-feminismo, que a simple vista parecen cercenarse el uno al otro, (y esto se verá en el análisis propiamente dicho). Es decir, si la mujer sigue atada al ámbito doméstico, si

su vida sigue supeditada al “amor de su vida, un hombre, ¿hasta qué punto tenemos una liberación anarco-feminista en el ámbito público? Así nuestra hipótesis es que las obras aquí estudiadas reflejan una tensión propia de la época en la cual los discursos liberan a la vez que subyugan nuevamente a las heroínas protagonistas ya que se continúa relegando y ubicando a la mujer a roles periféricos y de subordinación al orden patriarcal, claramente visto en los roles protagónicos de las mujeres en ambas obras, quienes se “sacrifican” y caen en desgracia por el bien de sus seres queridos, sea el amor de sus vidas, la familia o los amigos. No creemos que esto le reste a las obras de Salvadora valor histórico o literario, sino que por el contrario, la vuelven un ejemplo claro de las tensiones que atravesaban a las mujeres emancipadoras de su época. A la vez que sirve para trazar continuidades y discontinuidades con los roles y formas de actuar y pensar de las mujeres emancipadoras hoy en día. Lo cual exalta y legitima aún más que se la estudie como un caso paradigmático del ser y del pensar anarco-feminista argentino.

Salvadora escribió gran cantidad de cuentos, obras teatrales, poemas y una novela. Entre sus obras se encuentran sus primeros cuentos, que fueron recopilados en *El libro humilde y doliente* en 1918, y reflejan sus años como maestra rural en Gualeguay. En 1926, escribió otro libro de cuentos llamado *El vaso intacto y otros cuentos*. Escribió también una novela llamada *Akasha* (1924) y sus poemarios de 1929, *La rueda milagrosa* y *El misal de mi yoga* donde las doctrinas teosóficas son la temática de los mismos y por tal motivo, no fueron considerados como objeto de estudio para esta tesis. Salvadora no fue ajena a los hechos que acontecían en el mundo en su época y eso la llevó a escribir *Un hombre y su vida* (1936), obra que se sitúa durante la guerra civil española. Sin embargo, esta obra tampoco fue objeto de estudio por acotarse nuestro campo de investigación a las décadas de 1890-1930 y a la temática anarco-feminista.

Como se dijo anteriormente, de sus piezas dramáticas se destacan, además de *Almafuerte* de 1914, *Las descentradas* de 1928, no sólo por presentar un incipiente ideal anarco-feminista sino también, por las distintas figuras de mujer propuestas: en ambas “las descentradas” son mujeres emancipadas y con talento que desentonan en la sociedad de la época. Y así como Salvadora, las protagonistas de estas obras se permitieron tener “ideas boxeadoras [...] Ideas que se dan directos y crosses y swings con la vida” (Medina Onrubia, 2007, pp. 79-80). Por este motivo, solo estas obras teatrales componen el corpus de investigación de esta tesis.

El objetivo general que se planteó fue analizar cómo el anarquismo y un incipiente feminismo en Argentina comenzaron a permear, en el ámbito cultural, algunas producciones teatrales escritas por y para mujeres, tomando como centro de foco del análisis a Salvadora Medina Onrubia y a sus dos obras teatrales, *Almafuerte*, de 1914, y *Las Descentradas*, de 1928. Y se tuvo como objetivos específicos: realizar un análisis cualitativo de lexias elegidas representativamente y cualitativamente –según el marco metodológico de Roland Barthes en su libro *S/Z-* las cuales reflejan cómo las categorías de análisis crítico, tales como el feminismo y el anarquismo; se ven plasmadas en ambas obras de manera indirecta; repensar la tensión que produjo el discurso anárquico-feminista en las categorías de clase y de género naturalizadas en la sociedad comprendida entre las décadas de 1890 y 1930, dentro y fuera del movimiento anarquista; realizar un análisis crítico-cultural sobre cómo el melodrama (como subgénero literario dentro de la tragedia teatral) afecta las obras de esta autora y su mensaje anarco-feminista.

También se consideró analizar la figura Salvadora Medina Onrubia como mujer anarquista dentro de las luchas sociales lideradas por los hombres, para así destacar las tensiones que su figura genera: en la vida

real una mujer de clase social alta que simpatiza con la lucha obrera, una mujer que boga por la liberación femenina, y sin embargo exalta la cuestión romántica en sus obras teatrales (como si el amor en pareja fuera el máximo valor y disparador en las luchas emancipadoras de las mujeres: por un lado cuestiona el pensamiento patriarcal pero por el otro sigue subordinando a las mujeres a los roles de novia, prometida, esposa, amante, madre, mujer sacrificada, mujer prostituida, etc.).

SALVADORA Y SUS OBRAS

Salvadora nació en La Plata el 23 de marzo de 1894, pero su primera juventud transcurrió en Entre Ríos. Allí se desarrolló como maestra rural entre los 16 y los 19 años y esto la llevó a registrar episodios de la vida cotidiana que observaba a su alrededor y alrededor de sus alumnos. Comenzó a escribir sus primeros relatos y debutó como periodista en el *Diario de Gualeguay*, en las revistas porteñas *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* y *PBT* (donde publicaría sus relatos o cuentos breves), y fue allí también donde escribió *Almafuerte*, su primera obra teatral, en 1914.

A los 16 quedó embarazada, producto de la relación clandestina con un conocido político platense, y decidió ni abortar ni casarse. Tuvo a su hijo al que llamó "Pitón" y cuando el pago le quedó chico se fue a Rosario, donde conoció a Alfonsina Storni, con quien la unió una amistad que sólo quebró el suicidio de la poetisa. Compartió con ella, también, su condición de madre soltera.

Su objetivo de llegar a Buenos Aires fue, entonces, una aventura arriesgada para la cual necesitó arrojo y valentía. Tranquilizó a su madre asegurándole que Sebastián Marotta, el compañero anarquista a quien frecuentaba en Rosario, le conseguiría trabajo en algún diario y que, como Alfonsina con su hijo Alejandro, ella viviría feliz con su hijo “Pitón” en una pensión. En 1914, ya en Buenos Aires, comenzó a colaborar en el periódico anarquista *La Protesta*, en un momento en que la cantidad de mujeres periodistas era ínfima. Fue justamente en este contexto en el que se desarrolla Salvadora: primero como oradora de la causa anarquista y luego, como periodista y escritora anarco-feminista.

Las primeras obras de Salvadora fueron cuentos cortos, de estilo realista-costumbrista, que reflejan la vida humilde y anónima que vivió como maestra rural en Gualeguay, Entre Ríos. Todos estos cuentos, contados en primera persona, presentan “personajes” reales con los que ella compartía su día a día en la escuela y en los ranchitos cuyas familias visitaba con frecuencia. En ellos abunda la miseria, el hambre, la tuberculosis o la tisis, el vicio y la muerte. Son cuentos desgarradores que narran episodios de madres moribundas o niños huérfanos con los que es imposible no empatizar y no sentir como propia la desgracia ajena. Los cuentos fueron publicados primero en el Diario de Gualeguay y luego como colaboraciones para las revistas *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* y *PBT* de Buenos Aires. Con el paso del tiempo fueron recogidos por la misma Salvadora y publicados bajo el nombre de *El libro humilde y doliente* (1918). Casi un siglo después de su aparición, la colección Las Antiguas de Buena Vista Editores la reedita en 2014 junto a *Almafuerte*.

Almafuerte fue escrita en 1914 se estrenó ese mismo año en el Teatro Apolo por la Compañía Gámez-Rosich. La obra es un drama que presenta las características fundamentales del teatro anarquista. Por un lado, encontramos una familia trabajadora compuesta por Doña Mariana y Don Mauricio, padres de Elisa (20), Julia (18) y la ‘Gurisa’ (16). Las mujeres de la

casa trabajan una como costurera y las otras como planchadoras y más tarde, Julia trabajará como doméstica, mostrando así, las precarias condiciones laborales de la vida diaria. Los hombres –Don Mauricio y Arturo, el último de origen español, novio de Elisa- son obreros de una fábrica y comparten los valores centrales del ideario anarquista. Las huelgas y reuniones de las que forman parte, asumen el carácter desafiante e ilegal de la prédica revolucionaria.

La historia se puede situar en Buenos Aires en 1912 ya que hace referencia a la revista *Fray Mocho* que comenzó a circular ese mismo año. También se hace referencia a *Caras y Caretas* (que circuló desde 1898 y 1941) y al semanario infantil ilustrado *PBT* que era “para niños de 6 a 80 años”, como decía su slogan y que apareció de 1904 a 1918 (en su primera etapa). Otro elemento realista que otorga veracidad a la obra es la referencia a la “Ley de Residencia o Ley Cané”, por llamarse así en honor a su redactor, que fue dictada en 1902 y se hizo efectiva en 1908 con la deportación de centenares de extranjeros que fueron repatriados a sus lugares de origen.

La familia vivía en un conventillo con humildad pero con felicidad. Sin embargo, se ve afectada por dos grandes problemas. El primero aparece cuando Don Mauricio y Arturo son despedidos de la fábrica después de haber sido los promotores de la huelga. Al quedar desempleados, las mujeres deben trabajar aún más para que la familia pueda sobrevivir. Y esta situación empeora cuando la Gurisa se enferma de tuberculosis.

Con Don Mauricio y Arturo presos y Doña Mariana y la Gurisa en las sierras de Córdoba tratando la enfermedad de la joven, Elisa toma la responsabilidad de ser la proveedora y trabaja sin descanso en la costura. Sin embargo, no es suficiente con el trabajo de Elisa y Doña Mariana y la

Gurisa deben regresar a Buenos Aires, dejando inconcluso el tratamiento de la joven. Los problemas siguen ya que una vez liberados los hombres, el gobierno decide aplicar la Ley de Residencia a Arturo y enviarlo a su país natal: España. Y por miedo a los contagios, el trabajo de planchado y costura deja de llegar. Así se observa el deterioro gradual, primero económico y luego moral, que va sufriendo toda la familia.

La historia de amor entre Elisa y Arturo y sus planes de casamiento se ven frustrados cuando el gobierno expulsa a Arturo a su España natal, a pesar de haber crecido y haberse criado en Argentina. Ya sin ilusiones y con extrema desesperación, Elisa vende todo lo que posee, pero no su ajuar de novia que con tanto amor se había hecho ella misma. Doña Braulia, siempre portadora de noticias nefastas, aparece y le trae una carta del “doctor” que le propone pasar una hora con él por tres mil pesos. Al principio, Elisa se niega incluso hasta de tocar la carta, pero ya cansada de tanto hambre y de tanta miseria, y pensando de manera abnegada en su familia, acepta ir a verlo con su ajuar, pero sin los lazos puestos por Arturo.

Si bien Salvadora fue muy conocida y apreciada dentro del ámbito periodístico y teatral, alcanzó mayor reconocimiento con su obra *Las Descentradas* en 1928. Esta obra fue publicada nuevamente en el año 2007 junto a *La solución* (1921) y *Un hombre y su vida* (1936) como parte de la Colección Los Raros de la Biblioteca Nacional. *Las Descentradas* se estrenó en el Teatro Ideal en marzo de 1929. Tiene como protagonista a Elvira Ancizar (30), que es la esposa del ministro López Torri (56), a quien aborrece por considerarlo corrupto y deshonesto y cuyos chanchullos políticos decide denunciar telefoneando a un periodista –Juan Carlos (30)- de manera anónima.

Con el paso del tiempo y en casa de su amiga Gracia (20), Elvira descubre que el prometido y futuro esposo de la joven es Juan Carlos, su antiguo “confidente”. El problema aparece cuando Juan Carlos se enferma y se retira a descansar a un apartamento, lugar al que acude Elvira para cuidarlo y charlar diariamente. Estos encuentros hacen que ambos se enamoren mutuamente y finalmente Juan Carlos le declare su amor a Elvira.

En una de sus visitas, Elvira es sorprendida por su esposo López Torres, que había contratado a un investigador privado para que la siguiera, y un abogado amigo para que registrara por escrito la infamia. Elvira es acusada de infidelidad y a pesar de ser inocente, no se defiende y asegura firmar con gusto el divorcio, que se llevaría a cabo en forma discreta en Uruguay. En ese momento, Juan Carlos le propone matrimonio a Elvira e irse juntos a vivir al campo, a la casa de su madre, y ella acepta.

Con el transcurso de unos días, aparece el abogado de López Torres y le dice a Elvira que su ex marido quiere verla al amparo de la pobreza y que está dispuesto a darle dinero mensualmente con la condición de que se fuera a vivir fuera de Argentina, a cualquier capital europea. Elvira, indignada, rechaza la propuesta.

Sin embargo, un día llega Gracia a casa de Gloria –lugar donde vivía Elvira luego de haberse ido de su casa- y le explica llorando que Juan Carlos ha seguido visitándola pero que va a abandonarla porque ya no la ama. Al escuchar esto, y luego de haberse retirado Gracia, Elvira cambia de parecer: decide aceptar la propuesta económica de su ex marido, dejar a Juan Carlos a quien le hace creer que solo fue un títere que funcionó como plan B, y se queda llorando con su amiga Gloria con quien viajará a Montevideo para tomar el primer barco rumbo a Europa.

ESTADO DEL ARTE

El feminismo anarquista surgió en Buenos Aires en la década de 1890 en un contexto modelado por tres factores que distinguían a la Argentina entre los estados latinoamericanos del siglo XIX: un crecimiento económico rápido, el flujo de grandes números de inmigrantes europeos, y la formación de un movimiento laboral activo y radical (Molyneux en *La Voz de la Mujer*, 1997).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la economía argentina estaba pasando por un momento de expansión espectacular debido a la explotación de tierras fértiles y la producción de granos y carnes para abastecer los mercados europeos. Este crecimiento incrementó la demanda de trabajo y esta fue satisfecha por la inmigración en gran escala. Ya para 1895, la geografía geopolítica del país se hallaba compuesta en su gran mayoría por italianos, españoles, y franceses, que junto a cientos de inmigrantes alemanes, austríacos, británicos y árabes -entre otros- llegaron para habitar en suelo argentino.

Las condiciones indignas de trabajo, el hacinamiento de numerosas familias en los conventillos, las condiciones lúgubres de sanidad y el hambre llevaron a miles de trabajadores a organizarse y a comenzar a instaurar huelgas generales para reclamar por sus derechos. Es justamente en este contexto en el que surge el anarquismo -debido a ser una ideología traída principalmente por inmigrantes europeos.

Distintos autores han estudiado y analizado este movimiento, tanto a nivel internacional como nacional. Juan Suriano (2001), en su libro

Anarquistas. Cultura y Política libertaria en Buenos Aires (1890-1910), enfoca su estudio en la ciudad de Buenos Aires por cuestiones metodológicas, aunque hace referencias a otras ciudades de forma acotada. Este y otros trabajos de este autor se han transformado en obras de referencia cuando se estudia el anarquismo argentino. Sin embargo, su análisis tiene una limitación ya que “está enfocado en una visión culturalista del movimiento anarquista” (Rojo, 2016, p. 58). Suriano pone el centro de su investigación en la creación de un proyecto cultural alternativo a través de la literatura, la propaganda, los símbolos, los espacios culturales como las conferencias o el teatro, la educación alternativa, entre otros y le da menor importancia a la participación de los organizadores anarquistas en las luchas concretas de la clase trabajadora del período, en sus huelgas, en la confrontación callejera y en la construcción de sus organizaciones gremiales. Es aquí cuando parece perderse la especificidad de la lucha política e ideológica de tendencias hacia el interior del movimiento obrero.

En su libro *La Barcelona Argentina. Migrantes, obreros y militantes en Rosario. 1870-1912*, Ricardo Falcón hace un desarrollo interesante del movimiento obrero entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX en Rosario, ciudad a la que se denominaba metafóricamente como la “Barcelona argentina” por el auge que tenía, similar al de la ciudad española. El autor pone especial énfasis en esta etapa ya que es en la que se produce el proceso de transformación capitalista de la ciudad, la región y el país, provocando la formación de las clases modernas: el proletariado, los sectores medios y la burguesía. Delimita el período entre esos años porque explica que después de la batalla de Caseros en 1852, se produjeron una serie de transformaciones socio-económicas importantes a considerar y 1912 es el año en el que se produjeron las primeras elecciones regidas por la Ley Sáenz Peña, que marcó “un claro corte en la historia de los sectores populares” (2005, p. 5). A pesar de hacer reiteradas menciones a la ciudad de Buenos Aires y cómo distintos episodios socio-económicos y políticos afectaron la ciudad de Rosario, el foco principal siempre fue Rosario ya que

fue la ciudad del interior donde mayor influencia ejercieron los anarquistas para difundir su acción y sus ideas y donde se desarrollaron con gran dinamismo.

Oswaldo Bayer (2008) nos da otra mirada a través de su libro *Los anarquistas expropiadores. Simón Radowitzky y otros ensayos* al dar una perspectiva de índole socio-política al tema. En los cuatro ensayos y prólogo a “La Patagonia Rebelde” incluidos aquí, Bayer diferencia entre los anarquistas “expropiadores” y los “intelectuales” y hace una crónica cronológica de diferentes sucesos llevados a cabo por los primeros, en la ciudad de Buenos Aires durante 15 años, tiempo en el cual “vivió” este grupo. Los hombres de la línea intelectual (en el periódico “La Protesta”) y del anarcosindicalismo (en la FORA del IX Congreso) rechazaron rigurosamente la delincuencia política así como también la violencia ejercida en cualquiera de sus formas, en especial, “el empleo de bombas y atentados personales” (2008, p. 13). Los grupos de acción, partidarios de la denominada acción directa (cuyo vocero fue el periódico “La Antorcha” a partir de 1921) y los gremios autónomos apoyaron moralmente a todo acto que vaya contra “los burgueses”, sin importar cuán delictivo fuera.

Bayer explica que lo que llevó a la formación del grupo anarquista expropiador o delincuente en Argentina fue la necesidad de formar grupos dentro de esa ideología para su propia defensa, ya que los mismos eran atacados no solo por el Ejército, que reprimió con fuerza las actividades anarquistas (recuérdese la semana trágica, la huelga agraria de la Patagonia, las huelgas portuarias del 1921, etc.), sino también por la Policía (que combatía en gran parte las tareas de agitación, se dedicaban a detener los cabecillas, a vigilar y disolver los mitines, a quebrar las huelgas) y en especial, por la Liga Patriótica Argentina comandada por Carlés, que combatió a los anarquistas de todo el país. Estos conceptos creemos serán de gran importancia a la hora de iluminar los estereotipos que repite la doxa

o el sentido común de la “gente como uno” vociferados por Doña Braulia, por ejemplo, en *Almafuerte*, quien no duda en tildar a los anarquistas como Arturo de “salvajes que quieren acabar el mundo, matando gente y deshaciendolo todo” (2014, p. 56), y de “desalmados, asesinos que lo único que quieren es degollar a la gente” (2014, p. 56). Nótese en Doña Braulia el uso de la generalización sin matices coloreada por la hipérbole. No sólo son los anarquistas todos iguales sino que son todos asesinos desalmados. Se discutirá más sobre esto en el análisis.

En *Cien años de historia obrera*, Josefina Luzuriaga (Rojo *et al.*, 2016) presenta un panorama exhaustivo del movimiento anarquista en Argentina, sin perder de vista los hechos acaecidos a nivel mundial y considerando los factores socio-políticos-económicos y culturales que afectaron al movimiento. En primer lugar, Luzuriaga explica que si bien en la década de 1870 la demanda de mano de obra en las ciudades aumentó, esta se encontraba limitada por una estructura productiva urbana en la que predominaban las artesanías y los pequeños talleres. Al mismo tiempo, la cifra de extranjeros que ingresaban al país crecía significativamente respecto a la década anterior. Y ya para finales del siglo XIX, en un período de 20 o 30 años, las transformaciones económicas, políticas y culturales de grandes proporciones moldearon la estructuración de la clase obrera y la emergencia del movimiento obrero. Esto llevó a que en muy corto tiempo, centros urbanos como la ciudad de Buenos Aires y Rosario se desarrollaran con rapidez. Y es en esta misma época en que se produjeron importantes transformaciones en la clase obrera, con sus primeras formas de organización política y sindical.

A partir de la década de 1880, el fenómeno de la inmigración dio un salto cualitativo, y con éste, la emergencia del movimiento obrero organizado en el país. Cerca de 2.575.000 inmigrantes se quedaron de forma permanente y entre los años 1889 y 1905 se observó la mayor llegada de

inmigrantes de todo el período. La mayoría de la población trabajadora extranjera se concentró en las ciudades-puerto y el litoral, pero en el interior del país se vio otra realidad: la nueva clase obrera se formó con muchos descendientes de los pueblos originarios, negros y mestizos, que luego iban a trabajar en cañaverales azucareros, yerbatales y obrajes de Tucumán, Chaco y Misiones. Esta masa de población trabajadora sufrió, a partir de 1886, junto con el freno del aumento de los salarios, durísimas condiciones de trabajo. Desde esa fecha, con la llegada masiva de inmigrantes, el aumento de la mano de obra favoreció la situación de los patrones, que impusieron salarios y condiciones de trabajo desfavorables, con una jornada promedio de 10 horas diarias (Rojo, 2016).

El enorme flujo de inmigrantes al país y la concentración de esos trabajadores extranjeros en grandes ciudades portuarias cumplieron un rol clave en la formación del movimiento anarquista primero, y organización obrera después. La mayoría fueron sometidos a una explotación intensa y a condiciones de vida alejadas por mucho del sueño del inmigrante de “hacer la América”. La desilusión y la frustración, en la mayoría de los casos, dio lugar a la protesta, ya que el obrero inmigrante carecía de todo tipo de derechos políticos y sintió el peso de una doble opresión: la explotación en el trabajo y la opresión por ser extranjero.

Se verá más adelante en el análisis cómo los libertarios vivían perseguidos y condenados por el orden establecido: eran corridos de conventillos y lugares laborales, pasaban largos períodos en prisión, en la clandestinidad o eran deportados. La familia anarquista casi siempre estaba al margen de la ley, y esto se observa en el caso específico de las mujeres cuyos compañeros eran militantes anarquistas. Es aquí donde se reforzaba el rol idealizado de la maternidad, debido a su presencia activa dentro del núcleo familiar. De esta manera, las obligaciones en torno al mantenimiento

material y emocional de los hijos y de la unidad doméstica recayeron en la mujer anarquista: no solo era ella mujer, sino también madre, compañera y activista (López, 2009).

Los panfletos o los manifiestos fueron los primeros escritos propagandísticos desarrollados entre aquellas mujeres que trabajaban a destajo dentro y fuera de las industrias y que redactaran estos escritos para repartir a la salida de fábricas y talleres, a fin de persuadir a otras mujeres a organizarse en sociedades de resistencia o a solidarizarse con las existentes. La concurrencia de mujeres a los grupos informales no era demasiado numerosa ni regular, y esta situación se reproduce en los espacios políticos y gremiales: responde en parte a la escasez de dirigentes dispuestas a la simultaneidad de acciones en sociedades de resistencia, centros femeninos y comités huelguísticos, que son llevados adelante por estas mismas líderes.

A partir de 1880 se registran los primeros antecedentes femeninos en los ámbitos libertarios. Las anarquistas comenzaron a aparecer paulatinamente y se pueden dividir en tres generaciones. Entre las más invocadas están: Virginia Bolten, Teresa Caporaletti, Ana María Mazzoni y Pepita Guerra. En la primera década del siglo emerge otra camada más numerosa, entre las que se encuentran: Juana Rouco Buela, María Collazo, María Calvia, entre otras. En tanto, M. Antonia Saldaño, Herminia Brumana, Salvadora Medina Onrubia y muchas más participaron a lo largo de las décadas del '30, '40 y '50. En general, estas tres generaciones de mujeres fueron sensibles a los debates vanguardistas generados en los países centrales, orientados hacia la emancipación social, sexual e individual. Pensadoras de la talla de Luisa Michel, Ana M. Mazzoni, Concepción Arenal, Teresa Claramunt, Alejandra David, Belén de Sarraga, Lola Iturbe, Soledad Gustavo, Federica Montseny, Emma Goldman, Milly Rocker han servido como base teórica y metodológica para que las mujeres anarquistas de

Argentina, más precisamente de Buenos Aires, Rosario, Córdoba o Mendoza, se lancen a la práctica política (<http://lavozdelamujerseis.blogspot.com.ar/2010/09/el-movimiento-de-mujeres-anarquistas-en.html>).

La Protesta –diario de la época- fue uno de los primeros en dedicar espacio suficiente para que muchas de estas mujeres formulen sus críticas y la necesidad de apoyo explícito por parte del movimiento anarquista a las luchas femeninas. Sin embargo, en la necesidad de expresar temas escritos por y para mujeres, aparecieron dos periódicos específicos de género: *La Voz de la Mujer* (1896/97) dirigido por Virginia Bolten, y *Nuestra Tribuna* (1922/25) bajo la responsabilidad de Juana Rouco Buela (Guzzo, 2003). En 1902 también se constituyó el grupo Las Libertarias, cuyo su perfil consistía en la búsqueda de alternativas de resistencia para las mujeres en tanto trabajadoras. Dos años más tarde, en 1904, surge el Comité de Huelga Femenina, dependiente de la Federación Obrera Anarquista, de vida efímera por los condicionamientos propios del anarquismo a la organicidad. Paralelamente se crea el grupo Alcalá del Valle, que se transformará en 1907 en el Centro Femenino Anarquista. Sus manifiestos, verborrágicos y combatientes contra la explotación en el ámbito del hogar, representaron una de las versiones más radicalizadas sobre la libertad de amar. Además, las anarquistas atendían los grandes asuntos discriminatorios hacia las mujeres, en torno a las necesidades insatisfechas específicas, sin perder por ello el horizonte sobre ciertas intencionalidades de modificación del orden establecido.

Muchas fueron las razones que condicionaron la participación femenina en los espacios políticos públicos que se van constituyendo con la celeridad de los cambios provocados por las luchas sociales en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. Y es justamente el movimiento anarquista el que pone en marcha un proceso cultural alternativo

que resquebraja el sistema ideológico vigente y se revela como una tentativa rupturista de las costumbres sociales, políticas y económicas de la época. Diferentes autores han estudiado la lucha obrera femenina desde distintas perspectivas. Cristina Guzzo (2003) recorrió el camino de las anarquistas Virginia Bolten, Juana Rouco Buela, Salvadora Medina Onrubia y Luce Fabbri en el Río de la Plata en el siglo comprendido entre los años 1890 y 1990, describiendo brevemente la vida de estas mujeres, recopilando y analizando parte de sus textos escritos y publicados. Elvira López (2009) trabajó el movimiento feminista y cómo dicho movimiento irrumpió en la sociedad argentina; mientras que Matilde Mercado (1988) presentó en forma casi exhaustiva la primera ley promulgada a favor de la mujer obrera en las décadas comprendidas entre los años 1890 y 1910 en Argentina. Ricardo Falcón (2005) mostró un panorama general de los migrantes, los obreros y los militantes en Rosario entre los años 1870 y 1912.

El teatro, como lo señala Cristina Guzzo (2003), fue parte complementaria de la propaganda política y se incrementó hacia principios del 1900 para denunciar temas tales como la deportación de extranjeros, el dictado de la Ley de Residencia de 1902 y la Ley de Defensa Social de 1910, todas ellas medidas dirigidas a la represión del movimiento anarquista que había alcanzado su mayor desarrollo en la primera década del siglo. Es Salvadora Medina Onrubia quien denuncia a través de artículos periodísticos y obras teatrales como *La Solución* (1912), *Alma fuerte* (1913), y *Las Descentradas* (1928), entre otras, la manera en que vivían las mujeres y hombres anarquistas en Argentina.

El feminismo incipiente y el teatro anarco-feminista se originaron en Argentina en el momento en que el país estaba conformando su carácter socio-político-cultural. Los roles de género de la nación también se debatieron a principio del siglo XX en revistas, diarios y obras teatrales y las escritoras feministas promocionaron la idea de la “emancipación femenina”,

que, como la idea de independencia nacional, comenzó como un concepto imaginado que se fue diseminando a través de la cultura impresa y la performance teatral. Aquellas que luchaban por los derechos de las mujeres usaron el término “feminismo” para imaginar, entre otras cosas, la búsqueda de independencia financiera, el derecho al voto, la reforma del Código Civil (incluyendo el derecho a obtener el divorcio) y el reconocimiento intelectual.

De hecho se cree que el movimiento de mujeres gana visibilidad para 1910, cuando se llevó a cabo la primera conferencia sobre los derechos de la mujer en Buenos Aires (Seibel, 2002, p. 449). Temas como la prostitución, el divorcio, los hijos ilegítimos, y la educación sexual, entre otros, fueron discutidos en ese encuentro y estos mismos temas reaparecieron en los escenarios de los teatros de Buenos Aires con el “teatro de ideas”, marcando el comienzo de una larga relación entre el feminismo y el teatro en Argentina.

Así, el contexto socio-cultural tornó popular al “teatro de ideas” en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Dramaturgas como Salvadora, con consciencia social y abocadas a las ideas feministas, se involucraron en temas legales y sociales que en ese entonces marginaban a la mujer de la época.¹ Las mujeres no tenían permitido votar y el sistema legal las consideraba “menores” que necesitaban de la protección masculina (Lavrin, 1995, p. 194). Además, el Código Civil prohibía el divorcio y autorizaba a los hombres a supervisar el trabajo, la propiedad y las finanzas de sus esposas e hijas (pp. 194-6). Los doctores y los moralistas acusaban a las mujeres trabajadoras, a las madres solteras y a las prostitutas de poner

¹ Asunción Lavrin explica que a principios del siglo XX en Argentina, se entendía por feminismo al “reconocimiento de la capacidad intelectual de las mujeres, su derecho a trabajar en ocupaciones en las cuales tengan la habilidad de hacerlo y a su derecho a participar de la vida cívica y política.” Algunas activistas usaban el término mientras que otras preferían términos menos estigmatizantes como “femenina” y “emancipación femenina” (Lavrin 1995, pp. 29, 367).

en riesgo la salud de la familia y de la nación pero ellos raramente denunciaban la promiscuidad sexual de los hombres (Nari, "Del conventillo a la casa propia", pp. 37-41). En la currícula escolar se excluía la educación sexual y el aborto estaba prohibido, como aun ocurre en la actualidad (Lavrin, 1995, p. 125). Cuando las dramaturgas comenzaron finalmente a denunciar estos temas y otras inequidades de género, los críticos se escandalizaron pero los espectadores comenzaron a tomar consciencia y se llevaron a cabo debates públicos. Con el paso del tiempo, la ideología feminista también alteró las prácticas teatrales tradicionales y tuvo un impacto significativo en el desarrollo de las convenciones teatrales en Argentina.

Las obras teatrales inspiradas en el feminismo y su crítica correspondiente colaboraron con el proyecto feminista ya que le permitió al público prever y debatir posibles reformas relacionadas a temas de género. El teatro de ideas ayudó en la difusión de los objetivos feministas, anticipó cambios sociales y ayudó a inscribir los derechos de las mujeres en la imaginación popular en las primeras décadas del siglo XX. Es en esta coyuntura que tanto *Almafuerte* (1914) como *Las Descentradas* (1928) germinan en el suelo fértil de las revueltas ideológicas compartiendo rasgos anarco-feministas y de denuncia social junto con otras obras y autoras, tanto ficcionales como no-ficcionales.

Así, las dramaturgas de las décadas de 1910 y 1920 como Salvadora Medina Onrubia comenzaron a reaccionar a las fuerzas sociales represivas que tenían el control y el poder socio-político-económico. Muchas obras teatrales de esta época, de la cual no está exenta *Almafuerte*, encarnaban en sus mensajes tensiones que hoy por hoy aparecerían como contradictorias para las feministas contemporáneas: por un lado exaltaban las cualidades "femeninas" de las mujeres, la fragilidad, la delicadeza, el espíritu de sacrificio, el ideal de "mujer" (todas características asociadas al

estereotipo sexista y binario de lo “femenino”), mientras que por el otro, denunciaban la opresión de género que ellas mismas vivían – la falta de oportunidades en el estudio y trabajo profesional, las condiciones de liderazgo de muchas de ellas, su autonomía y su “corrimiento” o “descentramiento” de los roles tradicionales a los que eran reducidas. De hecho estas tensiones serán uno de los focos centrales del análisis en nuestra tesis.

En cuanto al teatro feminista, éste ha sido estudiado por diferentes analistas tales como Beatriz Seibel (2002), quien registra en su libro *Historia del teatro argentino* los inicios de las mujeres como dramaturgas desde el inicio de siglo XX hasta 1930. En este estudio general sobre el desarrollo de las tendencias teatrales nacionales. Seibel también proporciona información sobre las formas en las que las obras teatrales escritas por hombres y por mujeres presentan el rol de la mujer en la sociedad a través de los siglos. Tanto Asunción Lavrin en su libro “*Mujeres, Feminismo y Cambio Social*” (1995) como Marifran Carlson con su libro “*¡Feminismo!*” (1988) ofrecen información complementaria sobre la historia de los derechos de las mujeres en Argentina; y Doris Sommer, con “*Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*” (1991) ilustró los roles influyentes que las mujeres y otras autores marginales tuvieron sobre la cultura literaria nacional en Argentina. Sin embargo, estos antecedentes sumamente valiosos ofrecen una mirada mayormente descriptiva sobre el teatro feminista argentino.

Un punto de vista que converge con el nuestro en esta tesis es el de Hanna Scolnicov, en su libro “*Women’s Theatrical Space*” (1994), quien analiza cómo a lo largo de la historia, las obras teatrales convencionales han tendido a relegar a los personajes femeninos al interior de los espacios privados mientras que a los personajes masculinos se le permitió dominar los espacios públicos; Vimala Herman, en “*Dramatic Discourse*” (1995) también describió cómo el diálogo en el teatro convencional reprime las

voces de los personajes femeninos; lo cual también se toca con la teoría de Laura Mulvey (1999) sobre “la mirada masculina, el voyeurismo y el cine” que lleva a las lectoras y espectadoras a identificarse con la perspectiva masculina, dado que es ésta la que predomina. Todos estos conceptos serán retomados en el análisis a la hora de indagar sobre el ámbito doméstico en que se desarrollan tanto *Almafuerte* como *Las Descentradas*.

De hecho, es nuestro parecer que a menudo las feministas reestructuraron varios géneros (el teatro de ideas, el melodrama doméstico, la comedia y el teatro de mitos) para darles voz a los personajes femeninos en las áreas en las que el teatro mismo a menudo las había silenciado. Sin lugar a dudas, las primeras dramaturgas resistieron la marginalización de la mujer en el teatro y la sociedad y lo hicieron de diversos modos: a través del incremento de la presencia femenina sobre el escenario, a través de proporcionarles parlamentos más extensos y mayor tiempo de expresión y a través de permitirles mayor control sobre la acción de la obra misma. Escritoras como Salvadora Medina Onrubia realizaron innovaciones de índole subversivas ya que ella –como tantas otras escritoras- trabajó dentro de una industria dominada por los hombres y al tener que soportar los prejuicios machistas, divisó su propia forma de expresar la ideología anarco-feminista dentro de los cánones teatrales aceptados para las mujeres, lo cual requería hasta cierto punto continuar con el melodrama doméstico. A su vez, intentó dar voz a mujeres hasta ese entonces silenciadas por el orden patriarcal permitiendo que las protagonistas instauraran temas de debate y disputa que se originaban en la esfera doméstica (la madre, hija, hermana, amiga incomprendida y algo “descentrada,” “rara”, “loca” o “rebelde”) pero que remitían a debates de la esfera pública (una nueva mujer no supeditada a los roles tradicionales).

Salvadora misma estuvo en el centro de estos debates. De hecho, mucho se ha dicho sobre la vida personal de Salvadora Medina Onrubia, su

conexión a Natalio Botana y a Crítica, a su vida extravagante y a su asistencia a manifestaciones en Rolls Royce. Sin embargo, se observa que no existe análisis crítico respecto a las obras teatrales de Onrubia y a cómo su retórica anarco-feminista colaboró con la lucha anarquista de la época. Tampoco encontramos evidencia de una mirada crítica que vaya más allá de la admiración por su obra, siendo que todo corpus, toda obra está limitada por su época. Por este motivo, esta investigación se centrará en tres aspectos: por un lado, la cuestión del melodrama en su obra, y cómo este género impacta en el mensaje “subversivo” o cuestionador de sus obras teatrales. Por el otro, y a través de los códigos barthesianos (postulados en *S/Z*) se intentará tener una mirada o una lectura abarcadora que ponga de relieve múltiples aspectos de la obra bajo consideración *de manera* simultánea. A saber y entre ellos: el contexto histórico (que es el más estudiado en otras investigaciones), y el contexto de recepción de la obra en la actualidad (¿Cómo leemos a Onrubia hoy en día?), las teorías críticas feministas y la nunca tan armoniosa unión o alianza entre la izquierda marxista/anarquista y el feminismo.

Dado lo ambicioso de este proyecto, el corpus será acotado a dos de sus obras teatrales: *Almafuerte*, de 1914 y *Las Descentradas*, de 1928, las cuales se analizarán fundamentalmente bajo la perspectiva metodológica de *S/Z* de Roland Barthes. Como se describirá más adelante, Barthes fragmenta el texto a analizar en múltiples “lexias”, las cuales son analizadas a partir de distintos códigos semióticos. Al respecto queremos aclarar que si bien Barthes analizó el cuento *Sarrasine* de Balzac en su totalidad, es decir, de principio a fin, creemos que esto no será necesario en las obras de Onrubia, ya que al seleccionar, en forma representativa, distintas lexias, ya estamos llevando a cabo un análisis completo y complejo de las dos obras en sí. La cuestión cualitativa se verá priorizada por encima de la dimensión cuantitativa a nivel metodológico, siendo las lexias seleccionadas suficientemente representativas para garantizar su validez en este estudio.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Como explica Grossberg, “los estudios culturales se ocupan de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan y operan en ella”, y también de “la manera en que reproducen, combaten y quizás transforman las estructuras de poder existente” (2012, p.22). Estas prácticas culturales se ven plasmadas en las actividades cotidianas de las personas (De Certeau, 1996) y son fundamentales para la construcción de los contextos y las formas específicas de la vida humana. Es justamente en los sitios transitados por la concurrencia habitual –llámense fábrica, taller, o plaza- y también en aquellos espacios creados para la práctica concreta de difusión y orientación a las simpatizantes donde los discursos de liberación femenina comenzaron a circular. Es así como surgen centros de estudios sociales y de propaganda, los comités de presas sociales, organizaciones gremiales mixtas y de mujeres y grupos informales femeninos. Estos centros también permitieron debatir problemáticas propias ampliando así sus horizontes de referencia.

Sin embargo, los desgastes personales provocan una tendencia a la dispersión frente a las exigencias de las luchas desarrolladas dentro y fuera del hogar: la ausencia de la colaboración de sus familiares, la superposición de las obligaciones domésticas con las extra-domésticas, e incluso los obstáculos presentados por otras mujeres que no alcanzan a concebir la importancia de las propuestas. La incompreensión de sus pares partía de la tendencia social a reprimir con más énfasis a las activistas femeninas que a los masculinos, ya que ellas rompen el modelo tradicional de género sustentado en desigual división sexual del trabajo (Butler, 2007). Pero las mujeres encontraron en la lectura de textos emancipadores una inspiración

para empezar a pensar su incipiente liberación. Hoy en día esto es aun así, siendo múltiples las lecturas que los estudios críticos y culturales nos permiten hacer. Pero, entonces, ¿en qué consiste leer críticamente?

Para la Real Academia Española, `leer' es "pasar la vista por [un texto escrito] para descifrarlo y comprender su significado'. Ahora bien, esto nos lleva a interrogarnos: ¿se comprende todo lo que se lee con solo "pasar la vista por el texto"? O ¿es necesario hacer una lectura y una relectura profunda de los conceptos representados en el mismo? Al "pasar la vista por un texto", ¿cuántos significados, cuántas interpretaciones dispara el texto, y cuántas genera conscientemente o inconscientemente los lectores mismos? ¿A qué lectores interpela el texto, y de qué maneras diferentes los interpela? Y, ¿cuál debería ser el rol del lector? Decodificar un único significado, autorizado por el "autor/la autora", sin duda de antemano un imposible, una falacia que se reviste de verdad al leer la biografía de la autora y al tratar de reconstruir su vida, ya que como Freud y Lacan han aseverado, el inconsciente siempre se filtra entre las vetas del texto, y todos "somos hablados" por la lengua, o es acaso el rol de los lectores reconstruir un entramado de interpretaciones, algunas más avaladas por la textura del texto que otras? ¿Qué características deben tener estas últimas lecturas, cómo hacerlas plural?

En su libro *S/Z*, Roland Barthes (2004) postula con claridad que las formas en que la narrativa y otros sistemas culturales (creencias, valores, actitudes, tradiciones, ideologías, etc.) se combinan, "fijan" en la escritura una dirección de lectura determinada, que aparece como natural y coherente. Sin embargo, cada vez que se lee un texto, se disparan distintos pensamientos y conexiones. Entonces, ¿existe una sola forma natural, única o coherente de lectura? La respuesta sería que no. Y asumir que hay una sola lectura de un texto es pensar que todos los seres humanos, a través de las épocas, han interpretado lo mismo. Implicaría el fin del conocimiento, el fin de la creatividad, que quedaría estanca en su momento de producción

histórica. Sin embargo, esta forma que podríamos denominar como “canónica” de la lectura puede romperse, quebrarse y diseminarse en cientos de sentidos si el texto es sometido a un análisis de su constelación de sentidos. Esta tesis, por lo tanto, intenta realizar precisamente esto: astillar en múltiples fragmentos o “lexias” dos obras de teatro de Onrubia para explorar las esquirlas de sentidos y lecturas múltiples que sus obras generan en los lectores; utilizando para ello la metodología propuesta por Roland Barthes en *S/Z*.

Semejante propuesta metodológica reconoce que el valor de una obra comienza en su periodización, es decir, en su momento histórico de producción (principios del siglo diecinueve), pero continúa y se extiende de manera “abierta” hacia el presente. Este análisis aspira, por lo tanto a incluir los sistemas de recepción del presente, entre ellos: los aportes teóricos recientes de ACD (Análisis Crítico del Discurso) y de la Polifonía de la Enunciación (Benveniste, Bakhtin, Ducrot), a la hora de analizar el texto en su entramado lingüístico, y de múltiples otras teorías críticas (Psicoanalítica, Marxista, de la Recepción, de la Hermeneútica, Feminista), así como también la distinción entre Modernismo y Posmodernismo, y los aportes de los Estudios Culturales, entre ellos, este método de lectura plural y abierta diseñado por Roland Barthes en *S/Z*. Estas teorías provienen del campo de la teoría crítica y tratarán de ser puestas de manera original e innovadora al servicio del análisis de las obras de Salvadora Medina Onrubia.

Según Barthes, el valor fundamental de la escritura radica en “lo que puede ser escrito (re-escrito): lo escribible” y esto es importante porque hace del lector un productor del texto, y no ya un simple consumidor. Casi ningún lector actúa sumisamente ante las páginas de un libro: no respeta ni el orden preciso que su autor le ha dado, ni el tono prescripto ni busca la supuesta moraleja del final. El lector suele tener –o debería tener- un rol activo ya que puede saltarse párrafos, corregir errores, dar un acento irónico a lo

sentimental y uno trágico a lo que parece cómico a simple vista. Por eso, la desobediencia es la característica que tiene que tener toda lectura. Si solo se tratara de recibir pasivamente la lectura, el lector solo podría decidir si recibir o rechazar el texto, ya que para él, solo sería un *referéndum*. Entonces, en contraposición al texto escribible, se encuentra el “texto legible: lo que puede ser leído pero no escrito” (Barthes, 2004, par. 1). El texto legible en dos obras teatrales de Onrubia, será, entonces, nuestro horizonte de lectura.

Finalmente, para Barthes, interpretar un texto es “apreciar el plural de que está hecho” (2004, par. 2) y no creer que solo existe un sentido. El texto ideal es aquel en que “las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes” (2004, par. 3). No tiene comienzo, es reversible y se accede a él a través de múltiples entradas; de allí que las lexias en que se astillarán las dos obras teatrales serán elegidas no en base a su contigüidad en el texto, sino en base a lo que creemos es su “representatividad” a la hora de explorar la pluralidad del texto. Además porque claramente es un trabajo titánico y que excede la extensión de esta tesis explorar cada una de las lexias de las dos obras teatrales. Por ello, sólo se explorarán algunas que garanticen la “legibilidad” o pluralidad de interpretaciones de los textos.

Si un texto arroja “una galaxia de significantes”, no tiene comienzo, es reversible y se accede a él desde distintas entradas, entonces moviliza “los códigos” que llegan a ser cuasi infinitos (par. 3). Esto es posible porque el texto no es un texto único sino un texto plural. Estos textos plurales son polisémicos y los lectores pueden descifrar ciertos sentidos que no se hallan a simple vista. Para Barthes, estos “sentidos” constituyen un instrumento que se denomina “connotación”, y fue definido por Hjelmslev como un “sentido secundario cuyo significante está constituido por un signo o un sistema de

significación principal que es la denotación (par. 6). Barthes adhiere a este concepto y afirma que la connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico ya que la define como “un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto)” (par. 10). Lo cual nos remite también a la palabra polifónica de Bakhtin.

Las connotaciones son sentidos que no se hallan en el diccionario y se determinan a través de dos espacios: el espacio secuencial, que implica una sucesión de orden, donde el espacio está sometido a la sucesividad de las frases a lo largo de las cuales “el sentido prolifera por acodadura”, y el espacio aglomerativo, “en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con otros sentidos *exteriores al texto material* (contexto histórico de producción y contexto histórico de recepción) y forman con ellos una especie de nebulosa de significados”. De esta manera, la connotación asegura la diseminación de sentidos ya que funciona como un punto de partida de un código: “la articulación de una voz que está tejida en el texto” (par. 12).

Según Barthes,

Leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación del devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico (par. 14).

El texto único se torna así no en acceso a un modelo, sino que se transforma en una red con mil entradas y cada una de ellas muestra una perspectiva de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros

códigos, o de otras críticas (psicológica, psicoanalítica, temática, histórica, estructural, feminista, anarquista) por ejemplo. De allí que nuestro análisis prescindiera metodológicamente de la dimensión cuantitativa y se focalice fundamentalmente en lo cualitativo y en un abordaje plural. Esto lleva a la “descomposición” del trabajo de lectura ya que se revierten las estructuras con que está hecho el texto (entiéndase que va más allá de lo escrito por la autora en un determinado momento histórico). Con esto se pretende lograr una lectura plural (como dice Barthes) de las dos obras de teatro de Medina Onrubia. Esa lectura plural toma una palabra clave: por ejemplo, descentrada y la “lee” desde el feminismo, desde el anarquismo y desde la historia o el contexto histórico.

El texto se quiebra, se interrumpe sin tener en cuenta ninguna consideración para sus divisiones (sintáctica, retórica, anecdótica, o de puntuación) (par.19). Esta descomposición del texto se verá plasmada en la división de fragmentos cortos contiguos llamados *lexias* o unidades de lectura. Esta división es arbitraria, no depende de la puntuación, es decir, de la división clásica en oraciones, ya que depende de los significantes, mientras que el análisis recaerá sobre los significados. La *lexía* se puede ver plasmada en palabras, en frases cortas, o en grandes “trozos” o fragmentos de texto. No existe una extensión determinada para cada *lexía* ya que esto dependerá de la densidad de las connotaciones percibibles (par. 16). En palabras de Barthes, “la *lexía* y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con palabras” (par 17).

Luego de quebrar o romper el texto, de elegir, analizar y comentar las *lexias*, se lo reconstituye a través de la relectura, proceso por el cual el texto no se repite, sino que se multiplica en su diversidad y en su pluralidad de significados. De allí que las *lexias* en que se astillarán las dos obras teatrales serán elegidas no en base a su contigüidad en el texto, sino en base a lo que creemos es su “representatividad” (o validez) a la hora de explorar la

pluralidad del texto. El método de Barthes nos permite “leer” la obra de Medina Onrubia desde varias teorías críticas juntas: lo que se hace no es solo una lectura feminista o solo una lectura histórica, o solo una lectura poscolonial, sino que combina todas estas posibles lecturas en forma simultánea. Además porque claramente es un trabajo titánico y que excede la extensión de esta tesis explorar cada una de las lexias de las dos obras teatrales. Por ello, sólo se explorarán algunas que garanticen la “legibilidad” o pluralidad de interpretaciones de los textos y le otorguen al análisis suficiente validez metodológica.

En su descripción del método desarrollado en *S/Z*, Barthes menciona cinco códigos. Primeramente, llama código a una perspectiva de citas, “un espejismo de estructura” (par. 25). Luego, define y explica cada uno de los cinco códigos: 1) el *código hermenéutico* es el conjunto de unidades que tienen como función articular de diversas formas, una pregunta, su respuesta y todos los posibles accidentes que éstas pueden sufrir o formular un enigma y llevar a su desciframiento, es decir, permite distinguir los diferentes términos a través de los cuales se centra, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma. 2) El *código proairético* designa las acciones y a los comportamientos, que se organizan en series y cada serie se denomina con un nombre genérico para poder enumerarse con facilidad en la medida en que van apareciendo; la secuencia proairética es el efecto de reunir ciertas informaciones bajo algún nombre genérico de acciones. 3) El *código sémico* marca las unidades mínimas de significación, dimensiones connotativas del texto; estos semas no se mantienen vinculados a un personaje, a un lugar o un objeto ni se organizan entre ellos para formar un mismo campo temático. 4) El *código simbólico* es el lugar propio de la multivalencia y de la reversibilidad y la tarea principal es mostrar que se accede a ese campo por varias entradas iguales. 5) El *código cultural* es el que proviene de un código del saber o de la sabiduría a los que el texto se refiere; son citas a una ciencia o a un saber para así reconstruir la cultura que articulan; es decir, este código de referencia es el que permite al

discurso apoyarse en una autoridad científica o moral (par. 23, 24, 25). Cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, una de las voces con las que está tejido el texto.

Barthes explica que “en cada enunciado se oyen voces en *off*: son los códigos” [y esto muestra que la concurrencia de las voces (de los códigos) “deviene escritura donde se cruzan los códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermeneutismos), Voz del Símbolo” (par. 25). Los cinco códigos forman una especie de red, a través del cual pasa el texto, o como dice Barthes “mejor dicho, al pasar por él, se hace texto” (par. 25). Cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, una de las voces con las que está tejido el texto. Se pueden detectar alguno o los cinco códigos simultáneamente y esto asegura la cualidad plural del texto: lo torna un texto polifónico. Hasta aquí, entonces, la metodología de análisis textual o discursiva.

Continuando con la caracterización sobre los lectores, vemos que precavido es otra de las formas en que debe ser un lector. Casi nadie, en las décadas que precedieron el nazismo en Alemania, el fascismo en Italia o la dictadura militar en Argentina, pudo prever la *magnitud* de los actos criminales cometidos en nombre de la nación, la patria y el estado. El estado de terror que crea todo régimen dictatorial y la dimensión de las atrocidades cometidas son “inesperadas en su *magnitud*”, es decir, hablamos de un horror indecible, pero la ocurrencia del mismo no es totalmente inesperada o inconcebible. A pesar de las lecciones de la historia, todo país que se define como democrático cree ser invulnerable a los grandes abusos del poder. Generalmente, siempre se equivoca. Ningún país, por más arraigado que esté su contrato social y su sistema de leyes. Con la excusa de proteger a sus ciudadanos, de gobernarlos mejor y dirigirlos correctamente, el poder de un Estado supuestamente democrático puede discretamente reformar una ley, suspender un derecho, imponer una censura, para luego promulgar

medidas de represión que, paso a paso, eliminarán las reglas constitucionales e instalarán en su lugar el régimen dictatorial. No existen garantías de seguridad para ningún país, nunca, en ningún momento. En las obras teatrales de Medina Onrubia, el fascismo incipiente de una nación que se muestra al mundo como moderna, occidental, cristiana (la “Europa” de Latinoamérica) comienza a tomar fuerza desde el “Proceso de Construcción Nacional” de la generación de 1880, y continúa en la época en que Medina Onrubia escribe sus obras, durante los gobiernos de Roque Sáenz Peña (1910-1914), Victorino de la Plaza (1914-1916) e Hipólito Yrigoyen (1916-1922 y 1928-1930) y entremedio de este último Marcelo T. de Alvear (1922-1928). Con distintos matices políticos, claro está, durante los años en que Onrubia escribe las obras teatrales aquí elegidas (*Almafuerte*, 1914, y *Las Descentradas*, 1928), vemos (re)surgir en Argentina distintos movimientos políticos que recogen y se alimentan de varias tensiones sociales, y políticas, todas atravesadas por la modernidad, el estado-nación y la cuestión de la inmigración y la consecuente puja por la “verdadera” identidad o “ser nacional.” Ante esta puja, Medina Onrubia escribe sobre una mujer emergente, conflictuada, tironeada por las tensiones de un incipiente feminismo, un patriarcado aún dominante y nuevas e “importadas” -según la mentalidad conservadora de la época- ideas políticas tales como el anarquismo de izquierda.

De hecho, la historia argentina no desconoce la pulsión fascista, muy bien descrita por Umberto Eco en su ensayo “El Fascismo Eterno”, o “Ur-Fascism” (en inglés). En este ensayo, Eco describe una serie de sensaciones y recuerdos de su infancia, conectados a la Italia de Mussolini y de los partisanos, los primeros soldados norteamericanos en llegar a la región de Piamonte y el fin de la Segunda Guerra Mundial y también, recuerdos conectados a varios países de Europa, entre los que se encuentran Alemania y España. A partir de estos recuerdos, Eco enumera una serie de características relacionadas a los países con gobiernos totalitarios y reflexiona sobre el fascismo como un fenómeno difuso que

desborda lo explícito y sistemático de estos regímenes, volviéndose más profundo y peligroso. Es decir, que si bien el fascismo en la Italia de Mussolini (1922-1943) es posterior a la escritura de Onrubia de *Almafuerte*, (recordemos *Almafuerte* es escrita en 1914), ya alcanza en su periodización a *Las Descentradas* (escrita en 1928), de allí que aventuramos que el anarquismo de Onrubia se opone a un *emergente* de *rasgos fascistas* en la sociedad argentina, aún si ninguno de los gobernantes o presidentes o regímenes de este período en Argentina puede considerarse estrictamente como fascista. Somos conscientes de los problemas analíticos que plantea la obra de Onrubia, entonces, puesto que por un lado podemos intentar definir el anarquismo, el fascismo, el feminismo, el marxismo, y el comunismo desde categorías europeas o internacionales, pero por el otro, nunca podemos perder de vista la especificidad de los procesos en Argentina, donde algunos rasgos de los movimientos mencionados arriba son emergentes en distintos momentos históricos y emergen con características propias, nunca igual o como una copia de lo sucedido en Europa. Es por eso que en este estudio tomamos la definición de Ur-fascism de Umberto Eco, ya que los rasgos definidos por Eco intentan generalizar más allá de la forma específica que los “fascismos” tomaron en Europa (y más concretamente en Italia, Alemania, España, Portugal y Rusia, ya sea en sus vetas dictatoriales y de estados represores o de terrorismo de estado). Entender los rasgos represivos y fascistas contra los que escribe Onrubia permitirá después comprender la importancia de las *lexias* consideradas para el análisis.

En su ensayo “Ur-fascism,” Umberto Eco explica que “detrás de un régimen y de su ideología hay una manera de pensar y de sentir, una serie de hábitos culturales, una nebulosa de instintos oscuros y de pulsiones insondables” (1995, p. 3). De esta “nebulosa de pulsiones,” es posible identificar algunas características típicas de lo que Eco denomina como “fascismo primitivo o eterno”. Tales características no pueden quedar encuadradas en un sistema; muchas se contradicen mutuamente, y son

típicas de otras formas de despotismo o fanatismo, pero basta con que una de ellas esté presente para hacer coagular una nebulosa fascista.

El primer rasgo del fascismo eterno es el culto a la tradición y a los saberes arcaicos. Según Eco, es suficiente mirar la cartilla de cualquier movimiento fascista para encontrar a los principales pensadores tradicionalistas. El segundo es el rechazo al modernismo, entendido este como la Ilustración o la edad de la Razón. En este sentido, el “Ur-Fascism” puede definirse como irracionalismo. El tercer rasgo es el culto de la acción por la acción misma. Al ser la acción hermosa en sí misma, debe llevarse a cabo antes o sin previa reflexión. Pensar es una forma de castración. Por lo tanto, la cultura es sospechosa en la medida en que se la identifica con actitudes críticas. No confiar en el mundo intelectual ha sido siempre un síntoma del Fascismo eterno. Esto conlleva a la cuarta característica: el rechazo del pensamiento crítico. En la cultura moderna, la comunidad científica elogia el desacuerdo porque lo ve como una forma de mejorar el conocimiento. Para el Ur-Fascism, el desacuerdo es traición. Luego, en quinto lugar, el miedo a la diversidad: El fascismo eterno crece y busca el consenso a través de explotar y exacerbar el miedo natural a las diferencias. El primer llamamiento de un movimiento fascista, o prematuramente fascista, es contra los intrusos. El Ur-Fascismo es, pues, racista por definición. A esta característica le sigue la frustración individual o social. El fascismo interpela aquí a la clase media frustrada, clase que sufría//sufre por la crisis económica o por sentimientos de humillación política, y asustada por la presión que ejercían//ejercen los grupos sociales más bajos. En nuestra época, cuando los “proletarios” se transforman en la pequeña burguesía, se puede aventurar que el fascismo del futuro encontrará su público en esta nueva mayoría.

En séptimo lugar el nacionalismo y la xenofobia: para la gente que se siente desprovista de una identidad social clara, el fascismo eterno presenta

el pertenecer al mismo país como el privilegio más grande que una persona puede tener y este es el origen del nacionalismo. En la base de la psicología del fascismo eterno existe la obsesión por el complot, posiblemente a nivel internacional. Los seguidores deben ser asediados y la manera más temprana de resolver el complot es a través de la xenofobia. En octavo lugar le siguen la envidia y miedo al "enemigo", y en el noveno, el principio de guerra permanente. La décima característica es el elitismo, un aspecto típico de cualquier ideología reaccionaria, ya que es principalmente aristocrático, y el elitismo aristocrático y militar implica cruelmente desprecio por los débiles. Luego, Eco menciona al heroísmo y el culto a la muerte, el machismo y culto al patriarcado, donde el fascismo eterno transfiere su deseo de poder a cuestiones sexuales. A esta característica le siguen el populismo selectivo o cualitativo (cada vez que un político arroja dudas sobre la legitimidad del parlamento porque no representa ya la voz del pueblo, podemos percibir olor de Ur-Fascism) y la neolengua, nuevalengua, o nuevahabla (*Newspeak* en inglés), término inventado por George Orwell en su novela *1984*.

Estas nociones acerca del fascismo tienen relevancia en este estudio desde dos puntos de vista: primero, arrojan luz sobre el anarquismo en sí, ideología a la cual adhirió abiertamente Medina Onrubia y que permea como ideal político las dos obras de teatro de nuestro corpus, en especial *Almafuerte*. Entender el conservadurismo dominante en Argentina y algunos de sus rasgos fascistas tiene como contracara el anarquismo rebelde que sufrió las consecuencias de tales embates fascistas como por ejemplo la Ley de Residencia o Ley Cané de 1902 que permitía al gobierno expulsar a inmigrantes "indeseables" sin juicio previo. Es esta ley la que ocupa un lugar central en el argumento de *Almafuerte* (ya que Elisa y Arturo se ven separados por esta ley) y que encarna la xenofobia, el racismo, el miedo al enemigo y la obsesión con el complot internacional mencionados por Eco en Ur-Fascism.

En segundo lugar, los fascismos del Siglo XX se forjaron al calor de los embates entre distintos movimientos de oposición al status quo –el marxismo y sus vertientes en distintos pensamientos de izquierda (Leninismo, Trotskismo, Estalinismo, etc.) y las democracias liberales de principio de siglo. Sería importante, por lo tanto, dilucidar qué lugar tuvo el anarquismo en estas luchas ideológicas a nivel internacional, cómo las mismas se reinventaron o se enraizaron a nivel local o nacional en movimientos de lucha y resistencia en Argentina, y luego cómo el anarquismo en Argentina incorpora, rechaza, incluye o excluye a los emergentes movimientos feministas, cuyos estandartes también toma Medina Onrubia. Parte de este análisis entre las categorías feminismo, anarquismo, y fascismo (que ya de por sí es por demás de vasto) serán recuperados en la indagación de las lexias de los textos elegidos.

Finalmente, y desde el presente, Eco advierte que el Ur-Fascism o Fascismo eterno puede volver, incluso con apariencias más inocentes. Nuestro deber (como académicos) es desenmascararlo y apuntar con el índice sobre cada una de sus formas nuevas, cada día, en cada parte del mundo. Boaventura de Sousa Santos plantea que “las democracias también mueren democráticamente”, es decir, el mito de que una democracia muere solo porque un golpe militar derroca a un gobierno electo, es un concepto arcaico. Ya se ha visto como los gobiernos represivos y de ultra derecha como el de Bolsonaro en Brasil o como el de Trump en USA, son elegidos democráticamente por el pueblo. Cada vez es más evidente que los peligros que la democracia corre en la actualidad son otros, y se derivan paradójicamente del normal funcionamiento de las instituciones democráticas (De Sousa Santos, 2018). De hecho, De Sousa Santos advierte que el trabajo que las fuerzas políticas antidemocráticas van realizando es lento y orada el sistema: se van infiltrando dentro del régimen democrático, lo van capturando, de forma disfrazada y gradual, de manera legal y sin alteraciones constitucionales, hasta que en un momento dado, dan su estocada fatal: aparecen como totalmente vaciados de contenido

democrático, tanto en lo que se refiere a la vida de las personas como de las organizaciones políticas. Al igual que Eco, De Sousa Santos explica que esto es posible debido a cuatro elementos clave:

1. La elección de autócratas: políticos autoritarios, que son producto del sistema político y económico, pero que se presentan como antisistema. Son “dirigentes” que denigran e insultan a sus adversarios: los acusan de corrupción sin pruebas debidamente fundadas; apelan a resolver problemas sociales a través de la violencia; utilizan el slogan de libertad de prensa para censurar a todo aquel que piense diferente o promueven noticias falsas y proponen revocar derechos sociales legítimos de los trabajadores o minorías étnicas, sexuales o religiosas en pos de un bienestar mayor. Es decir, se presentan a elecciones con una ideología antidemocrática y a pesar de todo, consiguen la mayoría de votos y llegan al poder.

2. El virus plutócrata: “[En la actualidad,] en política todo se compra y todo se vende”, explica de Sousa Santos (2018). Esto implica que las campañas electorales de partidos o candidatos son financiadas por lobbies (o grupos de presión) y son los que ejercen el poder real en la vida política de muchos países.

3. Las fake news y los algoritmos: Si bien las fake news o noticias falsas han existido siempre, pero su alcance a través de las redes sociales es ilimitado. Este efecto se logra y se potencia a través de otro instrumento: el algoritmo. De Sousa Santos (2018) advierte que todo lo viralizado en las redes puede ser “producto de una gigantesca manipulación informativa llevada a cabo por redes de robots [...] que difunden entre millones de personas noticias falsas y comentarios” a favor o en contra de un candidato.

4. La captura de las instituciones: las prácticas autoritarias y antidemocráticas van impactando paulatinamente en las instituciones, tal es así que su accionar es casi imperceptible. Y esto es lo que hace posible el retorno de los neofascismos a sociedades que no están firmemente

consolidadas en derechos sociales, jurídicos y políticos. Ahora bien, ¿cuál sería el antídoto a aplicar a semejante mal? ¿Cómo lograr que estas “democracias fascistas” pierdan legalidad y/o legitimidad? En su libro *“Política, policía y democracia”*, Jacques Rancière presenta “Diez tesis sobre política” y creo que la respuesta a nuestra pregunta se puede encontrar en la tesis 8: “El trabajo esencial de la política es la configuración de su propio espacio. Es hacer ver el mundo de sus sujetos y sus operaciones. La esencia de la política es la manifestación del disenso, como presencia de dos mundos en uno solo” (2006, p. 71). Según Rancière, transformar el espacio de circulación en espacio de manifestación de un sujeto -el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos- es la función de la política. Esto consiste en “refigurar el espacio” (p. 72): lo que hay que hacer, lo que hay que ver y lo que hay que nombrar.

Históricamente, se han relegado o ignorado por largos períodos de tiempo categorías como los trabajadores o las mujeres en calidad de sujetos políticos por pertenecer a un espacio “doméstico”, es decir, a un espacio “separado de la vida pública”. De ellos no se esperaba ningún discurso que manifestase un anhelo común; sino que solo podían esperarse gritos y lamentos que expresaran sufrimiento, hambre o ira. Rancière sostiene que “la política de esas categorías siempre consistió en recalificar esos espacios, en hacer ver el lugar de una comunidad” (2006, p. 73) y esto se logra haciendo ver lo que no se veía, entendiendo como palabra lo que se consideraba ruido, o manifestando como sentimientos de placer o de dolor comunes lo que parecía ser de particulares. Rancière explica que:

El obrero que argumenta el carácter público de un asunto “doméstico” de salario debe manifestar el mundo donde su argumento es un argumento y manifestarlo para quien no tiene marco donde verlo. La argumentación política es al mismo tiempo manifestación del mundo donde ella es un argumento dirigido por un sujeto calificado para eso,

sobre un objeto identificado, a un destinatario requerido para ver el objeto y entender el argumento, que “normalmente” no tiene razón de ver ni entender. Es construcción de un mundo paradójico que pone juntos mundos separados (p. 74).

Para lograr esta reconfiguración de los espacios se necesita romper con los modelos canónicos de sujetos políticos y empoderar al “pueblo, [que] es el sujeto de la democracia”, así como lo plantea Rancière en su tesis 5 (2006, p. 66). El pueblo no es la colección de miembros de la comunidad o la clase trabajadora de la población, sino, el sujeto matricial de la política. Como sujeto matricial tiene derecho a exigir a sus gobernantes todo lo necesario para lograr su bienestar y el bienestar común. De lo contrario, tiene también la potestad de hacer oír su voz a través de quejas y manifestaciones.

Se verá más adelante cómo estos conceptos tienen relevancia a la hora de leer las obras elegidas de Medina Onrubia ya que las mismas “visibilizan” como sujeto político a las mujeres, a las despojadas, a las descentradas, a las que se rehúsan a cumplir con un rol tradicional establecido de antemano. Lo mismo pasa con el sujeto político masculino en la figura de Arturo, el anarquista, en *Almafuerte*. Su lucha se vuelve la lucha de Elisa (la lucha de los hombres anarquistas es la lucha de las mujeres de esos hombres que también se tornan anarquistas). Sin embargo, y como ya fue adelantado anteriormente, esta visibilización de lo que antes ocupaba el ámbito “doméstico”, como dice Rancière, se ve a nuestro entender debilitada por el género melodramático de las dos obras de Medina Onrubia; género que contradictoriamente dispara en sentido opuesto, reduciendo estas subjetividades políticas emergentes al ámbito de un amor frustrado (*Almafuerte*), un amor sacrificado y exaltado pero torturado (*Las Descentradas*), y por lo tanto “fijándolas” aún al ámbito doméstico. Pero este análisis se retomará en más detalle en las lexias. A continuación se ofrece,

sin embargo, la justificación teórico-metodológica de la importancia que el melodrama cobra en las obras de Medina Onrubia.

E. Ann Kaplan establece que el melodrama tuvo su auge en los siglos XVIII y XIX y eso se debió a que sirvió para satisfacer necesidades sociales, psicológicas y culturales básicas. Este cambio comenzó con la Revolución Industrial ya que una nueva clase social comenzó a crecer a partir de esta época: la burguesía. El melodrama tuvo como tema principal la vida de la burguesía y temas relacionados a la familia, al individuo y a la propiedad privada. Además, el melodrama sirvió para “purgar el orden social” (Kaplan, 2008, p. 41) y establecer una serie de principios éticos. Siguiendo a Brooks, Kaplan explica que los personajes del melodrama asumen roles psíquicos primarios: padre, madre y niño y expresan condiciones psíquicas básicas, por eso están relacionados al psicoanálisis. Por un lado, se relacionan en su concepción de la naturaleza del conflicto, que suele ser crudo, incesante y constituye una amenaza para el ego, el cual debe buscar la forma de reducirlo o liberarlo; y por el otro, en la forma en el que los personajes del melodrama simbolizan el yo, superyó y el id (2008, p. 42).

Brooks buscó características del melodrama en el teatro y en la novela y su análisis se hizo extensivo a otros medios, como son el cine y la televisión, y observó que el traspaso de la obra de teatro al cine es relativamente sencillo en el caso del melodrama, ya que el “melodrama teatral” enfatiza principalmente lo visual: los gestos son de gran importancia (las lexis comprenderán el análisis de las directrices teatrales), los signos del bien y el mal son ostensiblemente vastos en la decoración, el vestuario y la expresión corporal. Esto sería particularmente cierto en el caso de dos géneros tradicionalmente vistos en el cine norteamericano: películas sobre Western y gangsters. Estos géneros son indudablemente masculinos y se preocupan por valores éticos de la esfera pública, una esfera que el patriarcado define como excluyente de las mujeres. Las películas de

Western o gangsters muestran un orden social que necesita ser depurado y que contiene signos evidentes del bien y del mal, por eso, el trabajo de estas películas es el de restablecer el orden social a través del triunfo del bien sobre el mal. Como las mujeres no pueden arbitrar sobre el bien y el mal en la esfera pública, se les asigna tradicionalmente “una narrativa periférica” (Kaplan, 2008, p. 42) en estas películas, que son constructos pensados para el espectador masculino. Lo cual también nos hace preguntarnos a quién le habla Onrubia en sus obras de teatro: cuando las protagonistas femeninas dan voz a sus diatribas contra la sociedad patriarcal, hablan teniendo en mente a sus espectadoras mujeres, o también a sus maridos, novios, padres, etc? Se corre el riesgo de que si la emancipación feminista es pensada sólo para liberar mujeres, y no también las mentes de los hombres, los discursos caigan en una evangelización de los conversos.

De allí que las críticas feministas han argumentado que lo que le falta a estas teorías sobre melodrama, formuladas por críticos masculinos, es que no han prestado suficiente atención a cuestiones relacionadas al género del espectador al que la película está dirigida ni han considerado las dimensiones políticas de la función social al que sirve el melodrama. Siguiendo a Peter Schofer, Kaplan argumenta que la función principal del melodrama es “perpetuar una mentira” [...] y esta mentira es necesaria para “garantizar la supervivencia de la familia, y por extensión, la supervivencia de una sociedad estable” (2008, p. 43). Además, argumenta que lo que el melodrama esconde es la mentira establecida y aceptada que la mujer, por necesidad, debe estar subordinada a la ley patriarcal.

Así en las películas de Westerns y de gangsters, se muestran las vicisitudes de los hombres de acción. El héroe puede necesitar una figura de sostén o la figura enriquecedora de la Mujer-Madre como apoyo para sus acciones; o puede necesitar de la mujer virgen y santa a la que debe salvar y proteger para que lo estimule a tomar acción. Sin embargo, estos roles que

se le atribuyen a las mujeres son solo periféricos y no forman parte de los conflictos centrales que conciernen a los hombres.

Las críticas feministas comenzaron a estudiar las películas dirigidas a la audiencia femenina para ver qué tipos de procesos se ponen en juego para las mujeres. Como primera instancia se mostró que las mujeres no tienen un ego ideal con el cual identificarse análogo al ego con el que los hombres se identifican en las películas de Western y de Gangsters. Doane (citada por Kaplan, 2008) mostró que la mayoría de las películas presentan una heroína que es una víctima y esto conlleva a que la audiencia femenina tenga una identificación masoquista con la misma. Estos escenarios masoquistas repetitivos efectivamente inmovilizan a la espectadora femenina, negándole la identificación imaginaria que, en el caso de los géneros destinados a hombres, producen una sensación de destreza y control. Mulvey (citada por Kaplan, 2008, p.44) define al melodrama como “una forma explícitamente femenina, ya que funciona como contrapartida de los géneros predominantemente masculinos”. La validez metodológica de estas nociones saltan a primera vista. Onrubia aspira a que las mujeres de la audiencia “aprendan” pedagógicamente de los discursos emancipadores de sus protagonistas pero a la vez clausura esa emancipación al supeditarlas al ámbito del romance (son las mujeres, las novias, o las amantes “de” algún hombre-héroe), al impedir que las mismas se liberen del yugo del ámbito doméstico en el que se hayan y encima al final, al condenarlas a aceptar los términos de supervivencia patriarcal que les plantean los hombres (el “doctor” en *Almafuerte*, y el esposo despedido en *Las Descentradas*). En ambas obras son mujeres víctimas que se definen por el amor no-correspondido o el amor que no pudo ser a un hombre.

Sin embargo, Kaplan se plantea un dilema: reconciliar la noción de melodrama de Mulvey, que lo presenta como una forma que le permite a las mujeres descargar todas las frustraciones femeninas dentro del ámbito

doméstico, con la de Brooks (y otros), que la presentan como una forma que permite demostraciones claras entre el bien y el mal, y que necesita de un marco ético en una sociedad donde la moralidad pareciera no trascender los principios básicos. Kaplan argumenta que una forma posible es establecer distintos tipos de melodrama dentro de la categoría general, donde los géneros masculinos principales muestren cómo funcionan el bien y el mal en la esfera pública, mientras que en las películas para mujeres, esto se muestra dentro del ámbito familiar y doméstico. Este tipo de melodrama correspondería a lo que Brooks denomina “melodrama familiar” (2008, p. 45). No obstante, el problema radica en que el melodrama familiar no involucra temas claros concernientes al bien y mal, como sí ocurre en géneros masculinos. El melodrama familiar funciona en una esfera y en un registro moral completamente diferente al melodrama masculino: el héroe de acción puede llevar a cabo su tarea en el ámbito público y purgar la comunidad del mal que la aquejaba, mientras que el melodrama familiar está marcado por dos elementos inconscientes: la culpa masculina por la represión de lo femenino y la necesidad de reinscribir lo femenino en su lugar, como lo define el Patriarcado. Esta narrativa le permite a la mujer expresar su resistencia femenina a este posicionamiento y vislumbra otras posibilidades para las mujeres, pero el orden familiar correcto debe ser restablecido al final de la película. Esto es análogo a los géneros masculinos que permiten que las fuerzas del mal tomen el control de la sociedad, siempre y cuando se restaure el bien común al finalizar el mismo.

Las obras de Salvadora Medina Onrubia se ven afectadas por el melodrama, pero de forma negativa, ya que “fallan” o se ven debilitadas en su mensaje final: tanto en *Almafuerte* como en *Las Descentradas*, sus protagonistas no logran resistir y luchar contra la opresión patriarcal y ambas sucumben, en distintas formas, ante el mal de la sociedad de la época: la prostitución. Se verá que Elisa, decide aceptar la propuesta del doctor de tres mil pesos una hora, por el bien de su hermana `gurisa` que estaba enferma; mientras que Elvira, decide dejar a Juan Carlos y acepta radicarse

en algún país de Europa con una mensualidad pagada por su ex esposo, por el bien de su amiga Gracia. Lo que las diferencia es que Elisa está a punto de perder la cordura, mientras que Elvira encuentra una especie de satisfacción martirizadora en sus acciones. Ambas protagonistas son víctimas de la sociedad y no cumplen con el ideal anarquista de luchar y lograr vivir en un mundo más justo. El sacrificio termina siendo funcional al status quo. Nada cambia en el orden patriarcal, aunque sí en el orden discursivo donde las mujeres “se animan” a enfrentar al conservadurismo, a pesar de que en las obras analizadas sólo se animen a hablarle a otras mujeres.

Kaplan argumenta que lo crucial en el melodrama familiar es que el eje del bien y del mal se polariza alrededor de la posición de la mujer. Las críticas feministas afirman que la forma del melodrama familiar es subversiva y opresiva a la vez. Algo que ya hemos argumentado en Medina Onrubia más arriba. Subversiva en presentar un vínculo mujer-mujer positivo, en especial en la relación madre-hijo, o de un amor armonioso entre una mujer y hombre. Medina Onrubia agrega la amistad de Elvira y Gloria, aunadas en el ámbito doméstico en una especie de hermandad intelectual que hoy en día, en la esfera pública, se asemeja a las acciones colectivas entre mujeres que protegen, ayudan y emancipan a otras mujeres (desde el colectivo *#NiUnaMenos* hasta el movimiento *#MeToo (YoTambién)* más recientemente). Ambos tipos de relaciones reflejan alternativas a las formas de sumisión dominante opresiva que caracteriza a la sociedad patriarcal burguesa. Sin embargo, el melodrama es opresivo ya que termina enseñando a las mujeres a aceptar su posición subordinada. Algo que en ambas obras de Salvadora se ve a las claras. A pesar de que Mulvey y otros están en lo cierto cuando enfatizan sobre la importancia de representar las frustraciones y contradicciones que las mujeres experimentan y que están normalmente escondidas, reprimidas y hasta son desconocidas, el momento de relajación emocional se ve contrarrestado al final de la narrativa cuando se ubica a la mujer nuevamente en su lugar seguro: sujeta y subyugada a la

ley patriarcal. La audiencia femenina llora al ver un melodrama familiar: “familiar” en ambos sentidos de la palabra, perteneciente a la familia y el hogar, ya que la mujer queda sujeta al ámbito doméstico, y ‘familiar’ en el sentido de “conocido” ya que era impensable la identificación de la audiencia con otra figura femenina que no fuera esta. Así la audiencia puede reconocer la “verdad” de la posición dolorosa de la protagonista, quedando convencidas dentro de la lógica narrativa sobre su “necesidad” (Kaplan, 2008, p. 46). Así se llega a la falacia de que más cambian las cosas, más quedan igual, lo cual destruye el poder emancipador de la utopía, al hacer de cualquier intento de resquebrajamiento una especie de válvula de escape de las presiones sociales.

Así, en el melodrama, los mecanismos que clarifican y llegan a una resolución para la audiencia masculina están estructurados alrededor del sacrificio de la mujer. El melodrama familiar solo puede lograr su pathos a través del uso del cuerpo femenino como signo de pérdida: muerte, abandono o ausencia o corrupción/decadencia a través de la prostitución. Sin embargo, a la audiencia femenina se le niega el sentimiento de vivir en un universo que ella controle, sino que debe aceptar vivir en un universo en el que ella es controlada. Su moral se limita a su sacrificio por el “bien” de su esposo y familia, por ejemplo. Y ésta es la falla principal de las obras de Salvadora Medina Onrubia: la escritora pretende presentar mujeres fuertes que tienen un ideal anarco-feminista claro y que luchan por sus convicciones, pero las protagonistas fracasan al intentar llevar a cabo sus sueños utópicos. En vez de ser heroínas fuertes que “arrasan” contra lo que se interponga en sus caminos, se tornan simples marionetas que sucumben ante los avatares de la vida, llámense hambre, pobreza, falta de dinero, incomprensión e incluso falta de amor. Las protagonistas de Medina Onrubia “caen” en simples prototipos femeninos del melodrama familiar y en lugar de romper con estas estructuras, continúan perpetuando roles preestablecidos por la sociedad burguesa patriarcal. Sin embargo, esas mismas mujeres también subvierten el orden establecido a animarse a presentar –

tímidamente y ante sus pares- discursos nuevos y emancipadores.

Pero volviendo al anarquismo, cabe recordar que los diferentes movimientos anarquistas de Occidente han hallado en el discurso de Thoreau² una base teórica adecuada para, desde el acto mismo de la desobediencia, plantear la abolición del Estado, toda autoridad y control social. Pero cabe destacar que Thoreau no rechaza el principio de autoridad de los funcionarios, pero tampoco plantea que cualquiera que niegue la autoridad y luche se aproxima a Bakunin cuando éste propone la supresión de los estados nacionales, la abolición de las clases sociales y de la herencia o la igualdad de sexos, entre otros objetivos radicales; y la empatía de Thoreau con el príncipe Kropotkin puede observarse apenas en una mirada altruista sobre la interpretación de la naturaleza.

De manera similar, gran parte de los anarquistas que habitaron en suelo argentino tenían una cualidad especial: además de no tolerar la injusticia y preferir sacrificarse en pos de una causa justa y noble, eran estudiosos, a veces autodidactas, poseían cultura política y aunque no alardeaban sobre la misma, conocían muy bien lo que sostienen Bakunin y Marx, Kropotkin y Engels, Malatesta y Lenin. Y muchos de estos anarquistas estaban convencidos de que a la teoría hay que acompañarla con la acción, porque si no, no sirve de nada. En contraposición a esta postura, estaban los anarquistas intelectuales, que si bien compartían con sus pares su sed de

² Durante enero y febrero de 1848 Henry David Thoreau brindó una serie de conferencias acerca de los derechos y deberes de los individuos respecto al gobierno. Dichas jornadas fueron la antesala de su ensayo "Resistance to Civil Government" — incluido en una antología de ensayos y poesías de 1849— del que publicamos un pequeño fragmento. Desde una mirada trascendentalista y naturalista, especialmente preocupado por la crisis desatada a partir del conflicto por la esclavitud entre el norte y el sur de los Estados Unidos, Thoreau sienta las bases de un pensamiento libertario y pacifista que recogerán incontables movimientos políticos y culturales del siglo XX, entre ellos, los anarquistas.

justicia, no apoyaban ningún acto de desobediencia civil, ni mucho menos, ningún acto de violencia (Bayer, 2008).

Los anarquistas eran extremistas en todo lo que encarnara alguna injusticia, por eso, tomaban con total vehemencia la defensa del derecho a discutir, a disentir, del derecho de la libre opinión, o del derecho a no aceptar imposiciones de ninguna organización poderosa. Como se mencionó anteriormente, en Argentina, existían dos grandes grupos de anarquistas: los “expropiadores”, que se apoyaban en la acción y en el delito para sostener el movimiento ideológico, y los “intelectuales”, que rechazaban todo acto vandálico, empleo de bombas o de atentados personales. Estos grupos libertarios estaban apoyados por dos periódicos: el primero, por “La Antorcha” a partir de 1921 hasta 1932 (año en el que fue clausurado), y el segundo, por *La protesta*, nacida en 1897 como *La Protesta Humana* hasta 2015 (a pesar de su centenario, el periódico sufrió clausuras e interrupciones en 1905, 1906, 1910 y 1911, entre otros) y los miembros de la FORA del IX Congreso (Bayer, 2008).

Todas las publicaciones anarquistas auténticas en nuestro país dedicaban sus páginas tanto a atacar el régimen capitalista como el régimen comunista, ya que para ellos, estos eran dos dictaduras iguales y sólo se diferenciaban por la clase que predominaba y su único objetivo era suprimir la libertad del pueblo. Los grupos anarquistas estaban conformados primeramente por personas de distintos ideales políticos, pero con un objetivo en común: luchar contra la injusticia social. Bayer (2008) explica que:

El único contacto que existía en Buenos Aires entre comunistas y anarquistas estaba dado en el Comité Antifascista italiano, integrado por exiliados peninsulares de todas las tendencias. Allí estaban

liberales, socialistas, anarquistas y comunistas que organizaban actos conjuntos en los que hablaba un orador de cada tendencia. Pero esto originó graves disidencias entre los anarquistas italianos por cuanto muchos de ellos sostenían que no podían compartir tribunas con los verdugos de sus compañeros de ideas en Rusia.³

Los anarquistas expropiadores en esa breve década fueron encerrándose en un círculo cada vez más pequeño hasta llegar a su fin: los que no eran asesinados, eran atrapados y deportados o enviados al penal de Ushuaia, del que pocas veces sobrevivían. Trataron de hacer triunfar sus ideas sin importar el costo: practicaron el asalto y la circulación de moneda falsa para atender las necesidades de su movimiento, para liberar a sus presos o para atender a las familias de los perseguidos. Sin embargo, ninguno de ellos aprovechó para sí mismo el producto de lo “expropiado”. Los pocos que sobrevivieron a las penurias de la cárcel, volvieron a trabajar en sus antiguos oficios como albañiles, obreros textiles, mecánicos, entre otras actividades. Bayer argumenta que: “lo que puede estar equivocado es el ideal abrazado por ellos y el método elegido, pero no su honestidad en seguir hasta las últimas consecuencias” (2008, p. 62). Distinta fue la suerte de los anarquistas intelectuales, ya que al no incurrir en actos delictivos, fueron perseguidos, pero a menor escala: prueba de esto es la continuación del periódico *La Protesta* por más de cien años, a pesar de sufrir cambios de formato y de haber sido clausurada en varias oportunidades en los años 1905, 1906, 1910 y 1911.

El rol de la mujer también fue crucial en esta época, sea que fuese

³ A partir de 1921-1922, los pocos anarquistas que habían apoyado a la revolución bolchevique se habían decepcionado de ella. Los asesinatos en masa de los partidarios de la bandera negra por parte de los comisarios de la banda roja en la nueva República Socialista, las deportaciones y las prisiones para los ideólogos anarquistas llegados a Moscú desde todas partes del mundo, habían llevado a la inmensa masa proletaria ácrata y sus pensadores en contra de Lenin y sus hombres (Bayer, 2008).

parte de la clase alta o una proletaria. En la mujer, estaba la esperanza del porvenir de la Patria: ella era la que podía influir en el marido y en los hijos para que se apartaran de las malas ideas que sólo perseguían la disolución del hogar, de la familia y de la Patria misma (Bayer, 2008). Muchas fueron dóciles y temerosas de las consecuencias que podían acarrear las actividades de sus esposos, en especial, de la clase pobre y trabajadora. Otras se pusieron a la par de sus compañeros en la lucha con la injusticia y en pos del bienestar individual y social.

CAPÍTULO I

LOS CÓDIGOS BARTHESIANOS Y LOS ENTRAMADOS DE MÚLTIPLES SIGNIFICADOS

Como se explicó en la metodología, el análisis que se llevará a cabo será uno de descomposición de la lectura, donde se fragmentarán los textos de Medina Onrubia en distintas lexias o unidades de lectura. De esta manera se observarán digresiones constantes que ayudarán a mostrar las estructuras con las que están entretejidos los textos (Barthes, 9).

En su descripción del método desarrollado en *S/Z*, Barthes menciona cinco códigos:

- 1) el código hermenéutico es el conjunto de unidades que tienen como función articular de diversas formas, una pregunta, su respuesta y todos los posibles accidentes que éstas pueden sufrir o formular un enigma y llevar a su desciframiento, es decir, permite distinguir los diferentes términos a través de los cuales se centra, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma.
- 2) El código proairético designa las acciones y a los comportamientos, que se organizan en series y cada serie se denomina con un nombre genérico para poder enumerarse con facilidad en la medida en que van apareciendo
- 3) El código sémico marca las unidades mínimas de significación, dimensiones connotativas del texto; entendida como el sentido figurativo o secundario de un significante, que va más allá de su significado denotativo. Se trata de la polisemia del texto, la pluralidad de significados que son activados durante la lectura.
- 5) El código cultural es el que proviene de un código del saber o de la sabiduría a los que el texto se refiere; son citas a una ciencia o a un saber

para así reconstruir la cultura que articulan; es decir, este código de referencia es el que permite al discurso apoyarse en una autoridad científica o moral (par. 23, 24, 25).

Cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, una de las voces con las que está tejido el texto. Barthes explica que “en cada enunciado se oyen voces en *off*: son los códigos” [y esto muestra que la concurrencia de las voces (de los códigos) “deviene escritura donde se cruzan los códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermeneutismos), Voz del Símbolo” (par. 25). Los cinco códigos forman una especie de red, a través del cual pasa el texto, o como dice Barthes “mejor dicho, al pasar por él, se hace texto” (par. 25). Cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto, una de las voces con las que está tejido el texto. Se pueden detectar alguno o los cinco códigos simultáneamente y esto asegura la cualidad plural del texto: lo torna un texto polifónico.

Como elementos de estudio se tomaron sólo dos obras de Salvadora Medina Onrubia: *Almafuerte* (1914) y *Las Descentradas* (1928). Con el fin de realizar un análisis prolijo, se agruparon y analizaron varios grupos de lexias organizadas en tres ejes temáticos: 1. Conventillo, 2. Ley de Residencia/Anarquismo, 3. Feminismo. Primeramente se rastrearon todas las lexias a lo largo de las obras y luego se las clasificó, pero se decidió que se expondrán las lexias más significativas para mostrar cómo a partir de los códigos barthesianos, se logra realizar una lectura plural de las obras de Salvadora y se construye un vasto entramado de significados, que “replican” en la literatura la coreografía de voces que pululaban en el ámbito social y político de la época en que escribió Medina Onrubia. A su vez, dado que la lectura “actualiza” el texto, y lo torna viviente, un proceso abierto de significaciones, los códigos también nos permiten pensar esos significantes

a partir de reverberaciones de significados que son informadas por nuestras lecturas de teorías y pensamientos provenientes de los Estudios Culturales y la Teoría Crítica.

CAPÍTULO II

LEXIA: EL CONVENTILLO

Acto II- La fuerte.

Representa la escena el patio del conventillo con el movimiento de vecinos acostumbrados. Braceritos en las puertas; al fondo en una cuerda ropa tendida, al centro un banco grande. A la derecha, puerta de calle y a izquierda, la puerta del cuarto de Don Mauricio con la máquina delante y unas sillas. Pasan vendedores, chicos y mujeres. El movimiento de gentes que entran y salen [...] (Almafuerte, p. 76)⁴.

En esta lexia se observa el código cultural/referencial ya que la obra se desenvuelve en una estética realista que permite visualizar una referencia directa al contexto socio-cultural. Los hechos se desarrollan en un conventillo, recinto de pobreza para los trabajadores que sobrevivían con sueldos insuficientes y en paupérrimas condiciones de higiene.

Se sabe que desde la década de 1850, la economía argentina experimenta una necesidad creciente de mano de obra y, por esos años, comienzan a ingresar inmigrantes de distintas partes del mundo. Y estas olas inmigratorias de italianos, españoles, alemanes, polacos, entre otros, se

⁴ De acuerdo a las normas Harvard, el empleo de la cursiva está restringido a ciertos usos pero Barthes identifica cada lexia seleccionada en S/Z en cursiva. Por dicho motivo, se respetó esta tipografía.

intensificaron a lo largo de las décadas subsiguientes. Para 1870, la demanda de mano de obra en las ciudades aumentó y la cifra de extranjeros que ingresaron al país creció significativamente. A partir de la década de 1880, el fenómeno de la inmigración dio un salto cualitativo, y con éste, la emergencia del movimiento obrero organizado en el país (Rojo, 2016: 39).

Como resultado de semejante movimiento poblacional, nació el conventillo en Buenos Aires de principio de siglo XX, así como también en distintas ciudades del país. La gran cantidad de inmigrantes que llegaron de diversas partes del mundo hizo que ningún lugar fuera suficiente para albergar tanta gente y Buenos Aires y otras ciudades portuarias como Rosario o Bahía Blanca debieron duplicar o triplicar en pocos años su capacidad habitacional para dar cabida a los nuevos contingentes inmigratorios. La mudanza de los grupos tradicionales al Barrio Norte (alrededores del 80) permitió alojar a numerosas familias, que se hacinaron en los ya obsoletos caserones del Sur. Los especuladores, a su turno, no tardaron en acondicionar vetustos edificios de la época colonial en hacer construir precarios alojamientos para esta demanda poco exigente y ansiosa por obtener, mal o bien, su techo. La improvisación, el hacinamiento, la falta de servicios sanitarios y la pobreza sin demasiadas esperanzas hicieron el resto. Cód. Sémico: Pobreza/Hacinamiento/Clases sociales bajas/falta de saneamiento. Cód. Referencial: Medicina/condiciones insalubres).

La “época de oro” del conventillo porteño se localiza hacia la década del 80, aunque la casa de inquilinato, como institución, desborda ese marco y se proyecta con ligeras variantes hasta hoy. Al comenzar los años 1880 Buenos Aires cuenta con 1.770 conventillos, en los que pernoctan 51.915 personas repartidas en 24.023 habitaciones de material, madera y chapas. Tres años después las casas de inquilinato son 1.868, pero apenas se han agregado 1.622 cuartos para alojar a 12.241 nuevos parroquianos. En 1887, pico de la década, los conventillos son 2.835. A mediados de 1890 el

número de éstos decrece a 2.249, pero la relación habitaciones habitantes continúa siendo alarmante: 37.603 habitantes para 94.743 inquilinos (<https://historiaybiografias.com/conventillos>)

Acto I. La Dichosa.

Representa la escena un comedorcito modesto, pero limpio, arreglado con cuadritos, flores, reloj, lámpara de colgar. Al fondo, un aparadorcito arreglado, en la mesa con carpeta. Delante de la escena a la izquierda del espectador la mesa de plancha, en medio la máquina de calentar las planchas y a la derecha la máquina de coser. Al levantarse el telón, Elisa sentada en la máquina cose, atareada, ropa blanca. Doña Mariana y la Gurisa planchan cada una a un lado de la mesa. Por todos lados hay en la pieza altos de ropa planchada, canastos grandes. (Almafuerte, p. 43)

Aquí se observa el código sémico porque toda idea de “conventillo” connota pobreza, hacinamiento y suciedad. No todos los conventillos ni todas las habitaciones eran iguales. Si bien la pieza del conventillo donde convive esta familia compuesta por Doña Mariana, Don Mauricio y sus tres hijas, Elisa, Julia y la Gurisa, era modesta pero limpia, con cuadros y flores, se ve la condición marginal que sofoca a todo el grupo familiar. Y esto se agravado cuando la Gurisa se enferma de tuberculosis. Código Referencial: Medicina: tuberculosis: enfermedad de los pobres.

Se sabe que las condiciones laborales de los obreros y obreras en los talleres y fábricas tenían características deplorables: letrinas sucias, escasez de baños, contacto con elementos tóxicos, construcciones edilicias inadecuadas, falta de aireación, el agua que no cumplía las condiciones necesarias de potabilidad y la falta de ventilación eran los problemas más habituales. Sin embargo, el trabajo domiciliario no tenía mejores condiciones.

Hacia fines del siglo aumenta lo que se denominó trabajo derivado, y también las personas dedicadas a este tipo de labores. Las luchas obreras por el mejoramiento de las condiciones laborales, la reducción de la jornada de trabajo y mejoras salariales hacen que los industriales empleen labor domiciliaria para abaratar los costos de producción (Rojo, 2016, p. 41). Código Simbólico: Antítesis: esfera pública/fábrica o talleres, esfera privada: también colonizada por el capitalismo y la producción explotadora: labor domiciliario, ámbito privado.

Mujeres y menores de edad de ambos géneros predominan como empleados ya que muchas veces son el único recurso que asegura una entrada de dinero al hogar. Esto ocurría principalmente con mujeres viudas o solteras que no podían acceder al trabajo fabril, o como en este caso, cuando el hombre de la casa queda desempleado tras haber sido despedido, como Don Mauricio, por haberse unido a una huelga. Código Sémico: las mujeres desempleadas.

Aquí, la jornada laboral tiene una duración mucho más extensa que la de un taller o una fábrica y el lugar de trabajo es el domicilio mismo: allí se trabaja, se duerme, se come y se pasa la mayor parte del día. En el caso de la familia de Elisa, solo la cocina se encontraba en otra parte de la casa y se compartía –al igual que el baño- con los otros inquilinos del conventillo.

La convivencia en pequeños ambientes de todo el grupo familiar, sumado a las condiciones de salubridad que eran pésimas, hace que la transmisión de enfermedades a través de la ropa que se cosía o arreglaba – como hacía Elisa- o se planchaba –como hacían Doña Mariana, Julia y la Gurisa- fueran la principal forma de transmisión de diversas enfermedades

infecciosas como la tuberculosis. Código Cultural/Referencial: la pobreza asociada a la insalubridad. El contagio. Código Simbólico: Antítesis: Riqueza-Vida/Pobreza-muerte

Doña Petrona: Pero [Arturo] era el novio...y se querían con locura: eso es lo que no se puede negar...todo lo veíamos...

Doña Braulia: Sí, qué no, todos los veíamos...cansada estoy yo de verlos besarse en el pozo, en el patio, en las piezas; en la cocina, en el zaguán...La niña decente que se asusta de que el doctor la quiera...

Doña Petrona: No sería que se asusta...sino que ella no lo quiere (Almafuerte, p 83).

Aquí se observa el código simbólico, ya que se presenta una antítesis: Elisa, el personaje principal a partir del cual se vertebra la obra, se vislumbra como una joven fuerte y de ideales convincentes. Sin embargo, a través de doña Braulia, se ve a Elisa como el “ángel caído” o una oveja negra. A la vez, se observa el código hermenéutico, ya que se plantea el enigma respecto a la aceptación o rechazo de la propuesta del Doctor. Enigma 1: Quién es “el doctor”, qué quiere, y qué hará Elisa al respecto. Enigma 2: ¿Por qué se frustra el amor entre Elisa y Arturo?

Elisa está de novia con Arturo, un joven de origen español que se crió en Argentina desde muy temprana edad. Ambos proyectan casarse, sin embargo el plan no podrá cumplirse. La historia de amor se frustra cuando Doña Braulia, a raíz de las detenciones por la huelga en la fábrica donde trabaja Arturo, le muestra maliciosamente, a Julia primero y luego a Elisa, la fotografía de su novio estampada en la revista Fray Mocho. Arturo, a quien se le va a aplicar la Ley de Residencia por ser considerado una amenaza para el territorio nacional, se ve obligado a marcharse a su país de origen, España, por tener “el cerebro enfermo de razón, de inteligencia, de rebeldía, que es la enfermedad que más se paga” (Código simbólico:

subyugado/adaptado/integrado/oprimido v rebelde/inadaptado) (Medina Onrubia, 2014, p. 98), y le pide a Elisa que lo acompañe. Ella, que “no puede dejar a su pobre gente sola” (p. 102) renuncia al matrimonio y a su amor. Las vidas privadas de estos personajes adquieren dimensiones políticas en la medida en que es el Estado el que a partir de su dispositivo legal separa a la pareja anarquista. (Código Sémico: estado-nación vs anarquismo apátrida; Código Referencial: Ley de Residencia o expulsión, Código Simbólico: antítesis: público (el estado) v privado (amor en el ámbito de lo doméstico).

Aquí se ve claramente lo que Rancière explica respecto al obrero – Don Mauricio y Arturo- que argumentan el carácter público de un asunto “doméstico”: el salario, y deben manifestarlo el mundo –a través de la lucha y de la huelga- donde su argumento es un argumento y deben manifestarlo para quien no tiene marco donde verlo. De esta forma, la argumentación política es al mismo tiempo manifestación del mundo donde ella es un argumento dirigido por un sujeto calificado para eso, sobre un objeto identificado –el salario, las condiciones dignas de trabajo, la jornada laboral-, a un destinatario requerido para ver el objeto y entender el argumento –los patrones de las fábricas y el gobierno-, que “normalmente” no tiene razón de ver ni entender. De esta manera, se construye un mundo paradójico que pone juntos mundos separados: el público y el privado (Rancière, 2006, p. 74). Código Simbólico: antítesis: público v privado.

Para lograr esta reconfiguración de los espacios se necesita romper con los modelos canónicos de sujetos políticos y empoderar al “pueblo, [que] es el sujeto de la democracia”, así como lo plantea Rancière en su tesis 5 (p. 66). El pueblo no es la colección de miembros de la comunidad o la clase trabajadora de la población, sino, el sujeto matricial de la política y como sujeto matricial tiene derecho a exigir a sus gobernantes todo lo necesario para lograr su bienestar y el bienestar común. De lo contrario, tiene también la potestad de hacer oír su voz a través de quejas y manifestaciones. Sin

embargo, no estaba en la mentalidad de los gobernantes de la época, permitir a los obreros expresar sus opiniones y mucho menos, luchar por sus derechos. En todos los casos en los que hubo huelgas, el gobierno respondió con represiones brutales que solían dejar decenas de heridos, varios detenidos y muchos muertos. La obra encuentra su tensión dramática en los conflictos originados por la injusticia social que separa al mundo en dos grupos enfrentados antagónicamente, los opresores y los oprimidos. Código simbólico: antítesis: opresores v oprimidos, violencia estatal v resistencia.

El código cultural/referencial se ve reflejado también aquí, cuando se recuerdan la huelga de los inquilinos de 1907. Durante 1906, se desarrollaron numerosas huelgas: tranviarios, panaderos, mecánicos y fundidores, peluqueros, cocheros, constructores de carruajes, y ferroviarios, entre otros. En 1907, se produjeron numerosas huelgas sectoriales y dos huelgas generales. Y es en este marco en el que se llevó a cabo la huelga de los inquilinos. Comenzó en la ciudad de Buenos Aires, en septiembre, con una primera huelga de los conventillos de la calle Itzaingo 279-235 donde los mismos exigían una rebaja del 30% de los alquileres y la consigna que se contagié de casa en casa fue la de no pagar los alquileres hasta conseguirla. Rápidamente el movimiento se extendió a otros conventillos y al interior del país, mostrando así la rebelión de la clase trabajadora y los sectores populares contra las condiciones de vida cada vez más duras.

Las mujeres cumplieron un rol fundamental y destacado en el sostenimiento de la huelga y fueron claves en la resistencia a los intentos de desalojo y represión. La policía aprovechaba los horarios en los que los hombres estaban en sus trabajos para reprimir dentro de los conventillos. Estos ataques, sin embargo, eran enfrentados valientemente por las mujeres armadas con escobas, piedras y baldes de agua hirviendo. Cerca de 1.000

conventillos se organizaron y entraron en huelga en la ciudad, unos 300 en Rosario, y el movimiento tuvo repercusiones importantes en otras ciudades. También las mujeres fueron las que encabezaron la organización de marchas por los barrios de la ciudad, acompañadas por niños con escobas para “barrer a los caseros” (Rojo, 2016, p. 91). Esto dio como resultado grandes choques con la policía donde decenas de mujeres resultaron heridas y el corolario fue la marcha de 15.000 personas al entierro de un trabajador asesinado en los enfrentamientos. Código Sémico: el conventillo como campo de batalla. Opresión v resistencia. Es un espacio doméstico violentado y politizado a la fuerza y por la fuerza.

Acto III- La Vencida.

La escena representa la misma habitación del primer acto pero destartalada, vacía. Solo hay en ella la camita de hierro en el ángulo izquierdo deshecha como si recién se hubiera levantado alguien; dos colchones arrollados en un rincón como de hacer camas en el suelo, la mesa de planchar tienen cajón por el lado del foro, en medio, varias sillas, un aparadorcito chiquito de cocina al frente y un cajón con ropas amontonadas, contar la mesa del lado del público un banco largo. Debe dar el cuarto una sensación fuerte de angustia y de miseria (Almafuerte, p. 108).

El código simbólico se ve reflejado claramente en las figuras opresoras que están representadas por el Doctor, a quien sólo se lo menciona, pero en cuya figura recae simbólicamente el “pecado” capitalista. Él es quien paga las deudas de la familia en la carnicería y otros negocios y hasta paga los meses atrasados de alquiler. “Si no las han echado de la casa ha sido por el doctor, o [¿acaso Elisa cree] que con una tísica encima para infección y contagio las iban a dejar vivir [allí] por [su] linda cara?”. Su discurso burgués es vehiculizado por Doña Braulia, dueña del conventillo, quien constantemente está martirizando a las jóvenes con comentarios cínicos y maliciosos. Y ella actúa como nexo entre el Doctor y Elisa al

entregarle una carta donde figura la propuesta indecente del profesional. Código Cultural: la pobreza ligada a la prostitución. Doña Braulia como la “entregadora” o proxeneta. El doctor, y su riqueza --código sémico--, representan la inmoralidad del capitalismo, la explotación de los cuerpos, la corrupción moral que es efecto de la pobreza más abyecta.

El Estado represivo, también como fuerza antagonista, ejerce toda su presión con la Ley de Residencia (1902), que junto con la Ley de Defensa Social (1910), constituyen en ese momento histórico la respuesta de la oligarquía para preservar el orden social. Código Referencial/Cultural: paz, orden y progreso (a toda costa), son los pilares de la modernidad capitalista tercermundista.

El código hermenéutico se resuelve: el enigma, llega a su fin. Elisa acepta la propuesta del médico y va a usar su cuerpo como objeto, como un bien común para obtener algo de dinero y así poder subsistir junto a su familia hasta que la Gurisa se cure o muera. Código simbólico: la prostitución o entrega del cuerpo. El cuerpo como plusvalía y mercancía para el consumo capitalista de los adinerados.

CAPÍTULO III

LEXIA: LA LEY DE RESIDENCIA O LEY CANÉ

Elisa: ¿De la sociedad? ¿De cuál?

Doña Braulia: Hija, de esa sociedad de tu novio y de tu padre y de todos los de la fábrica. Como los obreros nunca se juntan para cosa buena; lo que los ven de tanta reunión y tanta fiesta; andan diciendo de por todo que esas fiestas son pretexto para reuniones y que tratan de una punta de cosas anarquistas y que esa es una sociedad mala.

Elisa: Mala, ¿por qué? (Las otras dejan las planchas y atienden)

Doña Braulia: Porque es de anarquistas, hija... de esos desalmados, asesinos que lo único que quieren es degollar a la gente y voltear iglesias como si tuvieran pacto hecho con el diablo.

Elisa: (Riendo nerviosa) No, mujer... no diga esos disparates.... ¿Qué sabe usted lo que son los anarquistas?

Doña Braulia: ¿Qué no querés que sepa m'hija? De muy buena fuente, sé que son unos salvajes que quieren acabar el mundo matando gente y deshaciéndolo todo...que no son capaz de querer ni a su padre, que son unos ladrones que todo lo quieren para ellos. Y fijate, si será mala la gente que dicen por todo que esa es una sociedad de anarquistas... y como saben que yo tengo tanta relación con ustedes, me preguntaron si yo sabía lo que había de verdad en eso...

(Almafuerte, p. 55)

Código Sémico: Anarquista/Asesino/Ladrón/Destructor/Conspirador/-ción (se juntan en "sociedades")

Código Hermenéutico: Enigma 1: ¿Por qué los anarquistas son una sociedad mala? Enigma 2: ¿Son todos desalmados, salvajes, ladrones y asesinos? Enigma 3: ¿Cómo y por qué van a acabar con el mundo?

El código referencial/cultural hace referencia directa al anarquismo. El anarquismo es un movimiento de crítica al capitalismo que tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX en Europa. Aparece de forma contemporánea y en polémica con el marxismo o el socialismo revolucionario. Josefina Luzuriaga explica que hasta 1872 el movimiento anarquista “forma parte de la Asociación Internacional de los Trabajadores, la I Internacional, fundada por Karl Marx y Federico Engels, de la que se escinde por diferencias políticas e ideológicas con el marxismo” (Rojo, 2016, p. 61).

Como fundadores del movimiento se puede identificar a cuatro grandes pensadores anarquistas: Pierre-Joseph Proudhon, Mijail Bakunin, Pietr Kropotkin y Errico Malatesta. El anarquismo es heterogéneo, y en su interior conviven diversas tendencias: anarquistas individualistas, anarquistas colectivistas, anarcocomunistas, anarcosindicalistas, defensores de acciones terroristas, favorables o contrarios a la violencia, entre los que se encontraban los expropiadores o los intelectuales, entre otros.

El anarquismo comparte con el marxismo la crítica a la sociedad burguesa, al capitalismo, y persigue el objetivo de terminar con toda forma de explotación y opresión, con el fin último de la supresión de la sociedad dividida en clases y del Estado como forma de dominación de una clase sobre otra. En este sentido, Luzuriaga explica que tanto el marxismo como el anarquismo son “movimientos libertarios”. Pero la distinción fundamental entre ambas corrientes es la forma de alcanzar estos objetivos, cómo

terminar con el capitalismo y qué tipo de nueva sociedad surge luego de su derrocamiento. De acuerdo a Luzuriaga, esto se sustenta en una concepción diferente sobre el Estado, ya que “el anarquismo niega la necesidad de que los trabajadores, una vez que derroten y destruyan el Estado capitalista, construyan el propio” (Rojo, 2016, p. 61).

Marx y Engels plantearon la necesidad de destruir el Estado burgués por medio de una revolución, para que los trabajadores pudieran tomar el poder y construir una nueva forma de Estado, obrero, de carácter transitorio, en la lucha por el comunismo. Sin embargo, para los anarquistas la diferencia entre un Estado burgués y uno obrero es secundaria, cuestionan la opresión estatal, más allá de su contenido de clase. Para los marxistas, en cambio, el Estado obrero surgido de la revolución es una necesidad durante un periodo de transición que permita avanzar hacia la meta del socialismo. Este nuevo tipo de estado Marx lo llamó “dictadura del proletariado”, en contraposición a la dictadura de capital (Rojo, 2016, p. 61).

En la teoría marxista, la extinción del Estado está contemplada como objetivo final, pero para alcanzarla es necesario atravesar por una fase de transición: el gobierno de los trabajadores. Y para vencer la resistencia de los capitalistas, extender la revolución a escala internacional, revolucionar al conjunto de la sociedad, incluyendo las costumbres y la cultura arraigadas del pasado hay que tener paciencia porque no son tareas que se puedan llevar a cabo de un día para el otro. Los anarquistas, por su parte, planteaban luchar contra “toda forma de opresión” y esta incluye también a la construcción de este tipo de Estado. Los anarquistas no creen en la necesidad de esa transición y aseguran que se podía llegar al socialismo de forma inmediata, pero sin precisar cómo. Esto era una concepción utópica ya que los anarquistas negaban la necesidad de tomar el poder; pensaban en una revolución de índole social y no política y no creían en los partidos revolucionarios ya que ellos reproducirían las formas autoritarias. Según

Luzuriaga, “los anarquistas creían que la revolución social pasaba por la huelga general revolucionaria, y la espontaneidad de las masas” (Rojo, 2016, p. 62). Sin embargo, nunca explicaron cómo lograr esa espontaneidad o cómo organizar a la sociedad una vez lograda la revolución.

Juan Suriano explica que los principios generales del anarquismo son los de “la libertad individual, la impugnación de la autoridad y del poder, así como también de la religión y de la formación y existencia de las naciones”. A partir de estas convicciones el anarquismo “combatió de manera frontal al Estado, al sistema de representación política, al ejército como custodio de la nación y de los intereses burgueses y de la Iglesia” (2004, p. 6). Ya se dijo que el anarquismo no fue un movimiento cerrado y uniforme: al contrario, fue un movimiento fragmentado, donde había distintos grupos de anarquistas, que si bien tenían ideales en común, diferían especialmente en los métodos.

Los anarquistas se podían agrupar de varias formas y esto dependía de qué pensador anarquista se siguiera. Suriano los divide en “intelectuales, que eran aquellos anarquistas que escribían artículos y publicaban sus escritos en periódicos y revistas” (2004, p. 45) y se oponían total y completamente al uso de cualquier forma de violencia, y estaban los expropiadores, que sí creían en el uso de la fuerza y de tomar aquello que les era útil a la causa sin importar las consecuencias. También se los podía agrupar en anarquistas individualistas, anarquistas organizadores o anarcocomunistas.

Luzuriaga explica que en el caso de Proudhon, su concepción podía definirse como “anarquismo mutualista” ya que planteaba la constitución de cooperativas de producción y consumo como forma de alcanzar el socialismo. Marx no coincidía con esta postura y le reprocha el utopismo general de sus propuestas sociales, así como su pretensión de alcanzar un

“salario justo”. Proudhon elaboró un modelo utópico de organización social como reemplazo del capitalismo que estaría basado en la eliminación de toda forma de autoridad, aunque deja por fuera a la familia, núcleo en el que “encuentra natural la autoridad del hombre sobre la mujer y los hijos” (Rojo, 2016, p. 63).

Por su parte, Bakunin, considerado el padre fundador del anarquismo colectivista, presentó ideas políticas y sociales mucho más radicales que Proudhon. El planteo colectivista de Bakunin se fundamentaba en la formación de una sociedad basada económicamente en la propiedad colectiva de los medios de producción y la tierra por asociaciones de individuos y trabajadores, que a su vez se coordinaban entre sí. Por ende, el reparto de la producción se realizaría “de acuerdo a los servicios” (Rojo, 2016, p. 63) aportados por cada uno al resto del colectivo, según el trabajo de cada quien.

En cambio, los anarcocomunistas con Kropotkin como referente, plantearon una organización social basada en la eliminación total de la propiedad de los medios de producción. En esta forma de organización, cada uno entregaría a la sociedad según su capacidad y recibiría no según sus “servicios”, sino de acuerdo a sus necesidades. Todas estas ideas y conocimientos llegaban a través de los inmigrantes que venían de distintas partes del Europa, escapando del hambre, la pobreza y de las guerras.

Josefina Luzuriaga explica que en 1885 llegó al país el italiano Enrique Malatesta y que a pesar de haber permanecido solo cuatro años en Argentina, fue el pensador que dejó “una impronta muy marcada en el movimiento anarquista local”, ya que su influencia llevó a pequeños grupos anarquistas a ligarse a la incipiente clase obrera que estaba atravesando su primera oleada huelguística (Rojo, 2016, p. 56). Malatesta impulsó la

necesidad de organización de los anarquistas a través de la consolidación del movimiento obrero, de la organización de los trabajadores en sociedades de resistencia y en el fomento de la actividad huelguística. También intentó unir las tendencias anarquistas enfrentadas e incluso trató de colaborar con los socialistas para poder realizar una acción común en el frente obrero. Para Malatesta, referente de un “anarquismo pragmático”, lo importante era la unificación del movimiento anarquista, de unirse para la acción común más allá de las diferencias filosóficas o ideológicas que se tuvieran sobre la sociedad futura.

Código Simbólico: se ve activado también y se observa en la lexia citada más arriba, donde la violencia que les adjudica Doña Braulia a los anarquistas estaría más ligada al anarquismo expropiador, que ve en la violencia un medio para lograr un fin (Bayer, 2008).

En “*El orden del discurso*”, Foucault explica que por “mecanismos de poder”, entendemos a “las relaciones que se evidencian en las sociedades que están atravesadas por una trama de poder microscópico que no es el poder político del Estado ni el de una clase privilegiada”, sino el conjunto de “pequeños poderes e instituciones situadas en un nivel más bajo” (1992, p. 8). El poder no es una propiedad, algo que posee una clase dominante, sino una estrategia: es algo que se ejerce en relación a ciertos dispositivos que le permiten funcionar plenamente. De esta forma, el poder funciona de forma reticular, y en sus redes circulan individuos que están siempre en situación de sufrir o ejercitar poder.

El lenguaje es parte de esa impronta que se vuelve dominante y éste se utiliza para vehicular un discurso que va a anclarse en la sociedad estableciendo distintas relaciones. Para Foucault, el discurso es “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, [es] aquel poder del que [alguien] se

quiere adueñar” y establece que “la producción del discurso está a su vez, controlado, seleccionado y redistribuido por un cierto número de procedimientos que tienen por función [no solo] conjurar los poderes y peligros [sino también] dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992, pp. 5-6).

Este discurso, según Foucault, se considera verdadero porque es pronunciado por quien tiene el derecho de hacerlo y según el ritual requerido. Este discurso de la verdad está impuesto por distintas instituciones que legitiman estos discursos y no otros. Estas instituciones se valen de una serie de prácticas como la pedagogía, que a través de los libros, la edición, las bibliotecas, los laboratorios o por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, refuerzan y acompañan a estos discursos que son valorizados, distribuidos, repartidos y en cierta forma, atribuidos (p.11).

Desde la perspectiva foucaultiana, en los discursos y detrás de éstos, está ya actuando el poder, reconocido a priori como histórico. Todo el proceso discursivo está lleno de implicaciones y de formalizaciones concretas de las relaciones saber–poder, que responden a determinados intereses concretos que tratan de ocultarse tras la aparente ingenuidad e inocencia de todo ‘discurso’ en tanto que realidad material.

Según Foucault, “en el orden del discurso verdadero, incluso en el discurso publicado, todavía se ejercen formas de apropiación del secreto y de la no intercambiabilidad” (p. 25). Sin embargo, la masa de aquellos que solo repiten, glosan o comentan los discursos de otros se apropian del conocimiento a través de estos mecanismos, borrando y hasta desapareciendo a los autores de dichos discursos, creando tensiones y fracturas que se evidencian en la vida cotidiana y se instalan sobre el

imaginario popular. ¿Quién establece que los anarquistas “quieren degollar a la gente y voltear iglesias”? Según Bayer, los anarquistas (expropiadores) siempre apuntaban sus atentados (en especial los más violentos) a las empresas, a bancos y a las fuerzas represivas policiales que rompían huelgas, encarcelaban sin juicio previo, y torturaban al punto de la muerte a algunos de ellos (2008).

Foucault explica que en las sociedades hay regularmente una especie de nivelación entre discursos: “los discursos que ‘se dicen’ en el curso de los días y de las conversaciones, y que ‘desaparecen’ con el acto mismo que los ha pronunciado” y “los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos; estos discursos que permanecen dichos, y están todavía por decir” (1992, p.15).

Se puede tal vez asumir que la voz popular que los condena, es decir la llamada DOXA por los filósofos griegos, encarnada en Doña Braulia en esta obra, por un lado representa (desde lo sémico/cultural) un procedimiento de extrema simplificación (TODOS los anarquistas son iguales, TODOS son unos salvajes, TODOS matan); y por el otro, una especie de teléfono roto en el cual el chisme se convierte en desinformación: “se dice que “degüellan gente”, se dice que “quemar iglesias”, sin saber quién lo dijo, y si realmente degollaron gente, si realmente quemaron iglesias, etc. Parecería que el procedimiento sémico aquí sería que Doña Braulia “lee” (desde su analfabetismo) lo que publican los medios que difaman a los anarquistas. Esto que Doña Braulia “lee” es tomado como una verdad incontestable, es decir, la desinformación se convierte, a través del chisme, de la tergiversación y de la “vox populi” en aseveraciones que se proclaman como verdad. No importa mucho si en verdad los anarquistas en realidad atacan bancos, empresas y se defienden/atacan la represión policial, porque lo que queda o decanta en el imaginario social es que son

unos salvajes degolladores. Sin embargo para la crítica cultural esta diferencia (entre la doxa y otros discursos cróticos de esa doxa) es fundamental, puesto que los supuestos generalizados de Doña Braulia tipifican a los anarquistas como una amenaza para la gente civil inocente, descalificando así totalmente cualquier intento de liberación de las masas. Son los procedimientos cognitivos que Doña Braulia ejemplifica los que activan aquí los códigos.

Los saberes se producen y se comparten a través de determinados tipos de discursos, desde los científicos hasta los narrativos, tanto los relatos literarios como los de la vida cotidiana, pasando por toda la gama de discursos profesionales. Es justamente allí, en lo que la gente dice y escribe, donde se juegan las batallas que decidirán lo que se considera verdad, lo que considera legítimo, valioso o importante.

Don Mauricio (Entrando con sus folletos y papeles en l mano). Si hija, ganamos para vivir los obreros cuando somos solos o cuando toda la familia como aquí y trabaja, para vivir al día, sin guardar para una enfermedad o para una muerte...

Doña Mariana: Pro si tan mal no estamos...Mauricio ya sabés vos el miedo que yo le he tenido a eso de las huelgas... Bueno, en fin...[...]
(Almafuerte, p. 71)

Código Hermenéutico: Enigma 1: La huelga, ¿sirve para provocar algún cambio en la política y la sociedad? Enigma 2: ¿Por qué tener miedo a la huelga?

Código Simbólico: antítesis: la huelga como espacio de rebelión contra la opresión (para los obreros) vs la huelga como ruptura del orden establecido por el gobierno (para la clase dominante y el Gobierno).

Código Proairético: hacer huelga/ no trabajar/ luchar por derechos/ manifestarse.

Esta lexia activa también el código referencial/cultural, ya que hace referencia a distintas huelgas que se produjeron a fin del siglo XIX y principios del siglo XX, provocando como una de las primeras medidas, la resolución de la Ley de Residencia o Ley Cané en 1902.

Josefina Luzuriaga explica que entre 1881 y 1890, se produjeron cerca de 48 huelgas, 36 de las cuales se produjeron en los últimos tres años de esa época. La mayoría de las huelgas tenían como objetivo el aumento de los salarios y esto fue así porque “en esos años se había producido una devaluación importante de la moneda nacional con respecto al valor del oro, provocando la pérdida del nivel adquisitivo de los salarios” (Rojo, 2016, p. 44). Las familias trabajadoras vieron caer su nivel de vida ya que no les alcanzaba para vivir ni siquiera en los conventillos en los que estaban.

Sin embargo, los obreros tenían un nivel muy bajo de organización y muchas de las huelgas que se llevaron a cabo no contaban aun con sociedades obreras o sindicatos estables. Es justamente como resultado de esas luchas que comenzaron a aparecer y a consolidarse los primeros sindicatos y al no existir federaciones obreras, las huelgas se dieron en forma fragmentada. Los primeros sectores de la clase obrera en agruparse fueron los albañiles, los yeseros, los panaderos, los carpinteros, los

ferroviarios y los estibadores, teniendo un lugar estratégico estos dos últimos grupos.

Las huelgas recurrentes empezaron a preocupar a los empresarios y esto llevó a que la UIA, que había sido fundada en 1887, declarara que “las huelgas iban a llevar a la ruina a las industrias”, por tal motivo, se creó una comisión especial para “buscar la forma más conveniente de remediarlas” (Rojo, 2016, p. 47). Como primera medida se propuso formar comisiones mixtas entre empleadores y obreros, pero esta medida fue rechazada por la asamblea de obreros socialistas y anarquistas presentes.

Las huelgas de fines del siglo XIX son huelgas fundamentalmente económicas, donde diferentes sectores obreros responden de manera defensiva (y este no es un dato menor) y enfrentando a sus propias patronales por aumento salarial, primero y por la reducción de la jornada laboral después. Con el paso del tiempo, estas huelgas adquieren algunos matices de tipo político porque enfrentan la represión del Estado y las patronales. Sin embargo, para principios del siglo XX, las huelgas se transforman abiertamente en manifestaciones de tipo político y desencadenan la primera huelga general de la clase obrera argentina en 1902. Esta huelga general se repite como tendencia durante toda la década.

La huelga general logra romper el orden establecido: cuando los trabajadores paralizan todos los mecanismos de producción, el transporte y el comercio, ponen en cuestión quién tiene “el poder”. Código simbólico: antítesis: el poder de los obreros y el poder de las fábricas y clases dominantes. Sin embargo, la respuesta inmediata de la clase dominante argentina es el estado de sitio, la suspensión de derechos democráticos, como el derecho a huelga, a realizar asambleas, a reunirse y a manifestarse. Código simbólico: surge aquí una paradoja: si bien son los anarquistas los

“salvajes”, la represión del Estado es un intento de civilizar a la clase obrera. No se ve, en la doxa, la barbarie de la que es capaz el Estado mismo. El código simbólico activa de manera paradójica el binarismo “civilización v barbarie,”.

Doña Braulia: ¡A Córdoba!... ¿Y cómo?... Sin plata segura... Aunque, algo debían tener ellos guardado. Pero después vino la huelga... usted ha debido oír decir, ¿no?

Doña Petrona: Sí, me parece que algo oí...

Doña Braulia: Bueno, ese asesino anarquista, de porquería del Arturo, fue el “promovedor”, creo que eso me dijeron, y el viejo no sé cuánto bolazo dijo en los “mitingues”, y resulta que me los metieron presos a los dos y me los dejaron sin trabajo. ¡Bien hecho! Al viejo ya lo han largado, pero al Arturo todavía lo tienen creo, y no sé qué de Ley de Residencia que le van a aplicar... Esa ley tan buena que hace salir del país a todos los extranjeros, muertos de hambre que vienen a bochinchar a tierra ajena.

(Almafuerte, p. 79)

Código simbólico: extranjero subversivo vs orden social / el anarquismo como virus, enfermedad que amenaza a la sociedad / huelga como delito.

Código sémico: la noción de extranjero del siglo XIX de Alberdi o Sarmiento (vista como la clave para luchar contra la barbarie criolla y atrasada de los caudillos y el gauchaje), pasa a ser en el siglo XX, el “virus” o mal que amenaza a la sociedad argentina, (por ser una oleada de inmigrantes italianos y españoles, con una gran cantidad de anarquistas entre ellos).

Código proairético: desterrar / deportar / erradicar

Aquí se observa también el código referencial/ cultural ya que menciona a la Ley de Residencia. La Ley de Residencia, Ley 4.144 o Ley Cané, en honor a su redactor, fue aprobada por el Congreso Nacional en 1902. Luzuriaga explica que esta ley permitía al Poder Ejecutivo expulsar del país a los extranjeros sin juicio previo, si se los consideraba peligrosos para el mantenimiento del orden social (no es menor aquí el uso de la voz pasiva: quién los consideraba peligrosos? Y a qué orden social se refiere? Código sémico: voz activa v voz pasiva. Para el anarquista Arturo, la voz activa (él hace, promueve el desorden, es un agente activo del caos o de la barbarie). Para el Estado no hay agentes, se basa todo en “la ley”: “esa ley tan buena que hace salir a los extranjeros” (Rojo, 2012, p. 77). La ley se presenta así como un código simbólico: es orden y progreso a la vez. Es inimputable e infalible porque es un constructo abstracto. Es bien sabido que la Ley de Residencia se utilizó para reprimir la organización de los trabajadores, expulsando militantes obreros de origen anarquista y también socialista. La sanción de esta ley había sido pedida por la Unión Industrial Argentina (UIA) ya en 1899 y fue una de las respuestas burguesas al aumento de la conflictividad social. Se votó en una sesión extraordinaria del Congreso y dejó como saldo, en su primera semana de vigencia, más de 500 activistas obreros detenidos y deportaciones masivas de trabajadores anarquistas. La ley que continuó vigente por casi 50 años, fue derogada recién en 1958.

La ley de residencia fue el resultado de la huelga general de 1902, la primera huelga de la clase obrera, y esto fue un llamado de alerta para los sectores dominantes. Roca hizo aprobar en el Congreso Nacional la declaración del estado de sitio por 60 días en Buenos Aires y Santa Fe; quedaron prohibidas las reuniones y se impuso la censura sobre las noticias de la huelga. Aunque los huelguistas lograron imprimir volantes y folletos de forma clandestina para informar a la sociedad, 500 activistas obreros fueron

detenidos en la primera semana de estar vigente la Ley. Además, se clausuraron los locales obreros y comenzaron las deportaciones de anarquistas.

El período 1900-1910 se caracterizó por una fuerte conflictividad, donde la sindicalización fue acompañada por conflictos y huelgas generales. Surgieron dos centrales obreras: la anarquista, Federación Obrera Argentina (FOA), creada en 1901 y luego llamada FORA (Federación Obrera Regional Argentina), en 1904; y la socialista, la Unión General de Trabajadores (UGT), en 1902. Las luchas obreras siguieron aumentando y las organizaciones sindicales crecían en número cada vez más.

Según Suriano, a lo largo de la década se sucedieron innumerables conflictos entre los que pueden destacarse: siete huelgas generales (impulsadas todas por los anarquistas), la huelga de los inquilinos de 1907, algunas huelgas parciales que adquirieron relativa importancia (tranviarios en 1902, obreros del puerto en 1904 y 1905, maquinistas y foguistas navales en los mismos años, conductores de carros en 1903 y 1906), las movilizaciones del primero de mayo, particularmente virulentas en 1904, 1905 y 1909, y la manifestación en defensa de los presos sociales en 1910. Los motivos de los diversos conflictos tenían que ver con “reivindicaciones de tipo económico (aumentos de salario), mejoras laborales (condiciones de trabajo, jornada de ocho horas, descanso semanal), derechos sindicales (reconocimiento del derecho de agremiación, readmisión laboral) y la solidaridad inherente al mundo del trabajo” (2004, p. 36).

Para celebrar los 100 años de la Revolución en mayo de 1910, la oligarquía argentina pretendía hacerlo con un despliegue tal que mostrara al mundo un país que crecía a pasos agigantados y cuyos estandartes eran el orden y el progreso. La ciudad de Buenos Aires se transformó así en

escenario perfecto para recibir a las comitivas de los principales países del mundo, ya que sus monumentos y majestuosos edificios mostraban al mundo el progreso del país. Sin embargo, el creciente número de huelgas amenazaba paralizar las obras de preparación de los festejos.

A pesar del estado de sitio y la represión, la situación no se estabilizó y las huelgas se sucedían en varios sectores. La huelga general del Centenario fue declarada por la FORA, pero en realidad, “había sido impuesta por las masas obreras que acumulaban un gran descontento”. El objetivo era aprovechar los actos del Centenario al que asistirían importantes personalidades europeas, para “iniciar movimientos huelguísticos reclamando la derogación de la Ley de Residencia, la libertad de los presos por causas sociales y la amnistía para los desertores” (Rojo, 2016, p. 100).

La realización de la huelga general no fue llevada a cabo con éxito debido a los cientos de obreros que se encontraban presos, a la censura de las publicaciones obreras y a la represión de la policía. Sin embargo, los festejos del Centenario tampoco se pudieron llevar a cabo como se planificaron, ya que existieron decenas de enfrentamientos callejeros. La imagen de orden y progreso que la clase gobernante pretendió mostrar al mundo se vio teñida de violencia, con saldos sangrientos y miles de detenidos (Rojo, 2016).

Como consecuencia, en junio de 1910, el Congreso Nacional votó una nueva ley de carácter reaccionario: la Ley de Defensa Social, más represiva aún que la Ley de Residencia. Esta nueva ley incluyó penas de varios años de prisión o la deportación al que realizara propaganda a favor de la huelga, a los que difundieran ideas anarquistas, a los que insultaran a la Constitución Nacional o los símbolos patrios. Además, prohibió el uso de emblemas considerados “ofensivos a la patria como las banderas rojas y la

realización de reuniones sin previa autorización”, así como “el ingreso al país de quienes estuvieran asociados al anarquismo”, entre otras cosas (Rojo, 2016, p. 101).

Junto con las huelgas se acrecentaba la política represiva del gobierno y fueron surgiendo grupos parapoliciales como la Liga Patriótica, compuestos por miembros de las clases altas y medias que asaltaban a los locales obreros y atacaban a los manifestantes. La Liga, dirigida por el ex diputado Manuel Carlés, no reemplazaba al Estado en las tareas de represión, sino que actuaba construyendo las condiciones que la justificaban: intervenían en apoyo de la patronal con rompeshuelgas y armas, provocaba desmanes infiltrando gente en las manifestaciones obreras, actuaba como informante y controlaba la llegada de obreros politizados (Rojo, 2016).

Arturo: No, Elisa, no...Para mí ya no hay trabajo, ya no hay paz para mí en ningún lado...Seré todavía más perro que antes, porque seré un perro vagabundo de todas partes, me perseguirán como si estuviera sarnoso. Vos no sabés lo que es un anarquista, un anarquista al que se echa a rodar por la tierra, con la marca de enemigo de todo, que es la sentencia del pobre judío errante condenado a rodar siempre perseguido de todos lados porque le temen, porque saben que tiene el cerebro enfermo de razón, de inteligencia, de rebeldía, que es la enfermedad que más me pega...la que nunca se cura. ¿Vos te crees que eso no es un crimen, Elisa? Querer libertar esclavos, querer que no haya llagas, que no haya angustias, que no tengan que venderse las mujeres por un pedazo de pan. ¿Vos crees que no es un crimen decirles a los hombres, a esos pobres hombres esclavos de la vida? Vosotros no sois máquinas vivientes; que sois hombres...hombres libres que nacéis y morís como nacen y mueren todos los hombres....Trabajad, pero sed libres... Sed conscientes de lo que sois, conscientes de lo que hacéis, y

no os olvidéis nunca de que sois hombres, de que tenéis todos los derechos de la tierra porque no tenéis la culpa de haber nacido en ella...

(Almafuerte, p. 98)

Código Cultural: el traidor.

Código Sémico: el apátrida (es propio del anarquismo ser “errante”, no reconocer el estado nación como identidad)

Código simbólico: antítesis. El anarquista no reconoce estado alguno vs el anarquista con sentido de pertenencia que lamenta dejar “su patria” adoptiva.

Código Hermenéutico: Enigma 1: ¿Por qué se prostituyen las mujeres? Enigma 2: ¿Cómo se puede ser libre en un país donde la opresión y la injusticia son moneda corriente donde el otro no importa?

Código cultural/referencial: se observa el ideal anarquista de libertad individual y de rebeldía. Según Suriano, esto también era percibido por el gobierno y se sabía que para encauzarlos hacia el camino de la obediencia al Estado, a sus símbolos y a sus afines, iba a ser necesario mucha fuerza, encarcelamiento y fusilamientos, así como también, enfrentarlos con organizaciones represivas que arrancaran de raíz las creencias libertarias de estos anarquistas (2008, p. 85).

Y esto se vio reflejado en la decadencia del movimiento. Varios historiadores coinciden que 1910 o el Centenario, marcó el fin de una etapa

en el movimiento anarquista argentino, en parte atribuible a la intensa represión instrumentada por el gobierno que se tradujo en la deportación de numerosos militantes y la desaparición de buena parte de la prensa libertaria.

Las posteriores transformaciones en el mundo de la política generadas a partir de la Ley de Reforma Electoral contribuyeron también a su acelerada declinación. Tras asumir como presidente en 1910, Sáenz Peña comenzó a promover la reforma electoral anunciada en su campaña electoral. Esta reforma se proyectó, en su traducción jurídica, en tres leyes: 8129 y 8130, de 1911, y 8871 sancionada en 1912. La primera establecía el enrolamiento general de ciudadanos y la confección de un nuevo padrón electoral sobre la base del Registro de Enrolamiento y la unificación de los registros electorales con militares. La segunda ley encomendaba a los jueces electorales la formación de los padrones. Finalmente, la última denominada Ley Sáenz Peña, estableció sobre la base del padrón legislado, el sufragio universal, secreto y obligatorio para todos los ciudadanos varones (nativos o naturalizados) mayores de 18 años (Rapoport, 2007).

Las leyes de reforma electoral marcaron la ampliación de la ciudadanía y la inclusión política de sectores antes marginados, poniendo fin de esa manera al predominio oligárquico, que a través del fraude, el control de la sucesión y las intervenciones federales había monopolizado el poder político de varias décadas. Sin embargo, seguían quedando sin ciudadanía política tanto las mujeres como los inmigrantes no naturalizados, que en esos años significaban “un porcentaje muy importante de la población adulta y de los sectores más politizados del movimiento obrero, vinculados al anarquismo, el socialismo y el sindicalismo” (Rapoport, 2007, p. 99).

Sumado a esto, se observan los conflictos internos en la FORA del IX Congreso, donde las sociedades anarquistas decidieron sostener la definición de comunismo anárquico votada en 1905. Las condiciones adversas que trajo para la Argentina la crisis económica de posguerra se tradujeron en una etapa de gran movilización obrera y olas huelguísticas que adquirieron su punto máximo en 1919.

En diciembre de 1918 estalló una huelga en los talleres metalúrgicos de *Pedro Vasena e Hijos*, que empleaban alrededor de 2500 obreros, que reclamaban aumentos salariales y mejoras en las condiciones de trabajo. En enero de 1919, una emboscada policial terminó con varios trabajadores muertos. El sepelio se transformó en una gran manifestación de decenas de miles de obreros que también fueron reprimidos duramente. Las organizaciones sindicales convocaron a una huelga general pero también se sucedieron choques callejeros y se extendieron barricadas por toda la ciudad. En la represión intervino el ejército, la policía y grupos de civiles armados que constituían la Liga Patriótica Argentina, controlada por los conservadores. Estos hechos se conocen como la Semana Trágica por la inusitada cantidad de víctimas que se cobraron las fuerzas represivas (Rapoport, 2007).

Las luchas obreras contra La Forestal (empresa inglesa de explotación de quebracho), en el Chaco santafesino, comenzaron en 1919, contando con la colaboración de los anarquistas de la FORA, además de socialistas u sindicalistas libres. En los obrajes las condiciones de trabajo eran infrahumanas y los peones estaban sometidos a todo tipo de vejaciones, además de cobrar vales y padecer el poder de policía que ejercían sus patrones ingleses. La primera huelga se produjo en junio de 1919, la segunda entre diciembre de 1919 y enero de 1920, y la tercera huelga de 1922, culminó con una salvaje y brutal represión que tuvo como

saldo centenares de muertos en manos de la infantería y de grupos paramilitares.

En octubre de 1920, la policía de Santa Cruz detuvo a sindicalistas a cargo de la Sociedad Obrera (organización sindical de la FORA en Santa Cruz), la mayoría inmigrantes, con el propósito de expulsarlos del país aplicando la Ley de Residencia. Entonces, la Sociedad Obrera declaró la huelga en toda la provincia y, aunque obtuvo la libertad de los dirigentes sindicales continuó por mejoras en los salarios y las condiciones de trabajo de los peones de campo. Para dominar la situación, el gobierno de Yrigoyen decidió enviar al ejército, al mando del teniente coronel Varela, quién descabezó la huelga. En julio de 1922, los terratenientes desconocieron el acuerdo argumentando la baja del precio de la lana. La Liga Patriótica allanó y clausuró los locales de la Federación Obrera y detuvo a los dirigentes obreros. Entonces, se declaró la huelga general en Santa Cruz. El 10 de noviembre Varela volvió a Río Gallegos, imponiendo “la pena de fusilamiento” contra los peones y obreros en huelga. En total, unos 1500 obreros y líderes fueron fusilados sin ningún juicio previo. La Patagonia rebelde, nombre por el que se conocen los sucesos, fue acallada a la fuerza y derramando mucha sangre obrera.

La crisis económica provocada por la Primera Guerra Mundial estimuló las tensiones dentro del movimiento obrero. Durante el período comprendido entre 1917 y 1921 la Argentina vivió la mayor cantidad de conflictos obrero-patronales de su historia. En un principio, Yrigoyen trató de atenuar el aspecto contestatario de la protesta obrera, planteando el arbitraje gubernamental en los conflictos obreros. Sin embargo, a la hora de enfrentar las huelgas de los talleres Vasena, de La Forestal y de la Patagonia, la respuesta fue de una dureza que no registra precedentes. Estos tres grandes levantamientos de peones y obreros de distintas regiones del país fueron aplastados mediante violentas represiones.

Después de cinco años de intervalo, en 1928 se reunió el X y último congreso a nivel nacional de la FORA anarquista. El cónclave trató temas relativos a la cuestión campesina, a la organización ferroviaria y a cuestiones internacionales que se vislumbraban como potenciales conflictos (el militarismo, las dictaduras y la guerra), además de la organización de una campaña pro-liberación de Radowitzki (anarquista que asesinó al Jefe de Policía Ramón Falcón en 1909).

El año 1930 encontró a las filas anarquistas debilitadas y divididas, con un manifiesto divorcio de criterios entre El Consejo Federal de la FORA, que se pronunció por la prescindencia frente al golpe militar, y el periódico *La Protesta* que llamó a la huelga general. La dictadura de Uriburu y su brutal represión a la familia libertaria llenaron las cárceles de militantes de todos los grupos quienes entre rejas iniciaron un diálogo más que tardío para armonizar discrepancias y robustecer el movimiento anárquico ya en vías de extinción. Todas estas lexias tienen en común la repetición del código simbólico, en especial del tema (muy propio de las expresiones culturales argentinas) que es la lucha entre la civilización y la barbarie. En estas lexias se activa muy fuertemente el código sémico también, donde se posiciona a los anarquistas y obreros díscolos como agentes de la violencia y al Estado como recipiente de esa violencia, como protegiéndose y protegiendo a la gente, cuando en realidad es el Estado el que provoca esa rebelión al no dar lugar ni escuchar los reclamos justos de los obreros.

CAPÍTULO IV

LEXIA: EL FEMINISMO

Elvira: No dirás eso cuando hayan pasado por ti. Cuando seas como yo, una mujer casada y cansada.

[...]

Cansada, cansada. Sin una ilusión... como nos caen encima los años y la vida. Casarse, Gracia... Cómo ansiamos casarnos las mujeres. Vivir, cambiar... y nos casamos...

(Las Descentradas, p. 68)

Se observa el código hermenéutico cuando se plantea el dilema del rol de la mujer. ¿Qué se espera de una mujer? ¿Y de una mujer casada? ¿Por qué se siente oprimida por su esposo?

El código sémico también aparece en esta lexia. Energía/cansancio: o sigue así cansada, derrotada, vencida, muerta en vida, o porque está cansada de vivir así, explota en una revolución anarco-feminista. El significante connota ambos. La energía libidinal se mueve para ambos lados (impulsos de muerte/autodestrucción o impulsos de vida y rebelión)

El código simbólico se observa también con claridad, primero opera desde lo que Roman Jakobson llama el principio poético ya que la semejanza en los sonidos de los pares de significantes <casada>=<cansada>; <nos casamos> = <nos cansamos>, fusiona o amalgama los significados de estos pares en una unidad semántica

indisoluble: estar <casada> en una sociedad patriarcal equivale tarde o temprano a estar <cansada o hastiada de todo>, sin ilusión ni esperanza (Jakobson llamó a esto la tematización del sonido). Luego, dado que el código simbólico opera desde la antítesis, el significante que no es nombrado pero que subyace como la alternativa a este hastío es la liberación. De todos modos debemos ser cautelosas en nuestra lectura aquí ya que es difícil definir qué se entiende por feminismo. Esta palabra, que parece tan inocente, puede connotar más de un significado, de acuerdo a la época en que se empezó a estudiar y a analizar.

En su libro *“Feminismo para principiantes”*, Nuria Varela define al feminismo como “teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres” y por esta razón, “deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad” (2008: 8) Partiendo de esa concepción transformadora, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento de transformación social. Con tres siglos de historia a sus espaldas, ha habido épocas en las que ha sido más teoría política y otras, como el sufragismo, donde el énfasis estuvo puesto en el movimiento social. La periodización del término incluye las llamadas facetas u “olas” feministas que abarcan desde la reivindicación por los derechos de la mujer del siglo 18 en adelante, pasando por la revolución cultural y sexual de los años 60, y por las rigurosas discusiones académicas que dominaron las últimas décadas del siglo XX, donde el feminismo confluye y se separa a su vez de otras corrientes de la crítica académica tales como el posmodernismo, el poscolonialismo, la teoría gay/queer, y tantos otros, hasta lo que hoy en día se ha denominado como la 4ta e incluso la 5ta ola donde el feminismo intersecta con la tecnología, las redes de información y conexión social, la diversidad de género, de identidad y de sexualidades autopercebidas.

Varela también señala que “el feminismo es como un motor que va transformando las relaciones entre los hombres y las mujeres y su impacto se deja sentir en todas las áreas del conocimiento”. Es capaz de “percibir las «trampas» de los discursos que adrede confunden lo masculino con lo universal”, y agrega que “el feminismo es una conciencia crítica que resalta las tensiones y contradicciones que encierran esos discursos (9). En la lexia seleccionada, el feminismo es una práctica de liberación incipiente, que viene a liberar a la mujer casada/cansada, a pesar de que la palabra en sí, feminismo/feminista, no sea nombrada.

El código referencial/cultural también se ve sin dificultad. Desde los primeros momentos en que se intentó estudiar el movimiento feminista ha sido muy difícil establecer cuál fue la chispa que prendió la mecha de la igualdad, aunque expertos como Varela afirman en sus obras que en el siglo XV ya hubo algunas precursoras como Christine de Pizan que, en los mismos años en los que todavía no se había descubierto el Nuevo Mundo, dio forma a una obra más que avanzada: “*La ciudad de las damas*”. En ella, “defiende la imagen positiva del cuerpo femenino, algo insólito en su época, y asegura que otra hubiera sido la historia de las mujeres si no hubiesen sido educadas por hombres” (2008: 72). La cuestión de la educación es luego tomada con fervor por Mary Wollstonecraft, quien en su “Vindicación de los Derechos de la Mujer” (1792) propone un sistema universal de educación donde las mujeres sean educadas para la vida y no para la vida doméstica y conyugal.

Wollstonecraft alzó su clamor al calor de la Revolución Francesa. Un movimiento que prometía “Liberté, égalité y fraternité” al pueblo, pero únicamente si eran varones. La imagen de la mujer en la época de la destrucción de la monarquía francesa puede resumirse con una escueta frase “las mujeres, en general, no aman ningún arte; no conocen bien

ninguno y no tienen genio”⁵. Y sin embargo, muchas de «ellas» combatieron también contra el absolutismo primero, y por sus derechos después. La revolución que las mujeres llevaron a cabo dentro de la revolución les costó, mucho sudor y mucha sangre. No en vano, la francesa Olimpia de Gouges fue enviada a la guillotina por escribir la “*Declaración de los derechos de la Mujer y de la Ciudadana*” después de observar que la versión masculina obviaba absolutamente los derechos de las damas. Tan solo unos años después de que pronunciara su más famosa (y premonitoria) frase: «La mujer tiene derecho a ser llevada al cadalso y, del mismo modo, el derecho a subir a la tribuna», Olimpia murió decapitada en 1793.

Wollstonecraft misma, con un estilo de vida muy alejado del ideal de “Ángel del Hogar”, fue sistemáticamente ridiculizada por algunos sectores de la sociedad. Su igualitarismo radical, que reivindicaba la plena igualdad entre sexos, defendía que las diferencias entre hombres y mujeres no se debían a diferenciaciones biológicas, sino a la educación y socialización recibidas. Así pues, Wollstonecraft sostenía que la ignorancia a la que se sometía a las mujeres era fruto de una estrategia de los hombres para mantener su “tiranía”.

Así fue que la escritora inglesa relacionó la educación femenina con el progreso general de la sociedad. Sin embargo, en este punto, su igualitarismo quedó mediatizado por su postura de clase burguesa, puesto que defendió que el modelo educativo estaba marcado por el extracto social. En el caso de las mujeres trabajadoras, se priorizaban los oficios manuales, mientras que para las mujeres de clase media la educación se centraba en sus capacidades racionales.

⁵ Frase extraída de una carta que uno de los ideólogos de aquel alzamiento, Jean-Jacques Rousseau, envió al padre de la enciclopedia, D’Alembert.

En “*Género e historia: mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*” las autoras Barbara Caine y Glenda Sluga señalan que Napoleón erradicó los escasos beneficios legales logrados por las feministas una década antes. De acuerdo a las mismas, el Código Civil napoleónico restableció, y posiblemente reforzó, el poder patriarcal dentro de la vida familiar. Su afirmación no es exagerada, pues trajo de nuevo costumbres retrógradas como la preponderancia del consentimiento paterno en el matrimonio (2000, p. 45). Además, Bonaparte estableció que las mujeres eran “legalmente incompetentes; no aptas para ejercer de testigos en certificados de matrimonio, nacimiento o defunción, incapaces de demandar ante un tribunal de justicia sin el consentimiento de su marido, y de hacer o recibir un regalo un regalo, herencia o legado sin el consentimiento de éste”. De tal misoginia era el texto, que incluso obligaba al esposo a estar presente en el nacimiento de sus hijos para declararlos suyos. “El Código de Napoleón, imitado después por toda Europa, convierte de nuevo el matrimonio en un contrato desigual, exigiendo en su artículo 321 la obediencia de la mujer al marido y concediéndole el divorcio sólo en el caso de que éste llevara a su concubina al domicilio conyugal”. A su vez, el nuevo derecho penal estableció como delitos específicos para las esposas el adulterio y el aborto. Según Caine y Sluga “el adulterio de las mujeres era considerado una ofensa criminal, que convertía a la esposa pecadora en merecedora de encarcelamiento” (p. 45).

Por la misma época, en 1848 tuvo lugar la Declaración de Seneca Falls en Estados Unidos donde pujaban por ser escuchados dos movimientos sociales centrados en la igualdad: el abolicionismo y el feminismo. En la Declaración de Seneca Falls, Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott rechazaron la marginación femenina en la política, la propiedad o incluso la vestimenta. También se reclamó la equidad salarial, el

acceso a opciones laborales en igualdad de condiciones o el derecho a la libertad, al patrimonio, a la propiedad y a la participación política. De igual modo, también se reivindicó, entre otros puntos, el acceso a la educación, la igualdad en el matrimonio y el fin de la doble moral sexual.

En las luchas antiesclavistas hubo una gran presencia de mujeres, lo que también benefició la formación de una identidad feminista. Sarah y Angelina Grimké, por ejemplo, fueron de las primeras activistas abolicionistas que aplicaron la misma crítica social a la condición de la mujer. Las mujeres abolicionistas defendieron la igualdad entre los afroamericanos y los hombres blancos, lo que llevó a reclamar también la igualdad entre sexos. Estas mujeres resaltaban su perfil de trabajadoras y explicaron la opresión padecida tanto por su condición de mujer como de mujer negra esclavizada. Sin embargo, después de la Guerra de Secesión (1861-1865), el derecho de voto de la población afroamericana no fue seguido por el derecho de voto femenino, como se había esperado. El voto femenino se materializó en todo el país recién en 1920, más de 70 años después de la declaración de Seneca Falls.

En Gran Bretaña, la historia no fue muy distinta. Los políticos liberales John Stuart Mill y Henry Fawcett presentaron en el Parlamento británico una petición para solicitar el voto sin distinción de sexo en 1866. Esta petición fue firmada por 1.499 mujeres, pero no prosperó. A partir de esta derrota, nació el sufragismo como movimiento social en Gran Bretaña. Pero este tema se desarrollará en profundidad cuando se analice la siguiente lexia, relacionada a “descentradas”. Sin embargo, para la época en que escribe Onrubia ya se habían comenzado a vislumbrar algunos avances, especialmente en Gran Bretaña: tales fueron las Leyes de Custodia de los Hijos/as (1839), que otorgaba la custodia de los hijos a mujeres de ciertos ingresos, the Matrimonial Causes Act (1857), que permitió a la mujer divorciar a su esposo, y The Law of Property Act de 1922, que permitió a las

mujeres heredar y conservar sus derechos de propiedad aún después de casadas u en caso de enviudar. Si bien estas leyes al principio sólo beneficiaban a las mujeres de los estratos sociales más elevados, luego se fueron extendiendo a mujeres de cualquier condición social, por lo que constituyen importantes hitos de la primera ola feminista.

Argentina por supuesto no estuvo exenta de estas primeras luchas feministas. En el año 1899 la primera médica de nuestro país, la Dra Cecilia Grierson, concurre a Londres para participar de las sesiones del Segundo Congreso Internacional del Consejo de Mujeres. En esa reunión se comprometió a crear en la Argentina una filial de dicho Consejo, lo que hace en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1900, en una asamblea a la que concurren principalmente miembros de sociedades benéficas, religiosas y de primeros auxilios, muchas de ellas pertenecientes a colectividades extranjeras. Desde sus comienzos el Consejo excluyó al sufragismo entre sus objetivos y en su Revista, definió al feminismo como el progreso de la mujer en diversos sentidos, según su educación, tendencia y nacionalidad. Según miembros del consejo, la sociedad argentina no estaba preparada para esa gran evolución ni tampoco así las costumbres de la época. Algunas mujeres como la propia Cecilia Grierson o la odontóloga Sara Justo (hermana de Juan B. Justo), se alejaron después de este Consejo al acentuarse estos objetivos desvirtuándose la línea del Consejo Internacional.

En 1890 el Manifiesto del Club Vorwaerts de trabajadores socialistas, transcribieron las resoluciones del congreso obrero de París de 1889, luego de solicitar leyes protectoras del trabajo y el control de todos los países del mundo propusieron apoyar la consigna: igual salario por igual trabajo. Y el 1ro de mayo de 1900, el Partido Socialista Obrero Argentino en su programa incluye el sufragio universal para todas las elecciones nacionales, provinciales y municipales. A mediados de abril del año 1902, el periódico *La Vanguardia* hace un llamamiento para celebrar el Primero de Mayo, dirigido

por primera vez específicamente a las mujeres. De esta invitación surge el Centro Feminista Socialista que cuenta entre sus fundadores especialmente a Adela, Fenia y Mariana Chertkoff, Raquel Camaña, Juana María Begino, Ernestina y Elvira López, entre otras.

En su libro *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*, Elvira López realizó un exhaustivo recorrido histórico, que explicaba la condición de la mujer en las diferentes épocas históricas, que van desde la época de las cavernas, pasando por los griegos, los romanos, el cristianismo, la edad media, hasta el siglo XVIII. Lo novedoso de su estudio radica en que fue la primera tesis presentada por una mujer para lograr el grado de doctora en filosofía y letras en 1901 y es la primera persona que introduce el término “feminismo” en Argentina. Su recorrido analiza la ampliación de los derechos económicos, civiles, políticos y la sociedad conyugal entre otros. Sin embargo, y de acuerdo a la época – principio de siglo XX- se observa que el pensamiento de la misma López está marcado por una clara influencia patriarcal, cuando establece que “el feminismo ha sido combatido y mirado por muchos como una utopía ridícula”, que tuvo por objetivo “invertir las leyes naturales o realizar la monstruosa creación de un tercer sexo”. Según López, “no puede decirse que el feminismo sea una doctrina; [...] más bien podemos considerarlo como una tendencia o una aspiración, y mejor todavía como una necesidad, resultado fatal de la ley de evolución y de la crisis económica del siglo” (2009, p. 31).

Sobre la cuestión de la educación, López cree que “la mujer es naturalmente débil [y] la instrucción es quien debe darle fuerzas; el ejército de las pecadoras se recluta entre las más ignorantes, pues en uno como en otro sexo, es muy raro que a una superior cultura no vaya unida una moralidad también mayor.” Como lo analiza Verónica Gago en el prólogo a este libro, “este es un feminismo de mujeres ilustradas, que tiene una

tonalidad argumentativa y afectiva que caracteriza a las primeras feministas argentinas, en su casi totalidad, letradas de clase media” y aquí se ve claramente “la confianza [que estas mujeres tenían] en el progreso unida al ideal ilustrado; creencia en la ciencia que fusiona socialismo y positivismo; [y por supuesto], la confirmación del maternalismo como ideología natural de lo femenino” (2009, p. 15).

Sin embargo, esta visión fue rechazada por las mujeres que no se sentían parte de este grupo: las pobres, las marginales, las de color, las divorciadas, y las lesbianas, entre otras, que se sentían excluidas de tal homogeneización y que comenzaron sus propias luchas. Onrubia, está a esta altura: tematiza los sufrimientos de este último grupo.

Sra. (mama de Gracia): [...] No digo que sea un santo... tendrá sus cosas. Para eso es hombre. Las mujeres inteligentes no miran nunca lo que hacen los hombres. No lo saben.

Elvira: Ellos tienen sus derechos.

Sra.: Una mujer debe poder respetar a su marido

(p. 73)

Código Simbólico: ceguera (a los hombres se les está “permitido” un affaire, a las mujeres no. Si la mujer tuviera un affaire, inmediatamente se convierte en la prostituta. Código Simbólico: santidad vs corrupción/prostitución (antítesis: sociedad hipócrita o de doble códigos morales).

También se observa otra cara del código simbólico. La mercantilización de las cosas y de las personas. Se nota principalmente en las mujeres, ya que sus cuerpos se afianzan más y más como objetos reales

y simbólicos de la dominación. En *Feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*, Susan Bordo (1993, p. 14) explica que el cuerpo se ve como “una construcción”, como “algo separado del verdadero ser (concebido ya sea como alma, mente, espíritu, etc.)” y por este motivo, las feministas empezaron a desarrollar la “política del cuerpo”, viendo al cuerpo material como “el sitio de la lucha política” (p. 33). Bordo establece que Foucault fue el primero en articular y delinear algunas de las categorías teóricas centrales que influyeron en la sociedad (p. 35) pero que el feminismo fue el que puso en el cuerpo “el punto focal de las luchas por la forma de poder” (p. 36).

La prostitución no es un fenómeno nuevo, existe desde tiempos inmemoriales, pero el desarrollo de la globalización y el acceso sin límite a la pornografía en las redes digitales la ha potenciado hasta cifras inimaginables hasta hace un par de décadas. De hecho, la prostitución es actualmente una manifestación transnacional tremendamente compleja cuyo análisis requiere tener en cuenta las relaciones económicas y de poder que a su vez se manifiestan en la familia, la sociedad, los estados y el proceso de globalización mundial (63). Foucault enfatiza en que “las relaciones de poder no son siempre herméticas”, sino que están constantemente “dando origen a nuevas formas de cultura y subjetividad, nuevas oportunidades de transformación” y agregará que “donde hay poder, también hay resistencia” (p. 53). De este modo, las relaciones de poder modernas son inestables y eso lleva a que la resistencia sea perpetua y la hegemonía, precaria.

El código sémico se observa cuando se trata de establecer las diferencias entre el ámbito público y el ámbito privado. Por años solo se permitió que las mujeres hablen en privado y sobre asuntos domésticos, ya que se supone que los hombres eran los autorizados a hablar en el ámbito público y de asuntos públicos. Sin embargo, las feministas de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX protestaron contra la división entre la esfera privada y la pública, clamando que “lo personal es político”.

Con el paso del tiempo, se vio como las mujeres lograron imponerse en la esfera pública y ganaron no solo derechos civiles sino también, la posibilidad de ocupar cargos políticos. En este sentido, Joan Scott realizó un aporte importante que permite explorar las relaciones entre género y poder. Cabe aclarar que “género” no es otra manera de decir “mujer”, ni un camuflaje inventado por las feministas para despistar. El término género, que entró en boga como resultado de las luchas feministas (en especial en América del Norte) y de su articulación con cierto tipo de trabajo académico (tercera ola feminista), remite a las relaciones sociales entre mujeres y hombres, a las diferencias entre los roles de unas y de otros, y nos permite ver que estas diferencias no son producto de una esencia invariable, sino, que cada cultura concibe lo que es ser hombre y lo que es ser mujer de una manera diferente. Estas concepciones cambian y evolucionan a través del tiempo (Castellanos, 1994).

Siguiendo a Scott, Castellanos (p. 22) determina que la definición de género que ofrece la autora tiene tres partes: 1) género es “un elemento constitutivo de las relaciones sociales que se basa en las diferencias que distinguen los sexos; 2) género es una “forma primaria de relaciones significantes de poder” a la vez que “el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder”; 3) es el conjunto de saberes sociales (creencias, discursos, instituciones y prácticas) sobre las diferencias entre los sexos. Por ende, género es una categoría íntimamente ligada a las relaciones sociales, al poder, a los saberes.

Ramírez: Me he fijado lo circunspecta que la pone el doctor. La domina con la mirada.

Jorge: Como los domadores a las fieras (Las Descentradas, p. 88)

Código Proarético: encierro, reclusión, domesticación (de la fiera)

Aquí se observa el código simbólico ya que la mujer es percibida como una fiera salvaje, un animal sin raciocinio que debe mantenerse bajo control. Como lo explica S. Bordo (1993, p. 46), por mucho tiempo “las instituciones y prácticas patriarcales bajo un modelo de opresor/oprimido que teoriza que los hombres poseen y manipulan un poder sobre las mujeres” – que son vistas como seres sin poder- clasificó de esta manera la relación entre hombres y mujeres. Sin embargo, esta clasificación (típica de los años ochenta y noventa) demostró ser inadecuada para las complejidades sociales e históricas de los hombres y mujeres. El grado en que el discurso feminista ha empleado un marco de referencia de opresores/oprimidos necesita una “reconstrucción” si es que desea teorizar adecuadamente los senderos del poder mismo” (p. 52). Bordo explica que en esta reconstrucción, M. Foucault ha demostrado ser útil para el pensamiento feminista, ya que para él, el poder moderno es no autoritario, no conspiratorio y no orquestado. Sin embargo, este mismo poder produce y normaliza cuerpos para servir a las relaciones predominantes de dominación y subordinación. Para Foucault es fundamental dejar de percibir el “poder como una posesión de los individuos o de grupos” y empezar a verlo como “una dinámica o una red de fuerzas no centralizadas”; y agrega que lo importante es reconocer que estas fuerzas “no son al azar o por accidente, sino que se configuran para asumir formas históricas particulares, dentro de las cuales ciertos grupos e ideologías sí tienen dominación” (p. 53).

Juan: [...] Te veo a mi lado como mi amigo... Eres la mujer completa, única, que puede serlo todo... (Las Descentradas, p. 105)

En esta lexia se observa claramente el Código Hermenéutico, ya que aparece un dilema muy claro: ¿Cómo logra la mujer ser completa? ¿Cuáles son los requisitos necesarios? ¿Cómo es posible que el que la mujer posea “pensamiento racional” se observe como un hecho novedoso?

Código Sémico: mujer / cuerpo / belleza / inteligencia

También se observa el código simbólico. Por mucho tiempo, la mujer estuvo subyugada y sometida al hombre. Primero fue su cuerpo, ya que el cuerpo femenino ha sido territorio conquistado y arrebatado durante siglos. Aún hoy lo es en buena parte del mundo. El cuerpo femenino es una especie de sinécdoque que representa un todo y toda su extensión: sexualidad, salud, belleza, pensamiento y capacidad reproductora.

Bordo asegura que por mucho tiempo, el cuerpo se ubicaba del lado de la naturaleza en la dicotomía naturaleza/cultura, y como tal, se lo concebía como algo no cambiante en sus aspectos básicos. Se hablaba de “cuerpo” como se hablaba de “razón” o de la “mente”, como si fuese un modelo homogéneo, sin considerar sexo, raza, edad o cualquier otro atributo personal (1993, p. 65). En concordancia con esto, Varela asegura que “el patriarcado se ha empeñado en negar la sexualidad de las mujeres, su placer y su deseo, y, al mismo tiempo, se ha encargado de imponer cánones estéticos al margen del riesgo que éstos tienen para la salud” (2008, p. 72). También el hombre se ha encargado de decidir, sin tener en cuenta a las mujeres, sobre la maternidad. Según las necesidades de cada época, las autoridades religiosas y políticas han impuesto leyes de control de natalidad, han prohibido los métodos anticonceptivos, regulado el derecho al aborto y se han apropiado de los hijos y de las hijas de las mujeres al negar la autoridad a las madres.

Según Varela, esto es lo que Pierre Bourdieu llamó la violencia simbólica: “La fuerza simbólica es una forma de poder, que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física”; pero esta magia “sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo

de los cuerpos” (2008, p. 73). El «arte de magia» tiene unos estupendos instrumentos a su servicio en los medios de comunicación, la publicidad, las entrevistas de trabajo, el cine, la música, la pornografía... y consecuencias dramáticas en mujeres frágiles e inseguras, sumisas a los modelos corporales; mujeres anoréxicas, bulímicas, operadas, hambrientas y consumidoras de cualquier producto que prometa belleza y juventud en siete días.

También se observa el Código Referencial/ Cultural. La sexualidad de las mujeres ha sido arrebatada históricamente por los varones. La negación de una sexualidad y un deseo propios y de libertad para disfrutarlos permanece aún hoy en buena parte del mundo. El patriarcado se ha volcado para controlar la sexualidad femenina, todos los métodos han sido pocos. “Desde las imposiciones religiosas y morales, los códigos de conducta, la estigmatización en nombre del honor y la honra hasta la violencia y la represión brutal y mortal, pasando por la utilización del sistema legal y el control de la ciencia” (Varela, 2008, p. 75).

Buena parte de esta rígida estructura patriarcal saltó por los aires con las feministas radicales en los años sesenta y setenta y la contraofensiva no se hizo esperar. Según Naomi Woolf, el mito de la belleza prescribe una conducta y no una apariencia. “Lo más importante es que la identidad de las mujeres debe apoyarse en la premisa de la belleza, de modo que las mujeres se mantendrán siempre vulnerables a la aprobación ajena, dejando expuesto a la intemperie ese órgano vital tan sensible que es el amor propio” (Varela, 2008, p. 72).

Germaine Greer presentó el concepto de la mujer completa y la definió como “una mujer que no existe para dar cuerpo a las fantasías sexuales masculinas ni espera que un hombre la dote de identidad y estatus

social, una mujer que no está obligada a ser bella, que puede ser inteligente y que adquiere autoridad con la edad” (Varela, 2008, p. 73).

Juan: [...] No eres capaz de comprender siquiera todo lo que he sacrificado ante tus pies innobles.

Elvira (lucha contra el vencimiento que la invade... Él la mira jadeante. Por fin se domina. Como él va a hablar, ella lo ataja con un último esfuerzo): No sigas. Ahórrate decirlo... Que me sacrificaste a Gracia, a la que amabas...

Juan: No pensaba eso, per debía pensarlo y odiarte por ello mil veces...

Peor que sacrificarla; sin valor para darle el golpe decisivo, he torturado sin piedad su pobre corazoncito confiado; la he hecho llorar lágrimas que tú, traidora de todos los afectos, no podrás jamás comprender... A ella, que te quiere, que te defiende, que llora por ti, que cree en ti... Eres una infame, una histérica vulgar... Y yo te daba mi vida; a ti...a ti... Y soñaba un hogar...hogar, tú... otro como el que formaste...

Elvira: Fórmalo con Gracia... Ya no me haces falta. Te devuelvo a ella...Ella coserá pañales, zurcirá calcetines, te obsequiará con valeses sentimentales en la luna de miel; más tarde con berridos de niños... Cásate con Gracia.

Juan (como sugestionado): Cumpliría con mi deber...

Elvira: ¿Ves? Y con la conciencia tranquila serías más feliz aún... serían los dos inefablemente felices... Gracia... (Las Descentradas, p. 143)

Aquí se observa claramente el código simbólico. La familia tradicional, se veía como el lugar de sumisión obligatoria para las mujeres. Elvira enumera los elementos fundantes de los roles de la mujer: esposa, madre y ama de casa. Como ama de casa será costurera (coserá pañales y zurcirá calcetines), como esposa, será mujer romántica (te obsequiará con valeses sentimentales), como madre fecunda (te obsequiará) con berridos de niños). Los tres roles tradicionales son los que ofrece el matrimonio con Gracia. Sin embargo, Elvira se coloca de la vereda de enfrente a Gracia, con ella, con Elvira, Juan no obtendrá nada de eso, será otra mujer, la mujer por venir.

Con el paso del tiempo y la lucha de las mujeres lograron que ese espacio doméstico se tornara un asunto público, en el instante en que las mujeres empezaron a renunciar a la maternidad, al matrimonio, o que decidieron ser madres solas, con métodos de reproducción asistida; mujeres que retrasan la maternidad hasta cumplir los cuarenta, mujeres que eligen la adopción frente a la propia maternidad, mujeres que optan por vivir una sexualidad libre, mujeres que prefieren uniones sin papeles, mujeres que rompen con la heterosexualidad obligatoria y muestran su opción homosexual. Varela explica que desde la famosa teoría de «lo personal es político», el feminismo se ha empeñado en democratizar el ámbito familiar y parece que, poco a poco, lo consigue (2008, p. 76).

También se observa el código referencial/cultural. Las tareas del hogar eran una cuestión “natural” para las mujeres. Se trata de un trabajo diferente, con una forma de hacer distinta, cuyo objetivo fundamental es el cuidado de la vida y el bienestar de las personas y no el logro de beneficios como es en su gran mayoría el del trabajo de mercado (Varela, 2008, p. 75). Varela explica que en buena parte de las actividades que se realizan en el hogar resulta imposible separar la relación personal de la actividad, por el componente afectivo que implican (p. 75). Por tanto, estas actividades no tienen sustituto de mercado ni sustituto público. No todo se puede reducir a precios de mercado, especialmente, la vida humana. A partir de ahí, en vez de renegar del trabajo doméstico, “la economía feminista lo valoró por sí mismo en cuanto que es proveedor de relaciones afectivas, de cuidados y de calidad de vida” (p. 76). Simultáneamente, los estudios sobre usos del tiempo fueron determinantes para hacer visible su dimensión cuantitativa. Tanto en su contenido, el cuidado de la vida humana, como en cuantía, el trabajo no remunerado realizado fundamentalmente por las mujeres se presentaba como más importante que el trabajo remunerado. Más aún, esta actividad no reconocida es de hecho la que permite que funcione el mercado y el resto de las actividades. El tiempo que se dedica a los niños y las niñas, a los hombres y mujeres desde el hogar es determinante para que crezcan y

se desarrollen como seres sociales, con capacidad de relación, con seguridades afectivas... todas aquellas características que nos convierten en personas.

Los varones, en cambio, con su dedicación única al mercado de trabajo pueden entregarse a esta actividad sin vivir los problemas de combinar tiempos de características tan diferentes. Esa forma masculina de participación, con libre disposición de tiempos y espacios, sólo existe porque los varones han delegado en las mujeres su deber de cuidar (Varela, 2008, p. 55).

Considerando todas las lexias analizadas a manera de ejemplo, se observan, por lo tanto, varios ejes sobre los cuales se alza el clamor feminista: la calcificación de los roles tradicionales (esposa fiel, madre y ama de casa), la domesticación o subyugación del cuerpo y de deseo femenino a la voluntad del hombre, la falta de derechos y de instrucción, y finalmente el impacto de todo esto en la auto-estima o imagen e identidad autopercebidas de las mujeres. En la conclusión, entonces, retomamos todas las lexias y códigos para orquestar una interpretación o lectura final de la obra de Salvadora.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se dijo inicialmente, Salvadora Medina Onrubia fue quizás mucho más conocida por su excéntrica vida personal que no condecía con sus ideales anarco-feministas que por su variada obra literaria. Sin embargo, con el paso del tiempo, sus escritos, cuentos y novelas fueron redescubiertos y leídos bajo una mirada donde se valora su obra a partir de un incipiente feminismo en Argentina y de una lucha honesta por los valores del anarquismo de izquierda en la Argentina de fin de siglo XIX y principios del XX.

Esta investigación se centró en dos aspectos fundamentales: la cuestión del melodrama en la obra de Salvadora, y cómo este género impactó en el mensaje “subversivo” o cuestionador de sus obras teatrales y se intentó, a través de los códigos barthesianos (postulados en *S/Z*), tener una mirada o una lectura abarcadora que puso de relieve múltiples aspectos de las obras bajo consideración de manera simultánea: el contexto histórico, y el contexto de recepción de la obra en la actualidad, las teorías críticas feministas y la alianza entre la izquierda marxista/anarquista y el feminismo.

Si bien *Almafuerte* y *Las Descentradas* son obras que se separan del canon o lo canónico ya que se apartan de lo regular, lo establecido, y se ubican en la marginalidad, que es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque precisamente no admiten o no entienden la exigencia canónica. No son obras puramente feministas ni anarquistas, pero estos conceptos subyacen y atraviesan estos textos a través de las palabras de las protagonistas, en especial, Elisa y Elvira respectivamente. Ellas son

las encargadas de elevar esa “voz” que denuncia los malestares de la época y de las que las mujeres son víctimas.

Las obras marginalizantes como las de Salvadora se tiñen de un matiz político-social y obligan al lector o lectora a detenerse y a pensar en los postulados presentados “inocentemente” y a cuestionar los sistemas canónicos de poder. Cuando Elvira habla con su amiga y se plantean la posibilidad de ser felices, desechan la idea por su postura ante la vida: “No es para las inteligentes, para las capaces de ir solas por la vida, para las rebeldes. Es para las otras, es el patrimonio de ellas, el de las esclavas, el de las vulgares” (Medina Onrubia, *Las Descentradas*, 21). Las obras presentan características de denuncia social, donde se pone énfasis en los problemas íntimos de la conducta, en las situaciones cotidianas y que permiten la identificación del público con las mismas. Son estrategias de resistencia.

Al analizar los textos de Salvadora bajo la mirada del melodrama, creemos que los mismos “fracasan” al caer en la lógica patriarcal del género y esto es propio de su contexto de producción histórico, o al menos, es entendible en ese contexto. Tanto Elisa de *Almafuerte* como Elvira de *Las Descentradas* son víctimas de la sociedad y no cumplen con el ideal anarquista de luchar y lograr vivir en un mundo más justo. El sacrificio (Elisa acepta la propuesta indecente del doctor y Elvira renuncia al amor de Juan Carlos en pos de la felicidad de su amiga Gracia) termina siendo funcional al status quo: el orden patriarcal no cambia, aunque sí en el orden discursivo donde las mujeres “se animan” a enfrentar al conservadurismo, a pesar de que en las obras analizadas sólo se animen a hablarle a otras mujeres. Y cuando es un hombre el que habla, como el caso de Arturo, el novio anarquista de Elisa, se observa que si bien es el único enunciador masculino que toma los valores de libertad y justicia del anarquismo y los pregona, nuevamente lo hace con Elisa; no tiene interlocutores de su mismo género.

Quizás el “problema” de Salvadora fue haberse ajustado demasiado a la tradición literaria de la época que presentaba una imagen de mujer estereotipada con la cual no se puede hoy estar de acuerdo y, al mismo tiempo, pensar en cómo construir una nueva imagen que funcione como modelo alternativo. Es cierto que logra a través de su técnica de carácter experimental presentar personajes femeninos que llegan a ser contradictorios en su discurso que provienen de otros ámbitos: el anarquismo y el feminismo. Al igual que Salvadora, estas mujeres son la viva imagen de la resistencia.

Esto ha sido ampliamente cuestionado en la teoría feminista pero ha sido superado en algunas producciones recientes: en cine y literatura, donde se “crean” mujeres que prescinden del melodrama y que resisten reubicarse en los roles de “santa”, “madre” o “prostituta”. El presente nos exige como lectoras hacer también una lectura benjaminiana o “a contrapelo” de Salvadora y ver en ella misma las tensiones y contradicciones de su época sin que esto le reste valor a su obra.

Si tenemos en cuenta la metodología de análisis experimental de Barthes que afirmaba que un texto arroja “una galaxia de significantes” (2004, p. 13) no tiene comienzo, es reversible y se accede a él desde distintas entradas, entonces observaremos que las obras de Salvadora movilizan “los códigos” que llegan a ser cuasi infinitos. Esto es posible porque el texto no es un texto único sino un texto plural y los textos plurales son polisémicos en los que los lectores pueden descifrar ciertos sentidos que no se hallan a simple vista. En las obras de Salvadora se observan múltiples capas o significados que se leen entre líneas y que ayudan a crear textos polisémicos. Por la extensión de la tesis se decidió focalizar la atención en dos conceptos claves: el feminismo y el anarquismo, y rastrearlos a lo largo de distintas lexias representativas, pero quedan ejes por investigar tales

como el colonialismo/poscolonialismo o el patriarcado, que son dignos de análisis futuros.

A través de los códigos, podemos hacer lecturas simultáneas de las obras de Salvadora que nos llevan más allá de los textos en sí mismos. En vez de una lectura “realista” podemos hacer una lectura “cubista”, donde “los sentidos son cubos apilados, separados, yuxtapuestos, imbricados, unos en otros, cuya traslación produce todo el espacio del [texto]” (Barthes, 2004, p. 50). Los códigos se complementan unos con otros: y esto es lo que hace que el texto sea plural y polifónico. Barthes explica que ignorar el plural de los códigos es censurar el trabajo del discurso y significaría aplastar el trenzado de la escritura bajo una voz única (p. 64).

Siguiendo a Brecht, Barthes (p. 157) postula que en el teatro dramático hay un interés apasionado por el desenlace; en el teatro épico, por el desarrollo. Tanto *Almafuerte* como *Las Descentradas* son obras dramáticas (¿Qué le ocurrirá al novio de Elisa que es deportado por ser anarquista? ¿Volverá a ver a Elisa? ¿Elisa, ante la petición del doctor, sucumbirá ante el hambre y la pobreza para salvar a su hermana que muere de tisis? ¿Cómo acabará Elvira al irse del país? ¿Juan Carlos se casará con Gracia? ¿Gracia abandonó su rol de joven inocente y apareció de Elvira a propósito? ¿Cómo acabará la historia?). Estos desenlaces están comprometidos en una revelación: lo que ocurre, lo que desenlaza, la verdad. El relato dramático, explica Barthes, “es un juego de dos participantes: el engaño y la verdad”. Al comienzo, “una gran indeterminación rige sus encuentros, predomina el error, pero de a poco, las dos redes se aproximan” y “la revelación es entonces ese golpe final por el cual todo lo inicialmente probable se pasa al bando de lo necesario: [...] el drama ha sido desenlazado” (p. 158).

El código hermenéutico presenta una pregunta, un enigma a resolver. Pero ese enigma no se resuelve inmediatamente: existen distintos pasos por los que pasa hasta llegar a su resolución. Un enigma fuerte es un enigma estrecho, de manera que, cuanto más se multiplican los signos más se oscurece la verdad y más difícil se hace el desciframiento. En “Las Descentradas”, Juan Carlos le dice a Elvira que

[ella] no [le] hacía ni [le] hace, el efecto de una mujer. Su voz [lo] desconcertaba. Charlando, se [le] ocurría que podía ser [ella] un muchacho. Un buen camarada con quien podía [él] tener deliciosas conversaciones de sobremesa. Filosofar. Alacranear” (p. 82).

El enigma es: ¿por qué la “ve” a Elvira como un hombre? ¿Es por su tono de voz? ¿Es por sus ideas ingeniosas que se supone no provienen de una mujer? Aquí, como en tantas lexias, opera una verdad inconclusa, insuficiente, y esa carencia parcial tiene “valor estatutario”, dice Barthes (51). El significado de connotación es literalmente un índice: apunta pero no dice, y lo que apunta es el nombre de la verdad que es largamente deseada y eludida hasta el momento de la revelación. El código hermenéutico tiene una función: estructurar el enigma según la expectativa y el deseo de su resolución y dispone de retrasos: mientras el lenguaje y la historia avanzan, el código hermenéutico presenta un juego escalonado de detenciones y de dilaciones hasta llegar a la verdad.

El código proairético representa una secuencia de acciones que se despliegan en otras tantas, es decir, implica una multiplicidad provista de una regla de orden, según Leibnitz (Barthes, 2004, p. 68). Algunas secuencias pueden componerse entre ellas a fin de formar una red, un tablero, como por ejemplo, “abrir”, “puerta”, “sentarse”, “charlar”, “conocerse”

(*Las Descentradas*, p. 91) o “entregar”, “abrir”, “leer”, “carta”, “guardar”, “entender” “vida” (*Almafuerte*, p. 123) pero la suerte de estos episodios está ligada a la posibilidad de un meta-nombre. Esto es, según Barthes, un artificio o arte de lectura que busca ir de “nombre en nombre, de pliegue en pliegue, y plegar bajo un nombre y luego desplegar el texto según los pliegues de ese nombre” (68). Se podría hacer un recorrido exhaustivo por ambas obras y se verá que el código proairético, al igual que el código hermenéutico, otorga estabilidad a la obra.

Por otro lado, el código cultural es un código que implica referencia: referencia a la historia, a la política, a la sociología, a la filosofía de una época. Por eso, a veces “cae” en estereotipos sin pretender exorcizarlos, a pesar de que se pasan de moda y se excluyen de la escritura. Los enunciados del código cultural son proverbios implícitos según Barthes ya que “están escritos en ese modo obligatorio por el cual el discurso enuncia una voluntad general, la ley de una sociedad, y hace imborrable la proposición que toma a su cargo” (2004, p. 83). Si el código cultural que apoya a la enunciación es objeto de una denuncia es solo porque aquella puede ser transformada en proverbio, en máxima, en postulado. Por este motivo, todos los códigos culturales forman un pequeño saber enciclopédico que parece estar “enhebrado” y forma una “realidad común en relación a la cual el sujeto se adapta y vive (Barthes, p. 155).

El código sémico presenta el tema de cada secuencia. Sería inútil desarrollar cada lexia de cada obra, pero el ejemplo a continuación, representa claramente la idea, en este caso, lo que representaría el matrimonio. Cuando Juan Carlos le reclama a Elvira su decisión de alejarse de él, él le dice que

[la amó]... y [la] esper[ó] como a la que llegaría ungida de azahares... Soñ[ó] para [ella] un rinconcito cálido de hogar; la mesa de [su] madre... [Ella], bajo [su] vieja lámpara de pantalla rosa, cosiendo los pañales de los hijos que [le] darían [sus] entrañas... Envejecer juntos en [su] vieja casa, bajo el parral soleado... Hasta que [muriéramos] en la misma almohada..." (*Las Descentradas*, p. 142).

Lo mismo ocurre cuando Arturo, el novio de Elisa, le explica la situación que vive un anarquista. Presenta el sema y establece el tema y lo desarrolla:

Vos nos sabes lo que es un anarquista, un anarquista al que se echa a rodar por la tierra, con la marca de enemigo de todo, que es la sentencia del pobre judío errante, condenado a rodar siempre perseguido de todos lados porque le temen, porque saben que tiene el cerebro enfermo de razón, de inteligencia, de rebeldía, que es la enfermedad que más me pega...la que nunca se cura. ¿Vos te crees que eso no es un crimen, Elisa? Querer libertar esclavos, querer que no haya llagas, que no haya angustias, que no tengan que venderse las mujeres por un pedazo de pan. ¿Vos crees que no es un crimen decirles a los hombres, a esos pobres hombres esclavos de la vida? Vosotros no sois máquinas vivientes; que sois hombres...hombres libres que nacéis y morís como nacen y mueren todos los hombres....Trabajad, pero sed libres... Sed conscientes de lo que sois, conscientes de lo que hacéis, y no os olvidéis nunca de que sois hombres, de que tenéis todos los derechos de la tierra porque no tenéis la culpa de haber nacido en ella...(Almafuerte, p. 98)

El código simbólico es el lugar propio de la "multivalencia y de la reversibilidad" según Barthes (p. 14) al que se puede acceder por distintas

entradas iguales y esto lo torna problemático. La antítesis es la figura por excelencia que desemboca en un sinfín de significados. Cuando Elvira le dice a Gracia que: “[Está] hecha de la pasta de las felices”, Gracia le pregunta de qué pasta está hecha ella, y Elvira responde: “Yo soy de las otras. [...] Es que soy chiflada, tendré que decir como Gloria. [...] Dice que bendice su chifladura, que es en ella una especie de vacuna [...] contra la locura completa.” Automáticamente, aparece el binomio de cuerdo-loco y se presenta a la locura como un “remedio” contra el mal de la cordura (*Las Descentradas*, p. 67). O cuando Elvira le explica a Juan Carlos que “a pesar de ser mujer, [se] permit[e] el lujo de tener ideas boxeadoras”. Y le explica que son “ideas que se dan directos y crosses y swings con la vida”. Juan Carlos ironiza y le responde que “es peligroso boxear con la vida” a lo que Elvira rápidamente pregunta: “¿Por el knock-out? No hay cuidado” (*Las Descentradas*, p. 80). Se compara a la vida con el boxeo y esta idea golpea al lector o lectora ya que su implicancia es muy variada.

Como vimos hasta el momento, los semas, las referencias culturales y los símbolos le otorgan color a las obras, y se mantienen dinámicos y errantes mientras que los enigmas otorgan continuidad al desarrollo, proponen una revelación que se suspende hasta el momento de la solución o verdad: el desarrollo del tema, que se somete a una exposición y a una conclusión. El encadenado final y la armonía lo dan las secuencias proairéticas. Estos cinco códigos destacados, escuchados generalmente de manera simultánea, le dan, tanto a *Almafuerte* como *Las Descentradas*, una cualidad plural: estos textos son polifónicos, pero de los cinco códigos, solo tres presentan rasgos permutables, reversibles y que no están sometidos, en palabras de Barthes, “a la obligatoriedad del tiempo” (2004, p. 24) y estos son los códigos sémico, cultural y simbólico: los otros dos imponen sus condiciones según un orden irreversible (los códigos hermenéutico y proairético). Lo que torna irreversible ese orden es la verdad y la empiria.

Pensar en Salvadora y analizar sus obras es adentrarse a un mundo de dolor, contradicción, hostigamiento y lucha. Reflejó en su vida privada y en su literatura sus antinomias y su pensamiento plural, en especial cuando pone en boca de Gloria sus ideales:

Mi heroína es hermana nuestra... En ella estamos nosotras, todas nosotras...Las que no pensamos, las que no sentimos, las que no vivimos como las demás. Las que entre la gente burguesa somos ovejas negras y entre las ovejas negras somos inmaculadas (*Las Descentradas*, p. 17).

Salvadora siempre estará en los intersticios de la palabra poética, la labor periodística y su militancia anarco-feminista y sus obras serán siempre un vivo reflejo de su impertinente sagacidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (2004) *S/Z*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.

Bellucci, M. “De los estudios de la mujer a los estudios de género” en Fernández, A. (Comp.) *Las mujeres en la imaginación colectiva*. Barcelona: Paidós.

Butler, J. (2007) “Sujetos de sexo/género/deseo”; *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Caine, B. y Sluga, G. (2000) *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. de la Puente Barrios, B. (Trad.). Madrid: Narcea.

Castellanos, G. (1995) “Género, Poder y Postmodernidad: hacia un Feminismo de la Solidaridad”. Cali (Colombia): Universidad del Valle. Disponible en: <http://www.ub.edu/SIMS/pdf/OrillasPolitica/OrillasPolitica-02.pdf>. [Consultado 17-01-2020]

Castellanos, G. Accorsi, S., Velasco, G. (Comps). (1994). “Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista”, *Discurso, género y mujer*. Cali (Colombia): Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, Universidad del Valle.

D’Auria, A. et. al. (2007) *El anarquismo frente al derecho. Lecturas sobre Propiedad, Familia, Estado y Justicia*. Buenos Aires, Libros de Anarres.

De Certeau, M. (2000) *La Invención de lo Cotidiano. Artes de Hacer*. Méjico: Universidad Iberoamericana.

De Leone, L. (2014). "Desde el alma. En torno de la producción temprana de Salvadora Medina Onrubia" en Margarita Pierini (coord.), *Escritoras latinoamericanas del siglo XX*. Madrid: Maia Ediciones.

De Leone, L. (2013). "Flores de Juventud para la causa libertaria". Apuntes sobre "Alma al aire" (1914) de Salvadora Medina Onrubia" en "La Caja Feminista", *Mora* N° 19, Vol. 1. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Disponible en:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/issue/view/57>

[Consultado 01-07-2016]

De Sousa Santos, B. (2019) "Nuestras democracias están muriendo democráticamente". Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/150918-brasil-las-democracias-tambien-mueren-democraticamente>. [Consultado 17-01-2019]

Eco, U. (1995) "Ur-Fascism". Disponible en:

<http://www.nybooks.com/articles/1856>. [Consultado 18-12-2018]

Eco, U. (1995). "El fascismo eterno", Congreso de Filología Italiana y Francesa, 25 de abril de 1995 en Columbia University, USA, *Compendio Cinco Escritos Morales*. España: Penguin Random House.

Falcon, R. (2005) *La Barcelona Argentina*. Rosario: Editorial Laborde.

Farnsworth, M. (2006) *Staging Feminism: theatre and women's rights in Argentina (1914-1950)*. Hill Chapel (USA): University of North Carolina.

Foucault, M. (1990) *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2007) "La Gubernamentalidad" en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Gabriel Giorgi y Fermin Rodriguez (comps). Buenos Aires:

Paidós.

Franchini, M. “Salvadora Medina en los márgenes de la literatura argentina” en *Revista científica de estudios literarios y lingüísticos. Año 2 N°2*.

Disponible en:

[http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales2/04-Salvadora Medina en los margenes de la literatura argentina Marina Franchini.pdf](http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales2/04-Salvadora_Medina_en_los_margenes_de_la_literatura_argentina_Marina_Franchini.pdf). [Consultado 20-01-2020]

Gamba, S. (2008) “Feminismo: historia y corrientes” en *Mujeres en Red. El periódico feminista*. Disponible en:

<http://www.mujiresenred.net/spip.php.article1397>. [Consultado 25-05-18]

Gentili, P. (2018) “El fascismo nuestro de cada día”, Aguiló, A. y Exeni Rodríguez, J. L. (Trad.); disponible en <http://www.pagina12.com.ar/151475-el-fascismo-nuestro-de-cada-dia>. [Consultado 18-01-2019]

Grossberg, L. (2012) *Estudios Culturales en Tiempo Futuro*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Guzzo, C. (2003) *Las Anarquistas Rioplatenses. 1890-1990*. Phoenix: Orbis Press.

Joffe, A. y Sanz, M. A. “El fascismo en ascenso en el mundo y en la Argentina. La textualidad dramática de Salvadora Medina Onrubia” en *Afuera. Estudios de crítica cultural*. Buenos Aires. Disponible en: [http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales2/04-Salvadora Medina en los margenes de la literatura argentina Marina Franchini.pdf](http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales2/04-Salvadora_Medina_en_los_margenes_de_la_literatura_argentina_Marina_Franchini.pdf). [Consultado 20-05-16]

Kaplan, E. A. “Theories of melodrama: A feminist perspective” en *Women & Performance: a journal of feminist theory*. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/loi/rwap20>. [Consultado 30-01-2019]

Lopez, E. (2009) *El Movimiento Feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblioteca Nacional.

Mantelli, N. y Sardiello, N. (2011) "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 *Aljaba*. Vol. 15.

Disponible en:

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v15a07mantelli.pdf>.

[Consultado 27-10-19]

Medina Onrubia, S. (2007). *Las Descentradas y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Colihue. Estudio preliminar de Josefina Delgado

Medina Onrubia, S. (2014). *Almafuerte*. Córdoba: Buena Vista Editores. Prólogo y edición de Lucía de Leone.

Mercado, A. (1988) *La primera ley de trabajo femenino "La mujer obrera" (1890-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.

Petra, A. (2001) *Anarquistas: cultura y lucha política en la Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida*. Buenos Aires: CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Piña, F. (s/a) "Salvadora" en *Década infame 1930- 1943*. Disponible en <https://www.elhistoriador.com.ar/salvadora/>. [Consultado 14-08-2015]

Rancière, J. (2006) *Política, policía, democracia*. Tijoux, M. E. (Trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Rapaport, M. (2003). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Bs. As.: Ediciones Macchi.

Rojo, A. et. al. (2016). *Cien años de historia obrera en la Argentina 1870-1969: Una visión marxista de los orígenes de la Resistencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones IPS.

Saítta, S. (1995) "Anarquismo, teosofía y sexualidad" en *Mora*, Año I, N° 1. Buenos Aires: (s/d). Disponible en:
https://www.academia.edu/38201587/Anarquismo_teosof%C3%ADa_y_sexualidad_Salvadora_Medina_Onrubia.pdf. [Consultado 10-20-2018]

Saítta, S. (2004) *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

Scott, J. (1990) "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Amelang, J. y Nash M. (comps.). Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Vol. 1. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, SA

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Altamirano, C. (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Ansolabehere, P. (2011) *Literatura y anarquismo en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Beatriz Viterbo.

Bookchin, M., Domenico L. y Stowasser, H. (2007) *La Utopía es posible. Experiencias contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Utopía Libertaria.

Calzetta, E. (2005) *Nuestra Tribuna. Hojita del sentir anárquico femenino*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, Ediuns.

“El Movimiento de Mujeres Anarquistas en Argentina, sus logros y desafíos hacia principios de siglo”. Disponible en:

<http://lavozdelamujerseis.blogspot.com.ar/2010/09/el-movimiento-de-mujeres-anarquistas-en.html>. [Consultado 18-02-2019]

Figari, M. R., Hovhannessian, M. M. y Sacchetti, L. (2010) “De anarquistas y feministas; mujeres latinoamericanas a principios del siglo XX” en *Posibles (Política, Salud internacional y Desarrollos sustentables)*. Disponible en: <http://periodicoellibertario.blogspot.com/2014/07/de-anarquistas-y-feministas-mujeres.html>. [Consultado 20-05-2014]

Guerin, D. (1968) *El anarquismo*. Buenos Aires: Editorial Proyección.

Hobsbawm, E. (2011) *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

La Voz de la Mujer - Periódico Comunista-Anárquico. (1997) Bernal (Argentina): Universidad Nacional de Quilmes.

Magaloni, B. (1990) “La desobediencia civil en la democracia constitucional”, *Estudios. Filosofía-historia-letras*, N° 22. Publicación trimestral del Departamento Académico de Estudios Generales del Instituto Tecnológico Autónomo de México. Disponible en:

http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras22/textos2/sec_1.html. [Consultado el 18-01-19]

Prieto, A., Fernández Cordero, I. y Pascual Muñoz. (2014) “Biografías anarquistas: Virginia Bolten” Dossier en *Políticas de la Memoria N° 14, Anuario de Investigación e Información del Centro de Documentación e*

Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDinCi), Buenos Aires: CeDinCi.

Rawls, J. (2006) *Teoría de la justicia*. González, M. D. (Trad.) 6ta. ed. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Savater, F. (1992) *Panfleto contra el todo*. Madrid: Editorial Alianza.

Steiner, P. (2001) *El formalismo ruso, una metapoética*. Carmona González, V. (Trad.) Madrid: Akal.

Weinberg, F. (1976) *Dos Utopías argentinas de principios de siglo*. Buenos Aires: Editorial Solar-Hachette.

Williams, R. (1994) *Sociología de la Cultura*. Barcelona - Buenos Aires – México: Ediciones Paidós.

Woodcock, G. (1979) *El anarquismo. Historia de las ideas y los movimientos libertarios*. Barcelona: Editorial Ariel.