

# LA DRAMATURGIA ÁCRATA DE SALVADORA MEDINA ONRUBIA

## EL CASO DE *LAS DESCENTRADAS* [1929] EN EL PROCESO DE RECONSTITUCIÓN DE UNA DRAMATURGIA NACIONAL

---



Rocío C. Fernández

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Grupo de investigaciones Escénicas y Performáticas (GIEP)/ Instituto de Investigación en Teatro, Argentina

rociocelestefernandez@gmail.com

Fecha de recepción: 9/02/2024

Fecha de aceptación: 22/04/2024

### Resumen

En este trabajo se analiza la producción de Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) a partir de la pieza *Las descentradas* estrenada en 1929. Onrubia forma parte de un conjunto de dramaturgias que por su posicionamiento producen “espacios heterotópicos” que se presentan aquí como la verdadera “estética de la trasgresión libertaria”. Se intenta abordar la incidencia que ha tenido la experiencia social de los feminismos al interior del campo dramático de Buenos Aires, especialmente el porteño. Se aborda la figura de un “identitario femenino”, la manifestación en la obra del lugar que posee esta dramaturgia en el campo teatral y en qué medida autoras como Onrubia expresan y representan una dramaturgia nacional de “cuño” feminista.

Palabras clave: dramaturgia feminista, dramaturgia nacional, identitario femenino, Salvadora Medina Onrubia.

### **The Anarchist Dramaturgy of Salvadora Medina Onrubia: The Case of *Las descentradas* (1929) in the Process of Reconstitution of a National Dramaturgy**

#### Abstract

The Anarchist Dramaturgy of Salvadora Medina Onrubia: The Case of *Las descentradas* (1929) in the Process of Reconstitution of a National Dramaturgy. This work analyzes the production of Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) based on the piece *Las descentradas* premiered in 1929. Onrubia is part of a set of dramaturgies that, due to their positioning, produce “heterotopic spaces” that are presented here as the true “aesthetics of libertarian transgression”. An attempt is made to address the impact that

the social experience of feminism has had within the dramaturgical field of Buenos Aires, especially that of Buenos Aires. The figure of a “female identity” is addressed, the manifestation in the work of the place that this dramaturgy has in the theatrical field and to what extent authors such as Onrubia express and represent a national dramaturgy of feminist “imprint”.

Keywords: Feminist Dramaturgy, National Dramaturgy, Female Identity, Salvadora Medina Onrubia.

## Curriculum

Investigadora teatral y artista escénica. Magíster en Dramaturgia y Profesora de Artes en Teatro por la UNA. Participa y ha participado de proyectos de investigación en el Instituto de Investigación en Teatro del DAD/UNA. Integrante del Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas. Fue adscripta en Panorama del Teatro latinoamericano (2019 y 2020), Análisis del texto teatral (2018-2017) e Historia del Teatro Moderno y contemporáneo (2015-2016). Obtuvo las Becas EVC CIN 2013-2014 y 2014-2015, INT 2017 y CIN PERHID 2018. Actualmente se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en Teorías del aprendizaje/Psicología educacional en Formación Docente (UNA). Completó el Doctorado en Artes y escribe una genealogía crítica como Becaria doctoral del CONICET en el marco del proyecto: Género y construcción de mundos posibles en la dramaturgia escénica emergente en Buenos Aires.

## LA DRAMATURGIA ÁCRATA DE SALVADORA MEDINA ONRUBIA: EL CASO DE *LAS DESCENTRADAS* [1929]<sup>1</sup> EN EL PROCESO DE RECONSTITUCIÓN DE UNA DRAMATURGIA NACIONAL

*Una genealogía descentrada: andamiaje de una metodología para su análisis*

Este trabajo se enmarca en un estudio sobre la construcción de mundos posibles ficcionales en la dramaturgia feminista de Buenos Aires<sup>2</sup>. Defino a la dramaturgia no solo como un género literario sino como una actividad, un campo de prácticas específicas en el que convergen los distintos aspectos que involucra la puesta en escena –actuación, dirección, escenografía, iluminación o vestuario– y en el que el texto escrito, cuando lo hay, ocupa un lugar más que excede lo puramente literario y puede ser producido por los propios actores en el proceso de ensayos. En la Buenos Aires de los ochenta y consolidándose desde la década del noventa en adelante, la dramaturgia es “escénica”, tiende a construirse a partir de la inclusión de procedimientos que se dieron a llamar “posdramáticos” (Lehmann, 2002) en una interfaz entre la palabra y la acción<sup>3</sup>, que a veces suele coincidir con lo que Alejandro Catalán (2001) denomina “Producción de Sentido Actoral” (15-20). Pensar la actividad histórica y cultural del campo dramático en Argentina, específicamente en Buenos Aires, implica considerar el movimiento dinámico de su desarrollo bajo una lógica “saltatoria”, esto es, en las relaciones que puedan establecerse entre los modos de producción de antaño

1. Se utilizarán paréntesis para el año de edición, corchetes para el año de estreno y llaves para el año en que la pieza fue escrita, cuando corresponda.

2. Este trabajo es un capítulo más de la memoria feminista en la dramaturgia. Sin embargo, para facilitar su lectura no incluiré recursos del lenguaje inclusivo como “x”, “@” o “e”.

3. Con esto no se quiere decir que las características de lo posdramático en sentido amplio –categoría emplazada en lo europeo que tiene su complejidad–, sean las de la dramaturgia escénica de Buenos Aires en sentido estricto. Sin embargo hay algunas asociaciones específicas que podemos efectuar con dramaturgias nacionales que en sus orígenes tuvieron una fuerte tendencia procedimental europea, como la de Lola Arias y el uso de pantallas, cámaras, la actuación testimonial, etcétera.

y los actuales. Y probablemente una genealogía disruptiva y feminista pensada desde la dramaturgia de escritorio de principios del siglo XX, ya estaba postulando algunos procedimientos que le iban a emparentar en un futuro con una dramaturgia más “abierta” que la tradicional y ligada a las formas que aquí mencionamos.

Bracciale Escalada (2019) explica que escribir y ser mujer es la primera actitud desafiante a un sistema que impone sumisión. Pero que, además, ser mujer y escribir teatro parecería ser aún más irreverente. En este caso podemos afirmar que en las transformaciones en los modos de producción, las dramaturgas ya no son solo “mujeres que escriben” sino que desde roles diversos como la actuación, la dirección, la escenografía, la iluminación o el vestuario, toman decisiones de construcción escénica que instauran otros modos de relación entre las mujeres y el Teatro. Pensar esos modos desde la perspectiva teórica, sociológica y feminista de Drucaroff (2016) implica, por un lado, reconocer la existencia de otro *logos* constituido por dos órdenes discursivos que nacen a partir de dos conflictos fundamentales que mueven la historia humana: el Orden de Clases y el Orden de géneros. La autora explica que el Orden es un “modo de entender la praxis ideológica de una sociedad” (74). Y por otro lado, aparece una pregunta para la cual no obtuvo respuesta en su tesis doctoral pero que aquí va a resultarnos imprescindible:

Entonces, queda una pregunta para la cual no tengo respuesta: ¿Orden de Géneros y Orden de Clases bastan para subsumir allí, “en última instancia”, todos los discursos que se producen en una sociedad? A primera vista parecería que sí. ¿Y qué pasa con los discursos estéticos sobre las creaciones artísticas? ¿Existe un Orden Estético, por ejemplo? Diría que también el arte se teje con discursos que se han generado en estos Órdenes y que, aunque sin duda apunta a problemas existenciales que no se agotan en la historia de la opresión de clases y la de géneros, siempre puede ser leído en relación a ellos. (77)

En consecuencia, a estos dos órdenes del discurso le sumaremos un Orden Estético<sup>4</sup>. Tal como propone Tarantuviez (2022), considero que es también imprescindible el trazado y la concreción de una genealogía crítica de la producción dramaturgica escrita por mujeres. En el caso de mi investigación, esa genealogía se concentra en Buenos Aires como epicentro de las prácticas teatrales en Argentina y supone una concepción Heterocósmica<sup>5</sup> de la escena –de mundos múltiples, diversos, ilimitados y conectados–. Retomo la noción foucaultiana de genealogía entendida como un proceso de análisis e investigación crítica que no vendría aquí a fundar nuevamente una “nueva dramaturgia” sino a remover lo que se percibía inmóvil y a mostrar la heterogeneidad de las producciones, de los modos de producción y de las concepciones acerca de la escena. En sus palabras: “llamamos *genealogía* al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en las tácticas actuales”. Y continúa:

En realidad se trata de hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre del conocimiento verdadero, y de los

4. El trabajo de Ferreyra (2019) es similar en su metodología ya que analiza el teatro de Ricardo Monti en una genealogía –también materialista– del teatro argentino surcada por lo que denomina “estética de lo inefable”, campo de tensiones que es condición de posibilidad para la emergencia de poéticas diversas como las de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte y Rafael Spregelburd.

5. La Heterocósmica –también llamada Teoría de mundos posibles ficcionales– es una teoría de carácter contrahegemónico que propone una semántica no-mimética de la ficción literaria. Si bien los antecedentes se remontan a Leibniz y Baumgarten, se lo considera a Doležel (1922-2017) como el precursor contemporáneo de la misma.

derechos de una ciencia que está determinada por unos pocos. Las genealogías no son pues retornos positivistas a una forma de ciencia más meticulosa o más exacta; las genealogías son precisamente anti-ciencias.” (Foucault, 1980: 132)

Estudio algunas de las estéticas que integran nuestro Orden Estético general dado, en sus cruces con cuestiones que tienen que ver con el Orden de Géneros y el Orden de Clases. Estas estéticas dialogan a su vez, con tres modos de producción dramaturgico: el de “escritorio”, el “ácrata” y el “experiencial”. El primero basado en una “estética de lo cautivo”, el segundo en una verdadera “estética de la trasgresión libertaria” que involucra un recentramiento del campo y el tercer modo basado en la ruptura con lo real y el advenimiento de una estética de lo experiencial que rompe con los límites y las concepciones acerca de la escena. En cada uno de estos modos las dramaturgas ocuparon un lugar en el campo dramaturgico, al tiempo que asumieron una posición. La mirada anti científicista de Foucault significa pensar a esta genealogía crítica como un instrumento y permite capturar las relaciones entre los modos de producción dramaturgica de antaño y los actuales, principalmente aquellas vinculaciones que se dan entre las dramaturgias de mediados a fines del siglo XIX y principios del siglo XX y las de la prepandemia (2019).

El caso de *Las descentradas* [1929] en la dramaturgia ácrata de Salvadora Medina Onrubia marca un “hito” posible en el proceso de reconstitución de una dramaturgia nacional y una “poética de cuño feminista” (Tarantuviez, 2012, 2013). El trazado de una genealogía de la dramaturgia escrita por mujeres suele aparecer bajo una mirada historicista de la cual es difícil escapar y que puede tender a caer en perspectivas lineales de la historia de la dramaturgia y hacer a un lado a la dialéctica de su desarrollo. La Teoría de mundos posibles ficcionales dolezliana, permite obtener una mirada de las relaciones de antaño con las presentes a través de una lógica revolucionaria que tiene en cuenta a los factores de cambio o transformación en las dinámicas de conformación del campo. La noción de genealogía en esta línea supondría no centrarse solo en las agentes del feminismo –las autoras, en este caso– sino en las relaciones entre sus producciones.

En esta oportunidad voy a centrarme en la verdadera “estética de la trasgresión libertaria” y a recuperar el sentido original del término independientemente del uso que se le da en la actual coyuntura<sup>6</sup>. Si hacia 1900-1910 la “literatura nacional” se reordena y se designa por primera vez como tal a través de la figura de Martín Fierro, la “dramaturgia nacional” se reorganiza a finales del siglo XIX con Juan Moreira y la gauchesca teatral. Si para muchos contemporáneos de José Hernández –lectores de literatura “alta”–, la gauchesca podía parecer un exceso lexical (Sarlo y Altamirano, 2001: 23); lectores eruditos de *Moreira* como Rojas denuncian a Eduardo Gutiérrez por “la superficialidad del modelado, la pobreza del color, la vulgaridad del movimiento y sobre todo, la trivialidad del lenguaje” (Rojas en Borges, 2007: 335). Martín Fierro y Juan Moreira son representaciones míticas y ficcionales que tanto en la literatura como en la dramaturgia escrita argentina, no han estado libres de críticas y terminaron por legitimarse como “lo propio” identitario en el doble mito del héroe popular: la pampa y el gaucho, conformándose como la “patria literaria”. Los primeros ladrillos

6. Hoy la devaluación no se presenta solo en materia económica sino también cultural. La confusión de los términos o el uso malicioso de los mismos trae aparejada una crisis de las categorías. La anarquía que presumen hoy los libertarios de ultraderecha no es la autonomía que refiere a la libertad que anhelaban las primeras obreras e intelectuales anarquistas y feministas argentinas de principios de siglo XX. Tampoco es la de la independencia de las artes ni la de la libertad de derechos. Es la anarquía de una supuesta “refundación” de la patria bajo los valores del liberalismo económico que obliga a efectuar algunos ejercicios de memoria histórica. No hay que olvidar, por ejemplo, que la revolución del 55 también se autodenominaba “libertadora”. Frente al sabor a poco que deja el mal uso del término, aquí nos referiremos a la libertad en democracia, a la sororidad entre géneros, a la equidad y a la anarquía de la creación y de los cuerpos frente al aparato opresor, en concordancia con la genealogía materialista propuesta.

de una dramaturgia nacional pueden reconocerse en la obra de Armando Discépolo, fundamentalmente en los “grotos criollos” de décadas posteriores. En este sentido, el campo<sup>7</sup> dramático nacional se ha constituido desde sus albores no como una realidad de relaciones homogéneas e igualitarias sino más bien, y en los términos de Foucault (2008: 40), como un espacio poblado por fantasmas, un lugar de tensiones muchas veces fangosas que puede fluir como el agua pero que también puede ser fijado. La controversia del armado literario patriarcal radica en esa disputa paradójica en la cual lo erudito y lo culto –lo “civilizado”– se contraponen a lo marginal –lo bárbaro–. Pero curiosamente en la línea feminista de producción dramática de principios del siglo XX, entendiéndola como un vector en principio marginal del desarrollo literario de esos años, los grupos intelectuales más “civilizados” o de *élite* podían ser parte también de lo marginal. Svampa (2006) explica que

El proceso que va de 1880 a 1930 nos muestra la pérdida de la dimensión integracionista de la imagen (la civilización asimilando la barbarie) y la reducción de la misma a su dimensión exclusionista (definida contra el peligro de la barbarie). Desde 1880, pero con más fuerza a partir de fines del S XIX, se percibe tanto la ausencia de un principio de cohesión social (la civilización no puede ser leída ya desde la vieja óptica), como el peligro de caer en la indiferenciación y la anarquía (la barbarie). (209)

En esta muy breve síntesis histórica puede observarse que aún dentro de la marginalidad, lo masculino identitario fue la principal línea de legitimación a través de la cual la actividad dramática sentó sus bases. Se dirá aquí que existe también una “protodramaturgia femenina” que emerge, por la cualidad de lo que se mantiene retenido en un lugar a la fuerza, como “estética de lo cautivo”. Si bien este período se desarrollará y analizará en trabajos posteriores, diremos que avanza en los tres márgenes –de géneros, estéticos y de clase–, tal vez a pasos mucho más lentos pero no por ello librada de la potencia de la fuerza que la engendra. Tarantuviez (2022: 19) describe muy bien quiénes fueron las pioneras. Como ejemplo puede mencionarse la obra *Clemencia* (1862) de Rosa Guerra (1834-1864) escrita en verso y dedicada a Bartolomé Mitre, *La Revolución de Mayo* (1864) de la educadora, novelista y periodista Juana Manso (1819-1875) o la primer obra escrita por una mujer que sube a escena: *Contra soberbia, humildad* [28 de noviembre de 1877] de Matilde Cuyás (1859-1909), que por entonces tenía solo dieciocho años (id. p. 33), y *La marquesa de Altamira* (1881) de Eduarda Mansilla. Como se ha visto, esta batería de categorías teóricas estarán articuladas para abordar el caso puntual de la obra de Salvadora Medina Onrubia: *Las descentradas*.

## El caso de Onrubia como mundo posible ficcional en *Las descentradas*

Este texto pretende ir hacia la producción de una de las figuras femeninas más representativas de la dramaturgia nacional en la Argentina de comienzos del siglo XX. Si bien no se trabajarán aquí las causas de dicha expulsión y el ostracismo hacia los márgenes, se reivindica a una expulsada primero y llevada a la periferia luego por el campo dramático como así también por el literario, el intelectual y el político durante el peronismo<sup>8</sup>. Contemporánea de Discépolo y abuela de Copi, Onrubia

7. Se comprende la noción de “campo” desde la perspectiva de Bourdieu (2018): como un espacio interrelacionado de posiciones en las que los vínculos entre las mismas son concebidas como tensiones, luchas o, desde la dialéctica materialista, como contradicciones.

8. Es interesante resaltar aquí un fenómeno parecido que sucedió unos veinte años más tarde durante el primer período de Eva Duarte en el peronismo. Una especie de negación sobre la primera imagen de una mujer de procedencia artística, de discursos con una voz más aguda que la de sus últimos discursos, de una líder política todavía no atravesada completamente por la figura de Juan Domingo Perón.

representa a una dramaturgia ácrata y heterodoxa que en desacuerdo o disconforme con las normas del campo intelectual del cual formaba parte, adhería a una política partidaria de la libertad orientada en dirección opuesta a las normas y costumbres pacatas de su época. Asimismo conocía a la perfección el ámbito al que pertenecía y que al mismo tiempo criticaba. Onrubia, tal como Storni, forma parte de un conjunto de dramaturgias que por su posicionamiento producen “espacios heterotópicos” (Foucault, 1967) esto es, lugares impugnados en los que supuestamente nadie querría estar y que tienen dentro de sí continuidades, discontinuidades, fuerzas, poderes e ideas. Dichos espacios se presentan aquí como una “estética de la trasgresión libertaria”.

No sería conveniente describir *a priori* de un análisis crítico la incidencia que ha tenido la experiencia social del feminismo al interior del campo dramático. Por ello es necesario observar cómo se produce la cristalización de estas prácticas –la producción dramática femenina y feminista– en el objeto estético, es decir, en las obras. Por tal motivo, se analizará de forma concéntrica y excéntrica – inmanente y social o interna y externa– cómo se configuran estos “espacios heterotópicos” de “trasgresión libertaria” en *Las descentradas* [9 de marzo de 1929], una de las piezas más emblemáticas de finales de la década del veinte y estrenada por la compañía Artistas Unidos en el Teatro Ideal. Se abordarán dos aspectos: por un lado, la figura de un “identitario femenino” presente en la pieza a partir del cual podría reordenarse esta dramaturgia; por otro lado, la manifestación en la obra del lugar que posee esta dramaturgia en el campo teatral y en qué medida autoras como Onrubia expresan y representan una dramaturgia femenina y feminista nacional. Para el abordaje se tendrán en cuenta nociones desarrolladas por Elsa Drucaroff en *Otro logos* como Orden de Géneros, Orden de Clases; y la perspectiva heterocósmica dolezliana que concibe a las obras como mundos de ficción.

El mundo ficcional que se propone presenta una historia que puede entenderse como relativa a lo existencial y genéricamente humano. El modo de interacción de agentes parte de una “ley” o “ecuación dramática” intramundo en el que la mejora de una persona traería consigo la degradación de otra (Doležel, 1999: 175). Esto se hace eco en Elvira, agente principal del accionar del mundo, que traiciona al hombre de quien se enamora –y se traiciona por ende en su deseo más genuino– para provocarle el menor mal posible a Gracia. Frente al contrato entre *fraters* (Amorós, 1994) que es el pacto de silencio y complicidad entre varones que comulga el patriarcado y perpetúa la violencia machista, surge un pacto entre mujeres. En un hacer de hermandad sorora, la ficción pivotea entre la experiencia, la ingenuidad y el amor incondicional. En un sentido jerárquico y de interacción, esta distancia generacional entre las dos agentes es el primer par de opuestos complementarios que se pone en juego y así lo expresa la primera didascalia del primer acto: “[...] Gracia tiene veinte años y es una criatura inmaculada como su nombre. Elvira tiene treinta años. La edad perfecta de la mujer, según algunos literatos con éxito entre las señoras” (65).

Un paralelismo similar ocurre entre el espacio físico del primer acto y el segundo. El espejado denota la distinción de clase entre lo lujoso, en el caso del primero, y lo austero, en el caso del segundo espacio físico. En el tercer y último acto se agrega en la didascalia inicial un tercer espacio físico que aparece como superación de los dos espacios anteriores. La casa de Gloria –y ahora también de Elvira– se describe en un “artístico desorden” (115). No se muestra ni austeridad ni lujo, sino un espacio aparentemente cómodo con sillones, almohadones y cigarrillos, a sabidas cuentas que se trata de algo relativamente trasgresor para la época en boca de una mujer. Cabe aquí preguntarse entonces, a qué sujeto del feminismo interpela Onrubia en este espacio físico y simbólicamente heterotópico que condensa la reflexión nuclear de la obra: se combate en el plano sentimental y en el plano de las ideas y en ese vaivén los

varones quedan posicionados en el lugar de los oponentes. Es más que un juego en el que alguien tiene que ganar. Se trata más bien de convencer al otro en la arena de combates del conflicto con argumentos, racionalidad y tácticas. Materia dramática fecunda para construir y disputar el poder de interacción jerárquica en la escena:

ELVIRA: Ahí está el secreto. Mire, hay cosas que me indignan. Esa fue una. A pesar de ser mujer, me permito el lujo de tener ideas, ¿sabe? Yo tengo ideas boxeadoras.

JUAN: ¿Qué?

ELVIRA: Boxeadoras. Ideas que se dan directos y crosses y swings con la vida.

JUAN: Es peligroso boxear con la vida. (p. 80)

Al mismo nivel de su lucha con la vida en el plano del discurso, el debate es con honestidad brutal e ironía desatada. Esta atmósfera más que un tono es la explicitación del hartazgo que padece quien se encuentra en un rol de sometimiento y se rebela. En la escena IV del primer acto, Elvira enfatiza sobre los elogios que recibe de Juan:

JUAN: ¿Conque era usted? Hubo un tiempo en que pensé mucho en usted.

ELVIRA: Por eso, en medio de las cosas prosaicas de que hablábamos, me decía usted piropitos.

JUAN: Mis excusas.

ELVIRA: Retírelas ligero. Me encantaban esos piropitos. Oímos tantas estupideces en sociedad, que cuando nos dedican una frase con ingenio, debemos agradecerla aunque sea insolente. (p. 81)

El sarcasmo y el accionar físico de las risas estrepitosas o violentas (104), la mimesis paródica a las mujeres tradicionales (91), cruzarse de piernas (90) –que para la época era signo de “comportamiento inconveniente”–; se complementa con el ensimismamiento, los abrazos, las risas dulces, los gestos tranquilizadores y las voces desgarradas de las escenas con Gloria o Gracia. Este aspecto es primordial para la construcción de un “identitario femenino” en la pieza que se traduce, fundamentalmente, en el plano interpersonal de las conversaciones íntimas entre mujeres. En la escena primera del tercer acto entre Gloria y Elvira se lleva a cabo una teorización y categorización de los “tipos” de mujeres existentes a partir de un libro que Gloria está por publicar (118). La misma es análoga a la escena primera del primer acto entre Elvira y Gloria. La interacción de la primera escena se resuelve desde una mujer con más experiencia hacia una con menor experiencia y la demarcación de las diferencias generacionales –aunque en escenas posteriores, en el vínculo con la Señora de Meurer, se vea que no son sólo disonancias etarias sino además ideológicas–. En el caso de la segunda escena el “discipulado” se plantea desde quien organiza teórica y prácticamente mejor su vida amorosa, independiente e ideológica hacia Elvira, que está en vías de una posible emancipación.

En primer lugar se trata de “las sufragistas” de las cuales Elvira se ríe o como interpela Gloria, “aborrece” y en segundo lugar de la “mujer femenina del crochet simbólico”. En este punto quedarían afuera “las caídas y marginadas” y dentro de ésta una subcategoría: las –metafóricamente– “muertas”. Lo interesante en este punto es que contraponen críticamente dicha categorización a una perspectiva “social”, a la doxa o el sentido común cultural, para la cual habría dos tipos de mujeres: la “mujer de hogar” y las “marimachos”; y se aclara que en todas estas formas de comprensión hay algún tipo de gradación –más de una cosa, menos de la otra y viceversa–. A las escenas con una impronta feminista se le entrecruzan otras escenas en las que se plantean los puntos de vista de los personajes masculinos, tal es el caso de la escena VI del acto primero entre Juan Carlos y Jorge, quien comparte lo que piensa de Elvira describiéndola como antipática, loca, guaranga (85), envenenada (91), cerebral y

desequilibrada (93). Esas oposiciones otorgan un claroscuro dramático: los varones se asombran del accionar de Elvira, ella se contiene y al mismo tiempo redobla la apuesta:

ELVIRA: “[...] Sólo soy un bicho antisociable y salvaje, que tiene la desgracia de ver cosas raras que nadie ve. Cuando estoy entre toda esa gente bien educada, siento impulsos de decir malas palabras, de tirar sillas por el aire, de escandalizarlas... ¡A Adelina! ¡Las cosas que le diría yo a Adelina! (91)

La tercera categoría, grupo menor en el cual Gloria y Elvira se asumen y en el que no habría una disposición en grados sucesivos, es la de las “descentradas”. Las detallan como “cerebrales” y “desequilibradas” que pueden caer en todas las categorías y subcategorías con “extraordinaria facilidad” (119). Ellas mismas describen cómo se autoperceben y en clave de género surgen preguntas relativas a lo genéricamente humano como la felicidad. La experiencia de ese sentimiento es para las “otras”, las “esclavas”, las “vulgares” y no para ellas, es decir, las “inteligentes”, “rebeldes” y “capaces de ir solas por la vida” (125). Como estas, a lo largo del texto aparecen otras distinciones como la de las solteras que como no pecan viven de los pecados de las demás mujeres (131). Lo significativo en esta escena es que logra condensar la dimensión política, el “gesto” crítico en el Orden de género, que deviene en un tipo de pedagogía para el feminismo anárquico relacionado directamente con modalidades contradictorias en la protagonista misma. Por ejemplo, las dudas sobre el amor y la crítica a la fantasía del “príncipe azul” en el amor romántico (91) como parte de un proceso de autoconciencia feminista.

En este punto es interesante recordar lo que Drucaroff explica acerca de las obras potentes:

[...] trabajan con sus luchas, afirman algo dominante para deshacerlo, afirman algo opositor y lo confrontan con algo subversivo, nos dejan apoyarnos en una presuposición compartida para luego quitarnos de golpe ese sustento y sacudirnos. Incluso llegan a una magia casi sobrenatural: a veces logran decir lo que en su tiempo es indecible, lo insinúan, lo susurran, hasta lo gritan. Nada de esto ocurre sólo dentro de la obra, claro; es un combate de significaciones que se realiza fundamentalmente en diálogo con los que leen. Por eso, obras que fueron potentes envejecen; por eso, obras que fueron incomprendidas y recibieron indiferencia de pronto se vuelven dinamita. (85)

En esta línea, la interrelación Orden de género/Orden de clases se observa con énfasis en el modo de vincularse de Elvira con Chinita, la mucama, a la cual trata como a una sirvienta, es decir, se presenta el discurso dominante en su oposición –Elvira y sus ideas libertarias– para también deshacerlo. Es en la interacción intramundo, en los diferentes modos jerárquicos –causados por el uso que éstos hacen del poder que les confiere la ficción– de relacionarse los personajes unos con otros, que se encuentra la explosión del discurso amo o el enfrentamiento con lo que se le opone pudiendo manifestarse en un mismo personaje.

## A modo de conclusión

Para finalizar, la manifestación del lugar que posee esta dramaturgia en el campo intelectual, literario, artístico y dramático o el lugar de la obra de Onrubia como una de las representantes de una dramaturgia nacional y feminista y la toma de posición que adquiere se confirman en dos aspectos centrales del discurso. Primero en la alusión permanente a cuestiones prefijadas, una categorización que realizan las agentes del mundo que como se vio, invitan a repensar la dramaturgia de, por lo



menos, inicios del siglo XX. Segundo en el metalenguaje del tercer acto a través del cual se explicita la posición de las mujeres en el campo, posición que se traducirá luego en las formas más actuales de producción escénica:

ELVIRA: Será original... Has visto que en la novela, en el teatro, no vemos más que tipos vulgares, palabras vulgares, conflictos vulgares... Cómo he buscado en toda nuestra literatura un tipo nuevo, un ser vivo, una mujer... ¡Y qué infructuosa búsqueda! ¡Muñecos, muñecos, muñecos!... (117)

Para el contexto de época la obra puede haberse leído en clave de amenaza y no como una reivindicación “dramaturgizada” de derechos libertarios. Probablemente a un sector conservador le molestaba ver conversaciones vindicativas entre mujeres como así también a inmigrantes nostálgicos en el afán de hacer la América –se revisará en otro momento la perspectiva de Discépolo, otro marginado por lo menos hasta Viñas, desde un posible feminismo decolonial–. Lo cierto es que el caso de Salvadora respecto a la clase social de la cual proviene, no constituye una “excepción” en sí misma ya que muchas otras feministas de ese período provienen de allí y como afirma Gloria, entre gente burguesa son ovejas negras y entre las ovejas negras, inmaculadas (117). Esto sugiere la doble marginalidad de Onrubia que se inicia en su relego como mujer y termina en su relego como dramaturga.

## Bibliografía

- » Amorós, Celia (1994). "Capítulo I. Feminismo: Igualdad y diferencia". PUEG-Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (2001). *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- » Borges, Jorge Luis ([1937] 2007). "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", en *Obras completas IV, 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé.
- » Bourdieu, Pierre ([1992] 2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Bracciale Escalada, Milena (2019). "Esa plaga de polleras: el abordaje de la historia argentina en el teatro de Rosa Guerra y Juana Manso". Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Celehis.
- » Catalán, Alejandro, 2001. "Producción de sentido actoral", en *Teatro XXI*, número 12, otoño: 15-20.
- » Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco.
- » Drucaroff, Elsa ([2015] 2016). *Otro logos. Signos, discursos y política*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Foucault, Michel ([1996] 2008). "Topologías", en *Fractal* número 48, enero-marzo, año XII, volumen XII.
- » Foucault, Michel (1967). *Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5(1984), p. 46-49.
- » Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arché.
- » Seibel, Beatriz (2008). "Prólogo" en *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo 4, Obras de la Organización Nacional (1860-1877)*. Buenos Aires: Inteatro.
- » Svampa, Maristella (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- » Medina Onrubia, Salvadora ([1929] 2007). "Las descentradas" en *Las descentradas y otras piezas teatrales (estudio preliminar de Josefina Delgado)*. Buenos Aires: Colihue.
- » Tarantuviez, Susana (2022). "Dramaturgia y feminismo en la Argentina del Siglo XX" en *Teatro XXI*, número 38: 18- 31, URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/12556/11203>
- » Tarantuviez, Susana (2013). "La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo" en *Boletín GEC*, número 17: 21 – 48.
- » Tarantuviez, Susana (2012). "Heroínas y antiheroínas en el teatro de Griselda Gambaro" en *Teatro XXI*, número 32, primavera, volumen XVIII: 14 – 20.