

Miradas oscilantes y escuchas posibles.

La poética autoral de Daiana Rosenfeld en el documental *Salvadora* (2017)

Agostina Invernizzi
UBA - CONICET
agostina.invernizzi@gmail.com

Resumen: En el presente artículo analizaré la poética autoral de Daiana Rosenfeld en el documental *Salvadora* (2017) al representar a la escritora, dramaturga y periodista Salvadora Medina Onrubia, figura clave para los movimientos de mujeres anarquistas de principios de siglo XX en Argentina. Se trata de un documental de corte reflexivo con elementos participativos (Nichols, 2013) donde la realizadora (re)construye la figura de Medina Onrubia desde un punto de vista personal y subjetivo en un diálogo íntimo con el personaje. Estos elementos dan cuenta de una política de la posición (Rich, 1986) y de una manera de concebir su obra desde un conocimiento situado (Haraway, 1995) que vuelve explícito el sitio de la enunciación y de la mirada. La idea fuerza que guía este trabajo radica en que la realizadora compone una sinfonía de voces a partir de la cual Salvadora Medina Onrubia habla y es hablada, se refleja y es reflejada. Es en la multiplicidad de voces y en la coautoría donde reside la representación alternativa plasmada por Rosenfeld.

Desde una perspectiva que comprende los estudios de género, la historia sociocultural de las mujeres en la Argentina y la teoría de cine documental analizaré las estructuras narrativas prestando especial atención a los mecanismos de enunciación y de puesta en escena. Mi intención es indagar en la producción de una realizadora feminista que en su trabajo muestra experiencias y posicionamientos de mujeres que cuestionan los mandatos de género a principios de siglo XX y que realiza un aporte fundamental a la historia de los feminismos locales.

Palabras clave: Salvadora Medina Onrubia; documental; feminismo; anarquismo; Daiana Rosenfeld.

Resumo: Neste artigo irei analisar a poética autoral de Daiana Rosenfeld no documentário *Salvadora* (2017) ao representar a escritora, dramaturga e jornalista Salvadora Medina Onrubia, figura chave para os movimentos de mulheres anarquistas do início do século 20 na Argentina. É um documentário reflexivo com elementos participativos (Nichols, 2013) onde a cineasta (re) constrói a figura de Medina Onrubia do ponto de vista pessoal e subjetivo num diálogo íntimo com a personagem. Esses elementos respondem por uma política de posição (Rich, 1986) e por uma forma de conceber sua obra a partir de um conhecimento situado (Haraway, 1995) que explicita o lugar da enunciação e do olhar. A força motriz deste trabalho reside no fato de que a cineasta compõe uma sinfonia de vozes a partir da qual Salvadora Medina Onrubia fala e se fala, se reflete e se reflete. É na multiplicidade de vozes e na coautoria que reside a representação alternativa encarnada por Rosenfeld.

A partir duma mirada que inclui os estudos de gênero, a história sociocultural das mulheres na Argentina e a teoria do filme documentário, analisarei as estruturas narrativas prestando especial atenção aos mecanismos de enunciação e encenação. Minha intenção é investigar a produção duma cineasta feminista que em seu trabalho mostra experiências e posicionamentos de mulheres que questionaram os mandatos de gênero no início do século 20, o que acho que é uma contribuição fundamental para a história do feminismo local.

Palavras-chave: Salvadora Medina Onrubia; documentário; feminismo; anarquismo; Daiana Rosenfeld

Abstract: In this article I will analyze the authorial poetics of Daiana Rosenfeld in the documentary *Salvadora* (2017) by representing the writer, playwright, and journalist, Salvadora Medina Onrubia, key figure for the anarchist women's movements of the early 20th century in Argentina. It is a reflective documentary with participatory elements (Nichols, 2013) where the filmmaker (re) constructs the figure of Medina Onrubia from a personal and subjective point of view in an intimate dialogue with the character. These elements account for a politics of location (Rich, 1986) and a way of conceiving her work from a situated knowledge (Haraway, 1995) that makes the site of enunciation and gaze explicit. The main idea that guides this work is that the filmmaker composes a symphony of voices from which Salvadora Medina Onrubia speaks and is spoken, she reflects and is reflected. It is in the multiplicity of voices and in the co-authorship that the alternative representation portrayed by Rosenfeld resides.

From a perspective that includes gender studies, the sociocultural history of women in Argentina and documentary film theory, I will analyze narrative structures, paying special attention to the mechanisms of enunciation and staging. My intention is to investigate the production of a feminist filmmaker who in her work shows experiences and positions of women who questioned gender mandates at the beginning of the 20th century, and who makes a fundamental contribution to the history of local feminisms.

Key-words: Salvadora Medina Onrubia; documentary; feminism; anarchism; Daiana Rosenfeld.

1. Contingencias

Durante muchos años, Salvadora Medina Onrubia ocupa un lugar controversial, tanto en la historia como en la literatura argentina. Es recordada como la abuela del prestigioso dramaturgo Raúl Damonte Botana, “Copi”, o como la “alocada” mujer de Natalio Botana, el flamante director del diario *Crítica*. Es a partir del segundo milenio cuando su vida y obra comienzan a ser revisadas por biógrafxs y críticxs especializadxs, reivindicando un lugar que durante mucho tiempo le fue negado (Delgado, 2007; De Leone, 2013; Figari, Hovhannessian y Sacchetti, 2010; Saítta, 2012; Soto, 2008).

Salvadora Medina Onrubia nace en La Plata (Buenos Aires, Argentina) en el año 1894 y vive su infancia en Entre Ríos en la ciudad de Gualeguay. A los quince años se desempeña como maestra rural y escribe para *El Diario* de Gualeguay, además de enviar colaboraciones literarias al semanario porteño *Fray Mocho*. En ese período abraza la causa política por la liberación del joven obrero anarquista ucranio-argentino de origen judío, Simón Radowitzky, conocido por la ejecución del jefe de policía Ramón Falcón, responsable de la brutal represión de la Semana Roja de 1909¹ en Buenos Aires. Medina Onrubia acompaña esta lucha a lo largo de veintiún años, primero, reuniéndose con el presidente Hipólito Yrigoyen, luego, planeando las fugas fallidas de Radowitzky hasta finalmente conseguir su indulto.

A los veinte años, no solo carga con el estigma de ser madre soltera, sino que además se traslada sola a la ciudad de Buenos Aires donde milita en el anarquismo, participa en mitines públicos, huelgas obreras y se destaca por ser una de las pocas mujeres oradoras.² Mientras tanto, escribe para el diario anarquista *La Protesta* en contra de las leyes de represión y a favor de los derechos de las mujeres. En 1914 estrena su primera obra de teatro titulada *Almafuerte*, además de traducir piezas teatrales europeas. Conoce a Natalio Botana, el joven director del diario *Crítica*, con quien tiene tres hijos y tiempo después contraen matrimonio.

Durante la década de los veinte, desde sus primeras notas en *La Protesta*, inscribe su accionar en una campaña por la liberación de presos políticos anarquistas y participa en las huelgas obreras de la Semana Trágica de 1919.³ Su proyecto autoral confluye en una amalgama de géneros literarios diversos que abarcan

1 Durante la conmemoración del Día Internacional de los Trabajadores en la Plaza Lorea de Buenos Aires de 1909 se produce una masacre que deja cientos de personas heridas y una decena de muertes en manos de las fuerzas policiales. La “Semana roja” es la huelga obrera general más importante hasta la época, consecuencia de dichos acontecimientos.

2 Otras figuras anarquistas se destacan en este período como, por ejemplo, Juana Rouco Buela, Virginia Bolten, María Collazo, que también obtienen protagonismo en los discursos públicos por el conflicto de la Huelga de Inquilinos en 1907, entre otras. Véase: Figari, Hovhannessian, y Sacchetti, (2010); Barrancos (2007).

3 La Semana Trágica se produce en la segunda semana de enero de 1919 bajo el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. El movimiento obrero es reprimido brutalmente y sufre cientos de asesinatos. El conflicto se origina a raíz de una prolongada huelga declarada en la fábrica metalúrgica Talleres Vasena en reclamo de mejores condiciones laborales.

desde la poesía y la dramaturgia, hasta la narrativa. Medina Onrubia colabora, además, en otras publicaciones periódicas de renombre: *La Nación*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*. Como señala Lucía De Leone:

Su trayectoria deja ver un estrecho enlazamiento y una continuidad entre sus actuaciones público-políticas, las literarias y sus intervenciones en la prensa. Pues, aunque canalizadas en diferentes géneros discursivos, reguladas por distintos protocolos y dirigidas a un público no necesariamente homogéneo, las correspondencias temático-ideológicas de corte anarquista, evidenciadas ya desde las respectivas titulaciones, y hasta la entonación utilizada –el grito como tono distintivo de la enunciación anarquista– atraviesan y definen la conferencia y la obra teatral (2013: 19).

En 1928 su vínculo con la literatura se interrumpe de manera abrupta tras la muerte, en circunstancias dudosas, de su primer hijo, Pitón. Sin embargo, un año después escribe su obra más importante, la pieza teatral *Las descentradas* (1929). En 1931, durante la dictadura militar de José Félix Uriburu es detenida junto a su esposo y la redacción del diario *Crítica* es clausurada.⁴ El matrimonio se exilia en Madrid y luego en Montevideo, para regresar al país en 1932 con la asunción del general Agustín P. Justo a la presidencia de la Nación. Desde entonces, Medina Onrubia abandona la literatura para dedicarse al periodismo y a la política. Es fundadora de la agrupación feminista “América Nueva” y milita por los derechos civiles y políticos de las mujeres en reclamo del sufragio⁵ y ocupa el centro de los mitines públicos y los discursos en las radios. Desde 1941, tras la muerte de Natalio Botana, asume la dirección del diario *Crítica* por diez años, hasta que luego le es expropiado durante el gobierno peronista. Los últimos años de su vida están marcados por cierta soledad y olvido. Salvadora Medina Onrubia fallece en Buenos Aires en 1972.

Efectivamente, como señala Sylvia Saítta (2012: 30), su vida y su obra posibilitan una reflexión sobre los vínculos entre la militancia feminista y las convenciones sociales; entre la producción intelectual de las mujeres y los roles de género preestablecidos dentro del hogar. Tanto es así, que:

Su biografía narra entonces varias historias: la historia exitosa de quien supo ser la mujer de Natalio Botana, el director del poderoso diario *Crítica* con quien se casó después del nacimiento de sus tres hijos; la trágica historia de una madre soltera, cuyo primer hijo se suicidó a los veinte años cuando supo que su padre no era Botana sino algún otro; la historia de una mujer que encontró en la literatura, el periodismo y el teatro los ámbitos en los cuales expresar su desasosiego frente a una sociedad que aun modernizándose a ritmos acelerados, mantenía, con respecto a las mujeres, leyes, prejuicios y protocolos provenientes de un pasado remoto (2012: 30).

⁴ Un grupo de intelectuales y escritores, entre los que se encuentran Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, entre otros, envía una carta al presidente Uriburu solicitando la “magnanimidad” y puesta en libertad de Medina Onrubia dada “su triple condición de mujer, poeta y madre”. Sin embargo, la protagonista, desde la cárcel, luego de agradecer públicamente a sus colegas, envía otra carta al general donde le manifiesta su repudio. Véase: Figari, Hovhannessian y Sacchetti (2010).

⁵ Véase: Barrancos (2007).

2. Voces y miradas descentradas

“[...] ir contra todos los escollos y contra todas las marejadas cara al aire,
bebiéndolo a plenos pulmones, luchar, vivir... con todo el mundo,
con todo el mar, con todo el cielo como escenario...
Es nuestro el mundo entero porque no tenemos patria
y es nuestro hasta más arriba del sol y más arriba de las estrellas...”
Salvadora Medina Onrubia, *Alma al aire* (1914)

En una entrevista posterior al estreno del documental *Salvadora* (2017), Daiana Rosenfeld manifiesta su interés por la lucha de las mujeres anarquistas de principios de siglo XX⁶ y hace público su posicionamiento estético y político sobre las historias de estas mujeres al expresar que: “fueron contadas desde una mirada patriarcal” (2017: 1). En relación con Salvadora Medina Onrubia, opina que ha sido una figura “incomprendida y atemporal” (2017b: 1) y de allí surge su necesidad de reivindicarla.⁷ Estas declaraciones dan cuenta de una política de la posición (Rich, 1986) y de una manera de concebir su trabajo desde un conocimiento situado (Haraway, 1995) que vuelve explícito el sitio de la enunciación y de la mirada.⁸

En su conferencia emblemática pronunciada en 1984, Adrienne Rich retoma la frase de Virginia Woolf en *Tres Guineas*: “Como mujer no tengo patria, como mujer no quiero patria. Como mujer, mi patria es el mundo entero”, para reivindicar un posicionamiento que parta desde el cuerpo y que dé cuenta de las coordenadas específicas que lo atraviesan. Así, afirma: “Como mujer, tengo país [...] necesito entender la manera en que un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual como mujer, como judía, como lesbiana, como feminista, he sido creada e intento crear” (2001: 206-207).

Por su parte, en su ensayo paradigmático sobre los conocimientos situados Donna Haraway reflexiona sobre la cuestión de la ciencia en el feminismo y pone en discusión el lugar desde donde se produce conocimiento, echando por tierra la visión desencarnada del discurso falogocéntrico con pretensión de objetividad:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra

⁶ Ya desde sus primeros trabajos estudiantiles, la directora se inclina por estas temáticas. El cortometraje *L'último gesto di liberazione* (2007) narra la vida y el suicidio de la joven argentina Soledad Rosas, quien participó de una agrupación anarquista italiana y fue acusada injustamente por la prensa y el poder político de cometer atentados con bombas. Años más tarde, Rosenfeld realiza *Los ojos de América* (2015), un documental sobre el vínculo amoroso entre lxs anarquistas América Scarfó y Severino Di Giovanni, *Salvadora* (2017), la serie *Libertarias* (2019), donde se centra en la vida de cuatro mujeres anarquistas que tuvieron un rol protagónico en las luchas políticas y obreras de comienzos del XX: Virginia Bolten, Juana Rouco, Iris Pavón y Ana Piacenza. Por último, en 2021 realiza un documental sobre la vida de Juana Rouco Buela, al que titula *Juana*.

⁷ Un ejemplo del cine argentino contemporáneo es la película *El mural* (Héctor Olivera, 2010), donde Medina Onrubia es representada como una madre despiadada, excéntrica, fría e imparable.

⁸ En otras entrevistas narra su identificación con el movimiento anarquista y la necesidad de recuperar esas historias para otorgarles un lugar dentro del debate contemporáneo, ya que: “el anarquismo fue uno de los movimientos obreros más fuertes y representativos del siglo XX en nuestro país y quedó completamente olvidado en la historia” (2017). Véase: <http://www.filmarte.net/Entrevistas/daiana-rosenfeld-los-ojos-de-america>

la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza (1995: 335).

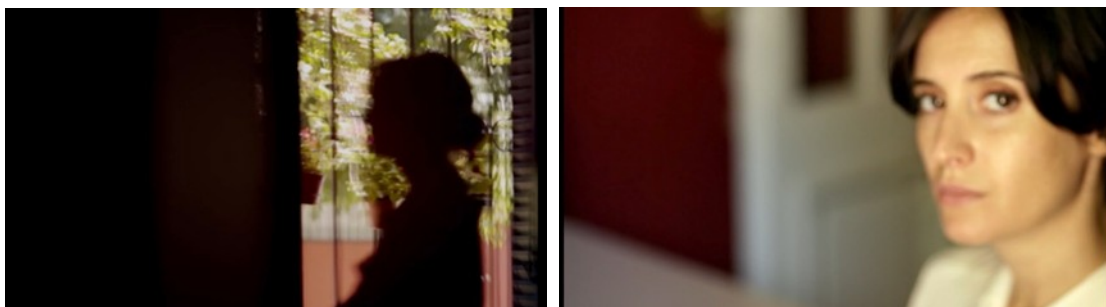
Es en esta dirección desde donde Daiana Rosenfeld articula un relato sobre Medina Onrubia, en un acto de revisión crítica sobre el pasado. Al respecto, se vuelven cruciales las reflexiones de Adrienne Rich sobre las relecturas feministas⁹ en tanto actos de supervivencia:

Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia [...] Necesitamos conocer los escritos del pasado y conocerlos en forma distinta a como han sido divulgados hasta ahora, no retransmitir una tradición sino romper las amarras que tienen puestas sobre nosotras (2010: 48-49).

Durante las primeras escenas del filme una voz en *off* enuncia las palabras de un relato autobiográfico inconcluso y no publicado de la propia Medina Onrubia, mientras que, al mismo tiempo, observamos imágenes de una orilla en la que el mar devuelve sus olas: “Me hice en un lugar en 1894 y en La Plata. De esta aventura cósmica me atrevo a deslindarme responsabilidad. La vulgaridad de mis datos biográficos es tan aplastante como todas. Tal día lloré, tal fui feliz, tal día escribí un libro, tal parí un hijo. Las mujeres jamás quisieron recordar los hechos de sus vidas que en su alma y en su carne fueron verdades imperativas. Siempre son pecados y de eso no se habla”.

A partir de este inicio, Rosenfeld sienta las bases del tipo de narración que efectuará. De acuerdo con las categorías de representación del cine documental propuestas por Bill Nichols (2013), *Salvadora* (2017) se acerca un modelo reflexivo que pone en evidencia el carácter de construcción y de representación del cine documental, llamando la atención sobre el propio lenguaje y los procesos de negociación entre obra y espectador/x. El relato construido por Rosenfeld se articula de manera doble: por un lado, con datos biográficos, contradictorios y que, de acuerdo con el enunciador, se presentan de diferentes modos; por el otro, con la presencia física del cuerpo de una actriz que interpreta a Salvadora Medina Onrubia y que, en silencio –a veces desde las sombras, o desde primeros planos–, interpela de manera directa al espectador con miradas a cámara. Los textos de la escritora no son pronunciados por esta presencia que colma el espacio fílmico, sino que, a partir de una voz en *off*, son proyectados desde el vacío. Se evidencia un doble registro –visual y sonoro–, que hilvana los acontecimientos de la vida de la escritora desde diferentes puntos de vista.

⁹ La segunda ola del feminismo da lugar a la crítica literaria feminista de los años setenta que emplea la relectura y el *close-reading* como metodologías de trabajo. Para ampliar estas nociones revisar los trabajos de: Kolodney (1975) y Showalter (1989).



Otros elementos provenientes del documental participativo (Nichols, 2013), como es el caso de las entrevistas, componen una urdimbre polifónica combinada por diferentes voces: la de Sylvia Saítta, biógrafa de Medina Onrubia; la de Álvaro Abós, biógrafo de Natalio Botana; la de Alicia Villoldo, nuera de Medina Onrubia; la de la propia escritora, desde sus textos. Me parece preciso señalar el carácter diferencial de los testimonios. En el caso de los que pertenecen a Saítta y Abós se presentan como “voces de autoridad” en tanto biógrafxs de la protagonista y de su marido; el de Villoldo aparece desde el lugar de familiar y testigo; mientras que la voz de Medina Onrubia se presenta a modo de ensamble sonoro combinado por fragmentos discursivos de géneros diversos: desde una autobiografía inconclusa recogida por su hija; la pieza teatral *Las descentradas*; la novela *Akasha*; poemas; cuentos; el discurso *Alma al aire*; correspondencias con Simón Radowitzky; la carta dirigida al presidente de facto José Félix Uriburu donde rechaza el pedido de excarcelación; artículos periodísticos publicados en diferentes medios, entre otros.

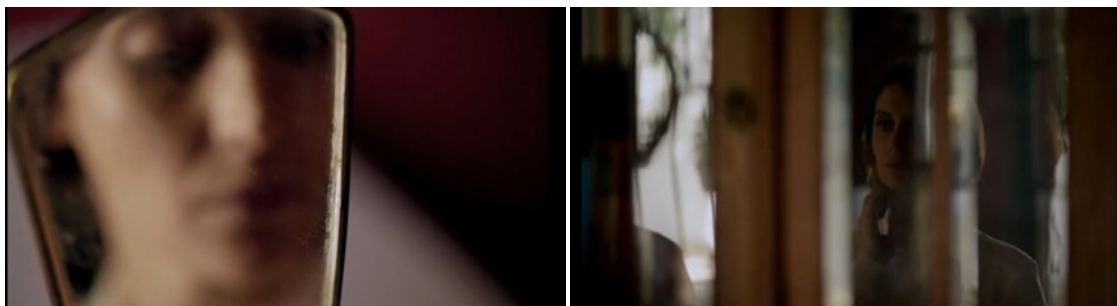
En cuanto a la construcción del guion, Rosenfeld reflexiona (2017):

A partir de lo que ella escribió fui seleccionando y armé el guion [...] Yo quería reconstruir un personaje histórico desde una mirada completamente subjetiva, que era la de ella pero que también era la mía. Uno de los desafíos era poder encontrar los textos autobiográficos para que ella pueda contar su propia historia. Realmente quería darle voz a la Salvadora que yo visualicé.

Sin embargo, si retomamos las palabras iniciales del filme, pareciera como si la propia Medina Onrubia diera cuenta de la imposibilidad del yo para narrarse y al mismo tiempo, una necesidad de intentarlo. La reflexión sobre sí misma atraviesa su producción literaria en los géneros discursivos más diversos. Autoras como Josefina Delgado (2007: 22) han llamado la atención sobre la capacidad de mutación de Medina Onrubia en sus obras, de representarse a sí misma, pero también a sus opositores. Sylvia Saítta postula, además, que en la pieza teatral *Las descentradas* Medina Onrubia construye un personaje femenino, Gloria Brena, que funciona como su *alter ego* y “le permite reflexionar acerca de su propio quehacer literario y plantear los problemas con los cuales debe enfrentarse aquel autor que proponga un modelo de mujer alternativo al canon establecido” (1995: 2).

Podría decirse que, en consonancia con la escritura de Medina Onrubia, Rosenfeld utiliza el recurso narra-

tivo del desdoblamiento y da lugar a la multiplicidad de voces que anidan los textos de la autora para componer un relato propio y representarla. Este desdoblamiento se evidencia a nivel de puesta en escena desde el recurso del reflejo. En diferentes pasajes del filme, la presencia de la actriz que interpreta a Salvadora se ve reflejada en superficies refractantes tales como espejos y ventanas.



Leonor Arfuch (2002), apoyada en la teoría bajtiniana de los géneros discursivos que postula la imposible coincidencia entre autor y narrador, define una red compleja y heterogénea de manifestaciones del yo a la que denomina “espacio biográfico”. En este:

[...] lo que está en juego no es una política de la sospecha sobre la veracidad o la autenticidad de esa voz, sino más bien la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciator, aun bajo la marca “testigo” del yo, su anclaje siempre provisorio, su cualidad de ser hablado y hablar, a su vez, en otras voces, ese reparo coral que sobreviene —con mayor o menor intensidad— en el trabajo dialógico, tanto de la oralidad como de la escritura y cuya otra voz protagónica es por supuesto la del destinatario/receptor (2002: 99).

En línea con las ideas de Arfuch, postulo que Rosenfeld imagina una sinfonía en la que Salvadora Medina Onrubia habla y es hablada, en la que se refleja y es reflejada. Allí, la realizadora pone en diálogo voces de índole diversa —donde muchas veces la primera persona de los escritos autobiográficos se manifiesta como contestataria a las voces pronunciadas por otros discursos— pero donde todas asumen un carácter horizontal. Sin embargo, es preciso señalar que el protagonismo es otorgado a las voces manifestadas en los textos de Medina Onrubia. En un acto por subvertir la heterodesignación a la que ha sido sometida la escritora en otros relatos sobre su historia de vida —y de imaginar una escucha posible— Rosenfeld le da voz desde sus propios textos. La potencia de la obra radica justamente en el ensamble y en la capacidad de volver tangibles los mecanismos de construcción del discurso. Es en la multiplicidad y en la coautoría donde reside la representación alternativa plasmada por la realizadora, donde lo subjetivo se devela como una representación más, pero que desde nuestros días puja por reivindicar un lugar diferente para la escritora en la historia.

La selección de textos está tamizada por la mirada de Rosenfeld y por los aspectos de la vida de Medina Onrubia que decide destacar a partir de sus propios intereses. Estas premisas rigen también la construc-

ción de los testimonios, la selección del archivo fotográfico y audiovisual. Siempre de acuerdo con Arfuch (2002: 79), no habría posibilidad de afirmación de subjetividad sin intersubjetividad –aun en los escritos de la propia Medina Onrubia–. Así, Rosenfeld reivindica un modelo híbrido –más cercano a la narración novelada– y, en todo caso, más ligado a una (de)construcción histórica que parte desde una mirada propia. Es aquí donde se ponen en evidencia los conocimientos situados como versión feminista de una objetividad posible en el cine documental que vuelven explícitos los sitios de la enunciación y de la mirada.

Es llamativo que Rosenfeld se encargue de la realización integral de la película (dirección, guion, producción, montaje y fotografía). Al respecto explica que, si bien suele cubrir todas esas tareas, en este proyecto en particular, le parecía interesante “trabajar íntimamente dialogando con Salvadora, más allá de lo endogámico del proceso” (2017: 1).

Los temas específicos que captan la atención de la realizadora y que se vuelven pilares en la organización del relato son: la fusión particular entre el anarcofeminismo y la teosofía como modo de vida, junto con el acontecimiento de la muerte del hijo menor de la escritora, en tanto quiebre al interior de la subjetividad. Así, las imágenes inaugurales del filme dejan ver los símbolos de la Sociedad Teosófica, manuscritos acopiados y una silueta solitaria en la ventana de una casa rodeada de vegetación, mientras que una voz en *off* enuncia un fragmento de la pieza teatral *La solución*: “Piensa que, como has dicho, este instante pasará; como todo, todo pasa... y que, cuando pasa, ya no es, ya no nos atormenta, ya no existe. Yo, que miro la vida desde tan lejos, que ya no tengo pasiones, te lo digo...” (2006: 47). Esta escena es seguida por la aparición de una fotografía del de los tres hijos de Medina Onrubia, perteneciente al archivo familiar.

Podría decirse que Rosenfeld elige comenzar su relato desde un punto crítico sobre el que otrxs autorxs también han reparado, la muerte de Pitón –que, a la vez, sobrevuela al personaje ficticio de Gloria Brena en *Las descentradas*, quien pierde a sus hijos tras separarse de su marido–. A continuación de este pasaje se produce el salto temporal descrito en párrafos anteriores, donde a partir de la inclusión del fragmento de una autobiografía inconclusa, Rosenfeld intenta darle voz a la propia Medina Onrubia.

De esta manera, la realizadora compone un ensamble visual que combina fotografías de un archivo familiar e imágenes de la prensa periódica intercaladas con planos abstractos de la naturaleza en sus diferentes elementos. En el discurso primero de Sylvia Saítta aparece la idea de Salvadora en una relación de conflicto con el mundo, junto con una preocupación contemporánea: “¿Cómo hacer para compatibilizar la maternidad, la militancia y la vida profesional?” que, según la biógrafa, Medina Onrubia ya se lo preguntaba en aquel entonces. El testimonio de Saítta, además, resulta crucial para aproximarnos a una zona espiritual en la vida de la escritora. La fusión con el pensamiento teosófico trazaría así, un itinerario que enlaza la producción literaria, la concepción de la militancia anarquista y la vida misma de la autora.

La voz en *off* que recoge un fragmento de la novela *Akasha*¹⁰ expresa: “*Akasha* es la raíz de todo, pues de él derivan todas las cosas del universo. Es el único elemento, el *anima mundi*, la raíz de la vida que de por sí

10 Medina Onrubia, Salvadora (1924). *Akasha*, Buenos Aires: Gleizer.

existe en su eterno e incesante movimiento”. Más adelante esa voz irrumpe nuevamente para afirmar: “La teosofía es el verdadero anarquismo, no solo en el plano físico sino en el mental. Abarca todos los planos del ser humano en todas sus facetas [...] El anarquismo no es un movimiento político, es un estado espiritual”. Rosenfeld también se hace eco de esta concepción holística de Medina Onrubia para representarla y así organizar el relato. Las imágenes de la naturaleza emergen como fluidos que dinamizan todos los planos tematizados sobre la vida de la escritora, como si no pudiesen ser disociados unos de otros.



Los versos de Medina Onrubia de *La rueca milagrosa* (1921) abren el siguiente pasaje, destinado a su propia relación íntima y corporal con la maternidad: “La rueca milagrosa es la madre fecunda y esa madre soy yo. Yo llevo en las entrañas la promesa de un mundo y a cada vibración de mi vientre fecundo baño toda la carne de la euforia gloriosa de sentirme inmortal como una semidiosa”. Diferentes imágenes de una vegetación densa, seguidas por una tormenta generan la atmósfera de una naturaleza fértil. En estos versos resuenan ciertas ideas de pensadoras francesas de la diferencia sexual relacionadas con la inscripción del cuerpo en la escritura y el vínculo entre maternidad y fertilidad literaria. Principalmente, me refiero a los conceptos desarrollados por Hélène Cixous en el ensayo *La risa de la medusa* (1995) que dan cuenta de la literatura como manifestación que facilita la aprehensión de la experiencia y de la *écriture féminine* como práctica específica que posibilita la expresión de la subjetividad de las mujeres y la entrada en un discurso que tradicionalmente ha sido masculino y patriarcal.

Al mismo tiempo, encuentro una profunda relación entre estos versos y la condición del hijo primogénito de la escritora, Pitón, como “natural”, es decir extramatrimonial, fruto de una relación previa al vínculo con Natalio Botana, donde el hecho de ser madre soltera a los dieciséis años significaría el mayor acto de rebeldía, así como también no contraer matrimonio hasta el nacimiento de su cuarta hija, Georgina. Estas

ideas entran en concordancia con las concepciones de libertad sexual y de unión libre impulsadas por el anarquismo.¹¹ De manera tal que, Pitón podría ser interpretado como promesa de revolución y fruto de rebeldía contra la moral sexual de la época.

El quiebre hacia el interior de la subjetividad de Medina Onrubia provocado por la muerte de su hijo es representado desde motivos visuales y sonoros. La imagen de un cielo gris plomo junto con una banda sonora que combina el sonido de la lluvia con el llanto de un niño que culmina en disparo se transforma en una melodía de cadencia trágica que funciona a modo de preludio para narrar diferentes versiones sobre esa muerte/suicidio. Los fragmentos autobiográficos de Medina Onrubia son acompañados por la misma melodía para expresar: “A mí se me mató un hijo, se mató frente a sus hermanitos. Mis dolores son míos y no quiero exhibirlos. No pido ni respeto ni piedad para mi hijito muerto, no. Ni respeto ni piedad para el dolor que todavía me muerden las entrañas, para el dolor de una madre que conmueve a una las bestias y me escarban con sus uñas en mi corazón de madre que vio a su hijo frío y muerto delante de sus ojos y no hablo así porque estoy dolorida. Mi hijo está liberado por la muerte de sentir sobre su patria y sobre su madre se hablan inmundicias”. La pregunta formulada en primera persona en puño y letra desde los escritos autobiográficos: “¿Fui una mala madre?” retorna en diferentes momentos del relato, al igual que la idea de Pitón como su “elegido”.

Las secuencias posteriores del filme se centran en otros momentos de la vida de la escritora como, por ejemplo, la detención durante la dictadura de José Félix Uriburu y el posterior exilio del matrimonio; la dirección del diario *Crítica* y su participación como cofundadora de la organización feminista América Nueva. Estos momentos son acompañados por imágenes de archivo y narrados principalmente por biógrafxs.



Por último, quisiera destacar el énfasis puesto por la realizadora en los discursos sobre el karma y la ley cíclica que atraviesan los textos de Medina Onrubia desde la carta en repudio al presidente de facto Uriburu, hasta las reflexiones autobiográficas que acompañan los últimos años de vida. Sobre el final, la voz en *off* irrumpe nuevamente para sellar el relato: “Sigo viviendo mis karmas. Todos mis amigos anarquistas se

11 Véase: Bellucci (1990) y Fernández Cordero (2017).

han ido antes que yo. No tengo a nadie para hablar en nuestro propio idioma. Ya no quedan más corbatas negras voladoras. Todas están en un lugar que según la teosofía a la que me llevó la muerte de Pitón se llama *devachan*, el lugar de los dioses”.

Con estas ideas Rosenfeld culmina una narración que se construye, en algún punto, de manera circular. Su película comienza a “media res”, desde el momento trágico después de la muerte de Pitón, para luego realizar un salto temporal y proseguir con una narración de temporalidad lineal sobre acontecimientos biográficos que constantemente se ve avasallada por otra temporalidad alternativa proporcionada por las imágenes de la naturaleza, la presencia fugaz de la actriz que interpreta a Salvadora y sus miradas intermitentes lanzadas a cámara. El enunciado final de la obra, en consonancia con estas ideas, también pertenece al orden de lo atemporal.

3. Reflexión final

A modo de síntesis, quisiera añadir que Daiana Rosenfeld, a través de sus elecciones estéticas y políticas, se centra en un aspecto de la vida de Medina Onrubia poco explorado, es decir, la relación con la teosofía, elemento inherente para considerar los diferentes planos de su vida de manera integral. Por otro lado, la puesta en diálogo de voces de índole diversa da lugar a un relato vacilante que aún dentro de los testimonios de Saítta, Abós o Villoldo dejan entrever lagunas y versiones múltiples sobre un mismo tema/hecho. Este diálogo se produce, en primer lugar, desde la puesta en relación de las múltiples voces que anidan los textos de la escritora, en segundo, desde el diálogo que entabla la propia realizadora con estos a partir de la selección, el montaje y la construcción del guion. De esta manera, la subjetividad de Medina Onrubia se nos entrega a modo de rompecabezas que como espectadorxs debemos ser capaces de (re/de) construir o simplemente contemplar todas las piezas de manera aislada y volver a producir nuevos montajes. Aquel plano inaugural situado a orillas del mar constituye una imagen reverberante de Salvadora Medina Onrubia que nos invita a la reflexión sobre el pasado, desde el presente en una ida y vuelta que se propaga con el vaivén de las olas. Este movimiento instauro un diálogo permanente donde las miradas a cámara lanzadas por la actriz que interpreta a la escritora parecieran invitarnos a multiplicar las lecturas y así, (re)construir *otras* versiones posibles sobre su historia.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barrancos, Dora (1990). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires: Contrapunto.

_____ (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires:

Sudamericana.

_____ (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Bellucci, Mabel (1990). "Anarquismo, sexualidad y emancipación femenina alrededor del 900", *Nueva Sociedad*, 109, 148-157.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid: Anthropos.

De Leone, Lucía (2013). "Flores de juventud para la causa libertaria". Apuntes sobre "Alma al aire" (1914), de Salvadora Medina Onrubia, *Mora*, 19, 137-148.

Delgado, Josefina (2007). Prólogo a *Las descentradas*, en Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas y otras obras teatrales*, Buenos Aires: Colihue.

Domínguez Rubio, Lucas (2018). *El anarquismo argentino. Bibliografía, hemerografía y fondos de archivo*, Buenos Aires: Libros de Anarres.

Figari, María Rosa; Hovhannessian, María Marta y Sacchetti, Laura (2010). "De Anarquistas y Feministas; mujeres latinoamericanas a principios del siglo XX", *Revista Posibles*, 6.

Haraway, Donna (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". Donna Haraway (ed.), Trad. Manuel Talens. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, (313-346), Madrid: Cátedra.

Kolodney, Annette (1975). "Some Notes on Defining a Feminist Literary Criticism", *Critical Inquiry*, 2. 75-92.

Medina Onrubia, Salvadora (2006). *Las descentradas y otras obras teatrales*, Buenos Aires: Colihue.

Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Rich, Adrienne (1986). *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida: 1979-1985*, Barcelona: Icaria.

_____ (2010): "Cuando las muertas despertamos: Escribir como re-visión", en Adrienne Rich, (ed.), *Sobre mentiras, secretos y silencios* (45-72.), Trad. Margarita Dalton. Madrid: horas y HORAS.

Rosenfeld, Daiana (2017). "Las historias de estas mujeres siempre fueron contadas desde una mirada patriarcal", en *Escribiendocine*. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0013786-daiana-rosenfeld-las-historias-de-estas-mujeres-siempre-fueron-contadas-desde-una-mirada-patriarcal/>.

Consultado 10/05/2020.

_____ (2017b). "Una mujer incomprendida y atemporal", en *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/56412-una-mujer-incomprendida-y-atemporal>. Consultado 02/05/2020.

Saítta, Sylvia (1995). "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia", *Mora*, 1, 54-59.

_____ (2006). Prólogo a: Salvadora Medina Onrubia, *Las descentradas*, Buenos Aires: Tantalía.

_____ (2012). "Un nuevo modelo de mujer", *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, año XXXIII, 110, 30-34.

Showalter, Elaine (ed.) (1989). *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago.

Soto, Moira (2008). "Pasión por los bordes", en *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/dia->

<rio/suplementos/las12/13-4115-2008-05-16.html>. Consultado 02/05/2020.