



“Querían esas viejas pasiones muertas revivir” Amor y teosofía en Akasha (1924) de Salvadora Medina Onrubia

They wanted those old, dead passions to be revived
Love and Theosophy in Salvadora Medina Onrubia's Akasha (1924)



Clara Charrúa

Contacto:

Clara Charrúa - Email: charruaclara@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8451-314X

Filiaciones:

Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (UBA)

Citar como:

Charrúa C. (2026). “Querían esas viejas pasiones muertas revivir”. Amor y teosofía en Akasha (1924) de Salvadora Medina Onrubia. *La Magnolia*, 2(1), 104-120.

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el discurso amoroso y teosófico en la novela *Akasha* (1924) de Salvadora Medina Onrubia y el modo en que se disponen en la matriz narrativa del melodrama. Esta matriz congenia elementos discursivos polifónicos y le permite a la autora sentar una posición respecto a los roles femeninos a principios de la segunda década del siglo XX. La narración de esta historia halla en las explicaciones teosóficas ciertos modos de trascendencia y espiritualidad, en declive durante la época en la que escribe, y en los que se sitúa la novela. De esta manera, propone un manifiesto amoroso y espiritual que elabora una alternativa para los imaginarios del ideologema del matrimonio (Armstrong, 1991).

Palabras clave: Melodrama, Discurso amoroso, Teosofía, Literatura argentina del siglo XX, Salvadora Medina Onrubia.

Abstract

The aim of this study is to analyze the discourse on love and theosophy in Salvadora Medina Onrubia's novel *Akasha* (1924) and the way in which these are arranged within the narrative framework of the melodrama. This framework combines polyphonic discursive elements and allows the author to take a stance on female roles at the beginning of the second decade of the 20th century. The narrative of

this story finds in theosophical explanations certain forms of transcendence and spirituality, which were in decline during the period in which she wrote and in which the novel is set. In this way, it proposes a romantic and spiritual manifesto that offers an alternative to the ideologemes of marriage (Armstrong, 1991).

Keywords: Melodrama, Amorous discourse, Discourse on love, Theosophy, 20th-century Argentine literature, Salvadora Medina Onrubia.





“Querían esas viejas pasiones muertas revivir” Amor y teosofía en *Akasha* (1924) de Salvadora Medina Onrubia

They wanted those old, dead passions to be revived
Love and Theosophy in Salvadora Medina Onrubia's Akasha (1924)



Clara Charrúa

Firma, textos y contextos

Akasha (1924) es la primera y única novela conocida, hasta ahora, de Salvadora Medina Onrubia. Fue escrita en 1923 en la estancia familiar “La China”, ubicada en Villa Alegre (Río Negro, Argentina), y editada por Gleizer en enero de 1924.¹

Para ese entonces, la escritora había reunido sus cuentos de juventud en un primer libro, *El libro humilde y doliente* (1918), y estrenado dos obras de teatro: *Almafuerte* (1914) y *La solución* (1921). La primera pieza había sido montada en el teatro Apolo, en Buenos Aires. El teatro fue construido en 1888, abandonado en 1892 y reinaugurado en 1901; ya para la primera década del siglo XX era considerado un teatro comercial. Allí actuaban compañías locales y extranjeras de renombre, como la compañía Gámez Rosich, de José Podestá, quien, para ese entonces, y en palabras de Vanina Escales, “ya era una leyenda” (2019, p.39), y quien estuvo a cargo de la interpretación de *Almafuerte*.² Aunque solo estuvo dos semanas en cartel, la obra obtuvo buenas reseñas en el diario *La Protesta*, donde Medina Onrubia colaboraba como redactora. Por su parte, *La solución* estuvo un mes entero en cartel en el teatro del Liceo, también en Buenos Aires. La puesta estuvo a cargo de Pagano-Ducasse, otra compañía de renombre al igual de aquella que habían interpretado *Almafuerte*. Tuvo su reestreno en el teatro Cervantes, en el año 1926, por la compañía de actores de Fanny Brena.³

1 Esta editorial fue fundada en 1924 por Manuel Gleizer, un inmigrante ruso afincado en Buenos Aires desde 1900. Dueño de la librería La Cultura, Gleizer no tenía formación literaria, pero sí un asiduo interés en la cultura en general, y en la cultura escrita en particular, mientras que el espacio de La Cultura se realizaban tertulias literarias y gastronómicas, la editorial Gleizer se caracterizaba por dar a conocer libros de autores jóvenes, a bajo precio, y de eclécticas filiaciones políticas y corrientes literarias. Era una apuesta por democratizar y popularizar la literatura nacional; editando y vendiendo libros a bajo costo y, sobre todo, no focalizándose en autores ni estilos ya consagrados. Medina Onrubia publicó allí también su segundo libro de cuentos: *El vaso intacto y otros cuentos* (1926). En ese sentido, hay una paradoja interna en las prácticas de Medina Onrubia de trabajar en sectores donde la cultura se masifica, ya sea desde el periodismo, desde el teatro o desde la literatura, y cultivar sus obras junto a trabajadores de la cultura moderna.

2 Ver Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930, por Beatriz Seibel (2002).

3 Fanny Brena había sido una actriz de comedia debutante unos años antes en el estreno de *El amo del mundo*, también en el teatro Nacional Cervantes, obra de Alfonsina Storni. Su figura emblemática cierto arquetipo de mujer trabajadora de la cultura. Además de dirigir y actuar varias obras de teatro, trabajó luego en el cine sonoro de estudios en los años '50 y fue jurado de varios concursos teatrales. También, trabajó en secretarías estatales de cultura como Vicente López y La Rioja.



Akasha se publica en paralelo al desarrollo periodístico de la autora, quien desde el año 1914 trabajó colaborando en medios como *PBT*, *Fray Mocho* y *Diario de Gualeguay*, así como en la redacción de *La Protesta* hasta 1916. Además, pasaría a ser la codirectora y, más adelante, directora del diario *Crítica*, entre 1946 y 1951.⁴ El último libro que publica Medina Onrubia es *Crítica y su verdad*, en 1958.⁵ Luego de publicar *Akasha*, para el año 1929, Medina Onrubia escribirá una tercera obra de teatro, *Las descentradas*, que se estrenaría en el Teatro Ideal y la consagraría como una “autora teatral de primer orden”, según el perfil elaborado por Adela García Salaberry en la revista *La literatura argentina* del año 1933 (1933, p. 191). Luego, daría paso a lo que sería su última pieza teatral, *Un hombre y su vida*, escrita en 1931.⁶

Por otro lado, en 1921, Medina Onrubia había publicado el poemario *La rueca milagrosa* (1921), y el mismo año que escribió y estrenó *Las descentradas* (1929), presentó su segundo libro de poemas: *El misal de mi yoga*. El primer poemario fue editado por la editorial Tor, una de las editoriales más masivas y accesibles que existía para esa época en Buenos Aires, y una de las más importantes de Latinoamérica.⁷ En este poemario ya se hallaban tópicos que luego en *Akasha* estarían presentes como rasgo distintivo y dominante en términos formales. Estos rasgos en las obras de teatro y cuentos desaparecerían y se retomarían nuevamente en su segundo poemario, *El misal de mi yoga*. Por ejemplo, el vínculo entre la poética, el amor y la teosofía; y la asidua búsqueda, mediante la escritura, de “acceder a un equilibrio espiritual y a una paz interior que nada pueda conmover” (Barrandeguy, 1998, p. 57).⁸

Akasha prueba que el interés por tópicos que ya habían aparecido en su obra como el amoroso, y la teosofía – tema que, más allá de la poesía, cooptaría parte de su vida personal– pudo desarrollarse también en el soporte novelístico. Por lo tanto, me interesa analizar el modo en que el discurso amoroso y teosófico se disponen en esta novela con la matriz narrativa y estético-expresiva del melodrama.

4 Incluyo en esta serie sus manifiestos anarquistas publicados en *La Protesta*, que son *Alma al aire* (1914) y *Mil claves coloridos* (1918). Ver De Leone (2013) “Flores de juventud para la causa libertaria”. Apuntes sobre “Alma al aire” (1914), de Salvadora Medina Onrubia. Mora, 19.1

5 El libro es el resultado de la contienda entre la Sociedad Interamericana de Prensa, y los Onrubia-Botana. Esta acontece una vez que el órgano promete devolver “los diarios exaccionados a sus legítimos dueños” (Medina Onrubia, 1958, p. 3), en 1957. Según la historización de Onrubia en esa introducción al libro, *Crítica* había sido intervenido profundamente junto a otros medios de comunicación por el gobierno peronista, que había llegado a su fin en 1955, luego del golpe de estado encabezado por Gral. Lonardi. La SIP, en este marco, se había comprometido en realizar la devolución de cada uno de estos medios expropiados; sin embargo, dos años después del derrocamiento de Perón, Onrubia y sus hijos seguían siendo ignorados por este órgano. *Crítica* reúne el alegato y las fuentes reunidas en esa pelea interminable, que concluyó con la venta definitiva del diario y su posterior quiebra en 1962.

6 En la biografía Salvadora, Emma Barrandeguy sostiene que Medina Onrubia “era muy entusiasta del teatro” (Barrandeguy, 1997, p. 43) y además de obras de autoría propia, siempre quiso trabajar reponiendo obras inglesas, específicamente comedias, o puestas infantiles escritas por otros.

7 La editorial Tor había sido fundada en 1916, y sus ediciones baratas “incluían títulos de obras pertenecientes, en muchos casos, a autores de narraciones semanales” sentimentales, al punto que crearon su propia colección de novelas sentimentales cuyas tiradas duraron hasta 1936. Para 1930 Tor ya tenía su propia imprenta, alrededor de trescientos empleados y diversas colecciones de diversos géneros narrativos.

8 Sin embargo, en *La rueca milagrosa* hay una adscripción a la vanguardia característica de los años ‘20, en la reivindicación del verso libre y en la búsqueda estética. Lo espiritual-amoroso aparece más que nada como tema y no insertado mediante una matriz narrativa de un género “anacrónico” (Herlinghaus, 2002), como el melodrama. Ver Cárcano (2025) *La poesía teosófica de Medina Onrubia*, Mora 31.1 (pp. 21-33).

Esta matriz le permite a la autora congeniar elementos discursivos diversos con el relato amoroso. La narración de esta historia halla en las explicaciones teosóficas ciertos modos de trascendencia y espiritualidad anacrónicas para el contexto en que se escribe y sitúa la novela. El texto propone un manifiesto amoroso y espiritual que elabora una alternativa pasional y espiritual para los imaginarios del ideologema del matrimonio. En esta alternativa, el amor-pasión (Barthes, 2018) triunfa por sobre la ficción doméstica (Armstrong, 1991). Tal como señala Sylvia Saítta (2008):

Si como en el folletín, el eje del relato es el amor, la pregunta sobre el amor-pasión tiene, en Medina Onrubia, una respuesta mítica. Apelando a los presupuestos científicos del discurso teosófico estos textos explican racionalmente las causas de toda atracción sentimental. En una concepción cíclica del tiempo donde cada hombre vive infinitas vidas, los amantes que logran reencontrarse, cumplen un destino inevitable porque así estaba escrito en “la memoria del Logos” (Saítta, 2008, p. 8).

En ese sentido, la pregunta sobre el amor-pasión puede ir contestándose en las instancias del episodio amoroso que estructuran la trama narrativa: el rapto o captura, la ensoñación romántica en los días festivos y, finalmente, la clausura y muerte son esos fragmentos de experiencia que hacen coincidir el discurso amoroso con el teosófico y, a la vez, problematizan las relaciones de género en el romance, brindando una salida espiritual a la opresión matrimonial.

“Al otro lado del gran abismo”: melodrama, teosofía y discurso amoroso en la década del '20

La teosofía fue una de las teorías ocultistas que más se extendió por el mundo desde 1870 (Quereilhac, 2005, 2012, 2016). Su discurso, prácticas y saberes se hallan en formas anfibia entre el cientificismo y el espiritismo. La primera sociedad teosófica fue fundada por Helena Blavatsky en 1875, junto con Henry Olcott y William Judge en la ciudad de Philadelphia. Ella fue quien escribió el primer manifiesto teosófico, *La doctrina secreta* (1988). A partir de los intercambios de los teósofos que se hallaban en Estados Unidos con el resto del mundo, comenzaron a consolidarse sociedades teosóficas en la Argentina. El texto de Blavatsky, que constaba de 7 tomos, se tradujo en 1899 al español, pero recién llegó al país en 1911. Para ese momento, diversos circuitos ocultistas existían en todo el territorio, sobre todo en Buenos Aires.⁹

Los diálogos de los ocultistas, en general, y de los teósofos, en particular, con la cultura intelectual nacional fueron permanentes en el período de entre siglos. La teosofía se difundía principalmente a través de dos revistas: *Constancia*, fundada en 1877 por Cosme Mariño –director de la Confederación Espiritista Argentina–, y *Philadelphia*, fundada en 1898 y adscribiendo directamente a la Sociedad Teosófica, ya para este momento internacional. Diversos intelectuales y escritores se vincularon no solo con los integrantes de estos sectores de la sociedad porteña

⁹ Blavatsky, al igual que su discípula Anne Bresant, intercambiaba cartas con militantes socialistas argentinos por diversos motivos, entre otros y el principal, el rechazo a la doctrina eclesiástica y a “toda clase de dogmatismos en lo que debe verse su ataque común a las grandes tradiciones religiosas, especialmente el catolicismo” (Barrancos, 2011, p. 110).



para elaborar una postura al respecto, sino también utilizaron el discurso teosófico como material literario y como herramienta de producción teórica.

De esta forma, “ciertas formas de la imaginación literaria” son inescindibles “de los conflictos, temores y expectativas de la cultura de su tiempo, que ingresan a la ficción mediante complejos recursos de simbolización o ideogramas [...] literarios. Hasta la más alocada fantasía germina en el sustrato de su presente histórico” (Quereilhac, 2025, p. 97). Medina Onrubia, según Maubé (1930), pertenecía a la sede argentina de la Sociedad Teosófica y era “era vocal de la sección argentina de la logia VI-Dharmah” (Citado en Cárcano, 2025, p. 23).

Teniendo estas cuestiones en cuenta, la idea de lo akáshico, o como lo escribe el glosario teosófico elaborado por Helena P. Blavatsky *Âkâza*, remite al “espacio universal en que está inmanente la Ideación eterna del Universo en sus siempre cambiantes aspectos sobre los planos de la materia y objetividad, y del cual procede el Logos, o pensamiento expresado [...] No hay cosa viviente en el mundo que no esté precedida o seguida de *Âkâza*” (2023, p. 23). Esto, en la cosmovisión de la teosofía, implica una concepción tanto espacial como temporal diferente a la occidental. Si la mirada positivista moderna involucraba un tiempo progresivo y lineal, en la teosofía el tiempo es circular. Por eso, los sucesos pueden estar inscriptos en un momento y ser precedidos o anteceditos por otros. Se entiende que aquello que sucedió en un tiempo y en un espacio determinado ya ocurrió en otros, y volverá a acontecer. Es decir: está sucediendo todo el tiempo. Esta matriz de pensamiento es fundamental para comprender la estructura que signa la trama amorosa de la novela *Akasha*.

El discurso ocultista, ¿era, para Medina Onrubia, una forma de explicar los misteriosos avatares del amor?, ¿era una manera de exponer una cosmovisión de época, a través de una temática universal como el amor?, ¿funcionaba como forma de mediar con diferentes públicos lectores que eran atravesados por estas prácticas, entre tantas otras? Hacia los fines de este trabajo y vinculado con la trama de la novela en particular, consideraré a la teosofía como un imaginario que, proveniente de las ciencias ocultas, funciona como dispositivo para traccionar avatares respecto al episodio amoroso. Por la propia cosmovisión teosófica, en donde existen las vidas anteriores y futuras, y el tiempo cíclico, este dispositivo se relaciona con la idea de amor-pasión mítica, más grande que la vida, como señala la cita de Saitta unas líneas más arriba.

En paralelo a los espacios en donde se producían los debates teosóficos y sus impactos en la literatura y diversas prácticas culturales, se configuraba otro tipo de narrativas, con diferente circulación y horizontes de lectura. Narrativas presentes en el folletín sentimental, la canción popular (mayormente el tango), el teatro y el radioteatro. Me refiero específicamente a la textualidad del discurso amoroso que se había popularizado por esos años mediante la proliferación de dispositivos discursivos derivados de la matriz narrativa del melodrama popular que, tal como señala Matthew Karush, “modeló la forma y el contenido de la cultura de masas en Argentina durante los años veinte y treinta” (2012, p. 121).



Entre 1917 y 1925, de la mano de publicaciones periódicas como *El cuento ilustrado*, *La novela de hoy*, *La novela semanal*, *La novela femenina* o *La novela del día*, “circularon en varios cientos de miles de ejemplares y, a su manera, respondieron a las necesidades de un público al que, por otra parte, contribuyeron a formar” (Sarlo, 2011, p. 21). Es decir que tan solo unos pocos años después de la llegada del libro de Blavatsky a la Argentina, en paralelo a la circulación de los discursos teosóficos, la imaginación melodramática (Brooks, 1995) traía otros sentidos a la desacralizada modernidad periférica. Estas narraciones producen imaginarios quizás igual de representativos de la necesidad de entender e intentar establecer un nuevo (o recuperar un viejo) sentido luego de la tendiente desacralización finisecular.

En este esquema, el amor se convierte en pasión mediante la imposibilidad de su concreción, de una forma similar a la que analiza Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (2018), a partir de sus lecturas de *Las penas del joven Werther*. Esto, según teorizaron Sarlo (2011) y Karush (2012) para el caso latinoamericano, se reprodujo de un modo similar en este tipo de ficciones locales. Las barreras para la concreción amorosa son mayormente sociales, pero también espaciotemporales. Así, el amor se intensifica, el exceso lo atraviesa, y lo convierte en pasión. Esta pasión es la que domina los actos de la heroína del melodrama, que es siempre una mujer que ingresa en la vida burguesa y doméstica, e intenta mantenerse en ese centro.

La imaginación melodramática es una estética desprendida de la matriz narrativa del melodrama. A grandes rasgos, posee una serie de patrones formales, estilísticos, referenciales y retóricos. Asimismo, en el plano narrativo el melodrama se caracteriza por la construcción de personajes arquetípicos y unidireccionales, descripciones espaciales cortas y tramas progresivamente lineales en donde preponderan los momentos narrativos antes que los descriptivos. Las tramas están situadas en el paradigma de tres actos en donde cada historia puede entenderse como episódica, con un comienzo, un nudo y un desenlace, tal como corresponde al episodio amoroso (Barthes, 2018).¹⁰ Asimismo, son progresivamente lineales, esto es, cada suceso cataliza acciones nuevas y todas están disparadas por la voluntad directa de los personajes, quienes tienen plena consciencia de sus deseos, necesidades; actuando en base y solo en respuesta a ellos, salvo cuando los domina la pasión. En *Akasha*, el episodio amoroso se construye con esta misma estructura. La atmósfera narrativa, en la novela, se construye como correlato objetivo de aquella pasión que invade a los personajes, que siempre es excesiva.

¹⁰ Los principales arquetipos del melodrama son: el o la burguesa (lo que el tango llamó “bacanes”, según el punto de vista del narrador, o “niños bien”); la bella pobre; la dama dueña de pensión; la prostituta, derivada del mitologema de *A harlot's progress* (1730), también estudiada por Masiello (1997); y el malevo. Todos los arquetipos tienen un cariz social: los trabajos más precarizados, no universitarios, iban desde chofer, lustrador, diarero, sodero, lechero, estibadores, tintorero, cartero, a ‘china’ o mucama, pasando por las costureras, el trabajo honrado femenino no instruido por excelencia. En el plano de la instrucción, estaban las maestras, para las mujeres; y los trabajos universitarios para los hombres: médico o abogado. En esta novela, vemos el modo en que Florencia pasa de convertirse en una heroína burguesa a una prostituta, estigmatizada y sola. Julio Reyes cumple con el arquetipo de hombre profesional abogado, dispuesto a cumplir a rajatabla su función productiva. Es interesante que tanto el discurso melodramático como el teosófico funcione con la estructura de arquetipos: “Dios crea arquetipos de todas las formas y de todas las sensaciones que vivirán en su mundo” (Medina Onrubia, 1929, p. 165).



El melodrama elabora y convierte en conflicto (drama) las situaciones más sencillas e insignificantes de la realidad, pero que para el protagonista de la historia significan un universo emocional gigantesco. Bajo el dispositivo narrativo que presiona los acontecimientos insignificantes y simples para convertirlos en algo grandilocuente, el melodrama evoca posibilidades fantásticas que trascienden y convierten en algo místico el referente inicial; “insistiendo en que la vida sea siempre vista a través de lentes con los colores más intensos” (Brooks, 1995, p.5).

En este marco de publicaciones, formas y discursos heterogéneos, que se retroalimentan con determinados imaginarios en y para la ficción, Medina Onrubia intenta traducir ciertos avatares fundamentales de la cosmovisión teosófica en los paratextos de su novela; entrecruzándolos con el discurso amoroso melodramático proveniente de las esferas del folletín que circulaban, también asiduamente, en aquel contexto. En las primeras páginas del libro se lee “para los pecos” (Medina Onrubia, 1924, p. 4). Allí la autora explica: “Guarda el universo su historia, impresa en su misma esencia [...]. Esa es la memoria del Logos. El ocultista que sabe manejarla lee en ella como una película de materia sutil [...]. Se llaman anales akáshicos” (1924, p.4). Estos anales serían el archivo de la propia vida personal, inaccesibles en el plano conscientes; pero accesibles mediante rituales mágicos como la lectura de registros akáshicos o, incluso, en los sueños.

Esta inscripción en la teoría teosófica se sostiene en los epígrafes subsiguientes. El primero cita al *Dogma y ritual de la Alta Magia*, un libro de 1854 que escribió y publicó en Francia Eliphas Levy. Sus tesis sobre magia, alquimia y cábala fueron fundamentales para el ocultismo del siglo XIX y principios del XX, y tuvieron gran recepción en argentina (Barrancos, 2011; Quereilhac, 2012, 2016, 2018). En este primer epígrafe, entre otras cosas, se lee: “Toda pasión sexual que domina nuestros sentidos es un torbellino de esta luz que trata de arrastrarnos hacia el abismo de la muerte. La locura, las alucinaciones, las visiones, los éxtasis, son todas formas...” (Citado en Medina Onrubia, 1924, p. 7).

En esta cita, “esta luz” remite a la fuerza de Lucifer, como se le dice en el *Dogma* de Levy al Éter griego, o a los anales akáshicos según la teosofía. Esa fuerza se define en este mismo fragmento como una “intoxicación erótica”. Los siguientes dos epígrafes pertenecen a *La doctrina secreta*, Tomo II, de la ya mencionada Blavatsky. Con la selección de estos paratextos, podemos comenzar a vislumbrar, entonces, la relación que en *Akasha* se establece entre el discurso proveniente de la teosofía y el discurso amoroso; remitiendo a un amor-pasión más grande que la vida terrestre, a un amor trascendental. Medina Onrubia es quien explicita los marcos conceptuales con los que construye la trama de su novela. No se vuelve a mencionar por parte de ninguno de los personajes de la historia la explicación teosófica del episodio amoroso. De esta forma, deja asentado su encuadre de producción y los elementos espirituales necesarios para comprender su material literario.

El episodio amoroso entre Florencia, la burguesa, y Ralph, el histrión

Barthes define al episodio amoroso como una jornada que puede dividirse en tres etapas (o tres actos): la “captura”, la exploración del ser amado en donde las dos



personas que se aman se conocen y comparten tiempo de calidad juntos, y finalmente la clausura o muerte (2018, p. 119). En *Akasha* este esquema se respeta a rajatabla: Florencia Denise, la protagonista, está por casarse con un hombre de su misma clase social, Julio Reyes. Él es “un novio del que cualquier mujer se sentiría orgullosa” (Medina Onrubia, 1924 p.28), y si tuviéramos que ubicarlo en uno de los estereotipos del melodrama que mencionamos anteriormente, podría denominarse un niño bien o bacán, ya que ambos pertenecen a “la más rancia nobleza argentina” (p. 19). Sin embargo, jamás contraerán matrimonio ya que Florencia conoce a Ralph, un histrión de una compañía inglesa que está interpretando *Hamlet* en el Teatro Nacional Cervantes.¹¹

Este momento de la novela se elabora, tal como define Barthes, como un momento de “raptó” del amante por el sujeto amado. La primera vez que Florencia ve a Ralph tras bambalinas, la situación se construye superponiendo dos acciones. Por un lado, en la obra a la que asisten los Denise (la familia de la protagonista) sucede un parlamento referido a los registros múltiples en la memoria. En paralelo, el narrador relata la acción ocurrida en el palco de esta familia y la de Julio; el lector puede oír el parlamento teatral mientras siente la tensión de lo que sucede. En el momento en el que se cruzan las miradas de Florencia y Ralph, la acción se detiene:

Fue cuando ella se sentaba que los ojos trágicos del histrión chocaron con los suyos. Calló su voz un minuto, un larguísimo minuto. Inmóvil, la miró y ella sintió clara la sensación de que la levantaban por los cabellos y la mecían interminablemente sobre la niebla luminosa de la sala. Cerró los ojos y esperó (Medina Onrubia, 1924, p. 33).

La ralentización temporal es similar al procedimiento cinematográfico de detener la cámara en una situación y hacer foco en los gestos de ambos, específicamente en la mirada. Esta ralentización temporal, complementada con el procedimiento retórico de personificación, refuerzan el mitologema de la mirada como ventana al acercamiento del otro (Kohan, 2012). La necesidad de callarse, de detener la respiración, responde a las ideas de Barthes (2018) y Brooks (1995) respecto a que el melodrama funciona como el texto del mutismo. “El amor es mudo, solo la poesía lo hace hablar” (Barthes, 2018, p. 97). Es, por ende, un gesto común del discurso amoroso la secuencia de pérdida de la voz, el enmudecer.¹²

11 En esta elección de escenarios para concretar el primer momento del episodio amoroso (“el raptó” o “captura” en términos barthesianos), se visualizan dos cuestiones: en primer término, la inscripción explícita en la historia del género literario melodrama, el teatro isabelino. De esta manera, se puede intuir una autoconciencia de las decisiones narrativas de la novela. En segundo término, una cartografía de clase asignada a un consumo cultural. En diversos momentos de la historia se hace referencia al conocimiento de Florencia del idioma inglés, y la posibilidad de ver obras teatrales en su idioma original. El circuito del Teatro Cervantes, a su vez, no era un circuito similar al de los teatros masivos de la calle Corrientes. De esta forma, el habitus de clase construido en la novela corresponde a esta ‘nobleza’ cultural que, para la década del ‘20 ya estaba interactuando con los habitantes de la nueva ciudad moderna y cosmopolita.

12 Barthes retoma esta definición a partir de una lectura de un caso freudiano. Estas frases dan a entender que el amor-pasión es una experiencia inabarcable por el lenguaje. De esta manera, el mutismo tiene dos sentidos. Vemos la presencia aquí también, y durante toda la novela, de elementos tanto sonoros como lumínicos es característica de los folletines y las historias sentimentales en general, ya que una vez se traslada el lenguaje teatral de la puesta en escena a la literatura, es plausible de componer los elementos paratextuales que condensan una atmósfera climática complementaria a la narración, e intensificando los momentos de mutismo, pero desde los mecanismos textuales.



En el melodrama del teatro isabelino, los momentos de mutismo se acompañaban con música incidental que complementa el rapto, el detenimiento de la acción narrativa. En este caso, en lugar de música, el monólogo shakesperiano introducido en la novela es el que complementa sonoramente la narración. Al enmudecimiento lo acompañan los movimientos gestuales clásicos de la pantomima actuada, que en este caso se detallan en la narración. Desde el punto de vista de Florencia, se lo describe a Ralph actuando “la boca, los gestos de esa boca, los movimientos de esas manos casi femeninas y el desprecio olímpico por el público que llenaba la sala, y por sobre el cual él miraba a Florencia, a ella sola” (Medina Onrubia, 1924, p. 49). Este rapto, esta captura, la separa a ella del común de la gente. Es el disparador no solamente narrativo de la novela, sino de la propia vida (de esta vida) del personaje protagónico:

¡Cómo se parecían entre sí las gentes y las cosas! Qué hastío y qué cansancio le daban a Florencia...Estaba asombrada de haber sido como ellas, de haberse ocupado de las cosas fútiles y vacías que habían absorbido su vida como la de ellas. Y se asombraba de que la trataran lo mismo que antes... de que fuera tan ciegas... ¿no veían en sus ojos que era otra? Otra lejana, inaccesible, sagrada, macerada y unguada entera por el gran amor (Medina Onrubia, 1924, p. 106).

El amor emerge como una experiencia transformadora. La vida de Florencia, a partir de ese momento, se ve condicionada solamente por y para los encuentros con Ralph. Esto también tiene que ver con el mundo propio del enamorado. Aquello que Barthes llama “desrealidad”, en donde la realidad consiste en estar “exento de amor” (2018, p. 111) y el enamorado es un ser disociado de la normalidad; siendo presa no solo del episodio amoroso en sí, sino de la realidad paralela creada a partir de este suceso. La hipérbole, los *tropos* y *pathos* que intensifican los sentimientos de dolor y de amor junto al uso de metáforas, constituyen procedimientos retóricos derivados de la matriz del melodrama. En esta novela funcionan para intensificar y, desde la palabra escrita, suplantar lo que en las performances teatrales derivadas del melodrama clásico sucedía musicalmente. La autora construye, de esta forma, no solamente una historia episódica, con una trama asequible, sino una atmósfera narrativa particular que transmite los sentimientos de Florencia (su protagonista) al lector de manera.

Esto también sucede en el plano semántico. El género narrativo en general, y *Akasha* en particular, posee una gran repetición de palabras del campo léxico de los sentimientos: ciertos signos presentados como absolutos éticos, sin multiplicidad de sentidos y con un significado que excede las posibilidades del significante. De esta forma, se produce un significante excesivo sin sustanciales formas en el significado. Así, una vez que los enamorados se conocen, sus existencias consisten solamente en esperar para encontrarse, en estar el uno para el otro, en *ser del otro*. Esperan encontrarse primero en el teatro, después en los cafés, y luego en la habitación de Florencia, a escondidas del resto del mundo. Florencia pierde agencia y volición: “aunque quisiera irse, aunque pusiera toda la fuerza de su voluntad en irse, sería su cuerpo el que se negaría a seguirla. No es que no quiere. Es que no



puede. Que, físicamente, no puede irse” (Medina Onrubia, 1924, p. 119). A medida que avanza su amor, se refuerza la figura del rapto o la captura por amor.¹³

El amor concluye al final de la historia porque ambos mueren. La protagonista lo intuye en un momento determinado: “sabía que Ralph moriría... lo oía en su pecho donde el aire entraba con un ruido brujo, en la tos que él ahogaba apretando la cara con las almohadas” (Medina Onrubia, 1924, p. 89). Pero lo que no muere es el amor entre ellos, porque llevan reencontrándose y reencarnándose en sus sucesivas vidas, desde el comienzo de los tiempos, y así continuarán. “Los dos sabían, que eso era lo escrito, lo fatal, lo inevitable y que el destino que ellos mismos se trazaron tenía que cumplirse” (p. 143).

En los lentes del imaginario melodramático, la explicación del destino fagocita la capacidad de agencia del sujeto y, por ende, la posibilidad de organizar respuestas activas ante las injusticias ya sea individual o colectivamente. Todo lo que le sucede al personaje (su visión del mundo y su forma de actuar) está ligado a su identidad de género y de clase de manera determinista. Este determinismo se asocia con un absoluto ético o moral. Como vemos, las marcas del narrador en la novela son apenas visibles; este es omnisciente y no se identifica con los personajes; disponiendo y presentando escenarios, situaciones, diálogos de la trama a la forma del texto teatral.

En este sentido, el subtexto y carga ética se trafica a modo de moraleja; desprendiéndose de la propia trama y las acciones de los personajes, de los derroteros del argumento y de la fábula en sí: quien se desvíe de su destino (no respete los mandatos de origen, de género y de clase) recibirá un castigo divino, como una enfermedad o la muerte. En esta concepción, tal como reza la cita anterior, el destino es inevitable, es trazado por el accionar de los personajes, y la única forma de revertir el devenir de los acontecimientos es ir en contra de lo dispuesto. Sin embargo, el cumplimiento de este destino (conocerse, enamorarse, estar y morir juntos) no conlleva, en la cosmovisión de los personajes, un castigo.

Con la explicación akáshica sobre el destino se muestra un revés para la narración clásica melodramática; ya que, en esta novela, la muerte no resulta un castigo para los amantes, sino otra forma de seguir estando juntos y reencontrarse en la próxima vida. Es, de algún modo, otra manera de entender la espiritualidad moderna, el amor y el final del episodio amoroso. La pasión, por ser un elemento más grande que la propia existencia, es algo que ocurrió en todas las vidas; confiriéndole un carácter trascendental. Si, al conocerse con Ralph, Florencia siente que “querían esas viejas pasiones muertas revivir, agarradas a esta gloriosa carne nueva” (Medina Onrubia, 1924, p. 39), es cuestión de hallar una nueva carne para volver a encontrarse, otra vez, en la siguiente vida.

Hacia el final, el narrador cambia la focalización y traspassa al punto de vista de otro personaje, Daniel, el hermano de Florencia. Esta iteración nos hace partícipes como lectores de su odio intenso. El amor, que es el sentimiento que prima en toda la historia, se desconfigura para dar paso al odio.

¹³ En el tango esto se tradujo en la figura del “amurado”. Ver Prioul y Menendez (2019).

veía al pasar [...] el retrato del mimo. Hasta eso. Un cómico. Un vagabundo desconocido de lengua extraña, de raza extraña, que solo decía bellas cosas pensadas por otros tras su careta de afeites y su peluca [...] Por contraste, pensó en Julio Reyes, fuerte, noble, vigoroso en su hombría, y su rencor se hizo más profundo (Medina Onrubia, 1925, p. 152).

De esta forma, como corresponde a la narrativa del melodrama que dispone valoraciones maniqueas respecto de ciertas formas de ser y de sentir, el discurso respecto del odio, sentimiento asociado popularmente a lo negativo (Macón, 2019), queda encarnado y enraizado a una focalización desde el punto de vista masculino. Mientras que los sentimientos y el campo léxico relativo al discurso amoroso se hacen presentes solamente en los momentos en donde el lector conoce el punto de vista de Florencia, quien “odiaba con odio sordo de enemiga todo lo que no fuera él” (Medina Onrubia, 1924, p. 86).

Este cambio de focalización en el punto de vista también se asocia a que, una vez muerto Ralph, el alma de Florencia también desaparece, por lo tanto, no puede continuar narrando la historia. Al final, lo último que le oye decir Daniel a aquello que habita el cuerpo de su hermana es: “Ego sum Bybla” (Medina Onrubia, 1924, p. 154).¹⁴ Su lugar de enunciación, su mirada, en el sentido más profundo, desaparece junto a su amado y ella pasa a ser otra cosa: a transmutar a otro cuerpo en otro tiempo y en otro espacio, en donde también encontrará a Ralph.

Construcción climática y espacial teosófica: las ensoñaciones

Una vez que comienza el episodio amoroso, Florencia experimenta cinco ensoñaciones o visiones en donde reconoce a Ralph de sus vidas pasadas. Esto dota a su romance de un carácter más trascendental que cualquier otro tipo de amor. Son secuencias en las que el erotismo hiperbólico explícito diferencia a esta novela de la narrativa del folletín, en donde los momentos de placer femenino no estaban ni nombrados ni dados a entender. Tal como le dice Ralph a Florencia: “No fue una vida lejana en la que nos amamos, en la que no pudimos encontrarnos. Fueron muchas. Es el deceso de todos los siglos que te desee el que no puedo saciar en tu cuerpo divino” (Medina Onrubia, 1924, p. 92) y reitera antes de morir:

¿Tú crees que es amor lo nuestro? Tenemos que llamarlo amor porque no hay otra palabra. Esto es lo fatal, lo inevitable. Eras tú [...] en los ojos de todas las mujeres que encontré en la vida yo buscaba tus ojos pardos salpicados de puntitos de luz. En las bocas que besé, buscaba tu boca. Sabía que de la onda del misterio surgirías para mí. Te había visto. Sabía. Te buscaba en todas las mujeres porque de otro modo no podía

14 La traducción del latín más literal sería “yo soy Bybla”. Sin embargo, este final reviste diversas interpretaciones. Según Barrandeguy (1998), remite a la idea de que Florencia se convirtió en “una prostituta del tiempo de los romanos que, por amor, no quiso entregarse a su amante” (p. 48). Sin embargo, no he encontrado referencias a una prostituta llamada Bybla. Existe, no obstante, una posible mención con otro nombre, Cadusa, identificada como “la mujer prostituta” en el Diccionario latino-español Nuevo Valbuena (1868, p. 120). Otra interpretación posible es que la declinación latina de Bybla remita a Byblis, la ninfa griega que, tras experimentar deseos incestuosos, terminó transformada en una fuente, cuyo nombre dio origen a la ciudad de Byblos (Valbuena, 1868, p. 111). Ese final ambiguo sugiere que quien está allí ya no es Florencia Denise. Esta idea se refuerza con la percepción de su hermano, quien atestigua la transmutación del personaje: “Dónde estaba Florencia? Dónde estaba ahora el alma de Florencia Denise? Dónde Florencia misma?” (Medina Onrubia, 1924, p. 156. El signo de interrogación está ausente en el original).



encontrarte. Ahora ya puedo irme. Cumplí mi destino. No te dejaré jamás. Siempre estarás conmigo [...] nuestras almas son solo una (Medina Onrubia, 1924, p. 140).

Mediante esta cita se revela nuevamente la persistente idea de que no hay palabras para nombrar el amor que Florencia y Ralph tienen, porque corresponde al imaginario de la pasión, de aquello que es más grande que la vida, y que todas las vidas. Lo que hace hablar al amor aquí no es la música sino los registros que aparecen de las vidas anteriores, como huellas inconscientes en los sueños. Es en las ensoñaciones donde habla la pasión, pero también habla el erotismo y, por lo tanto, lo que construye el final de la historia en el que Florencia termina “*Sola, estigmatizada de amor como una prostituta y con un hijo de él en las entrañas*” (Medina Onrubia, 1924, p. 145, cursivas nuestras).

En todas las ensoñaciones Florencia tiene ataques de histeria, lo que el propio narrador omnisciente de la historia señala como “histerismo religioso” (Medina Onrubia, 1924, p. 135). El doble sentido de la descripción narrativa de las ensoñaciones remite tanto a una escena de posesión o histeria, así como a una escena sexual entre Florencia y Ralph en una vida pasada. Por ejemplo, en la primera visión el narrador describe que Florencia aparece como una mujer casi desnuda que coquetea con Ralph, y profundiza en un ambiente climático paradisíaco, con árboles de eucaliptos, praderas, tonos lumínicos verdes, rojos y amarillos. La escena se extiende alrededor de tres páginas y, además de ser sumamente visual, concluye de este modo:

Y vio la misma escena dos, tres veces; no tenía más que desear verla... pero el frío se lo hizo insoportable. Temblaba [...] no miró siquiera el retrato de Julio mientras se desnudaba. Fue a su cuarto pequeño y acolchado como un nido, se acostó en su cama gris y rosa, demasiado baja muy ancha para una soltera [...] se despertó gimiendo, expandiendo los brazos, buscando algo a su lado. Tenía en la boca la desesperación de un beso que no pudo dar. Hundió la cara en la almohada, apretó muy juntas las rodillas, evocó los ojos, la voz, los labios y se retorció toda con un gemido (Medina Onrubia, 1924, p. 53).

En el marco de estas ensoñaciones, el discurso teosófico que permite acceder a los registros de las vidas pasadas se entrecruza con la experimentación en torno al erotismo femenino. La vacilación permite entrecruzar ambos discursos: el melodramático excesivo con el teosófico. De esta forma, de un acceso a un encuentro con Ralph en una vida anterior se induce la instancia de goce. La explicación teosófica establece un marco conceptual que disipa la explicación meramente romántica y melodramática. El amor de ellos sucedió en todas las vidas y está mucho más allá de la muerte. En este sentido, tal como explica Saítta, “Medina Onrubia se separa fuertemente del género. En un doble movimiento presenta heroínas construidas desde el lugar que les asigna la cultura y la tradición literaria, y socava, a medida que transcurre la acción, el modelo establecido” (2008, p.3). En suma, prosigue la autora, reescribe e invierte los términos en los que las historias sentimentales de folletines y letras de tango fueron valoras (Saítta. 2008).

Así, en la narrativa melodramática, por tratarse de una construcción desacralizada, lo mítico-sagrado es presentado como una función sintomática en el cuerpo

de los personajes. Por eso, es común que tengan episodios histéricos o padezcan enfermedades físicas graves.¹⁵ En este caso, la instancia de goce se entrecruza con una fuerte sensación de enfermedad por parte de Florencia. De ello, se pueden inferir dos lecturas posibles: que la narración incorpora la moral epocal y castiga estas instancias de placer compensándolas con enfermedad (tal como Sarlo estudió en los folletines de tirada masiva), que el goce se vincula de algún modo con la narrativa de aprendizaje. Esto decir, al tratarse de una experiencia novedosa y diferente para la protagonista, se siente como algo ajeno, similar a un virus en el cuerpo.¹⁶

En la segunda ensoñación de la trama, los protagonistas se hallan en una terraza de mármol desde donde se ve el mar. Nuevamente, Florencia espera besarse con Ralph; pero es otro hombre el que besa y, en el placer de lo inconcreto, vuelve a aullar y a gritar de dolor, frustración y goce. En la tercera visión, Florencia aparece desnuda en la piel de otra mujer, vistiendo un “velo transparente”. Es otro hombre el que “surge de no sé dónde, la estruja, la besa en la boca, la tumba, la posee” (Medina Onrubia, 1924, p. 77).¹⁷ En esta visión se repiten los colores brillantes a través del cabello femenino (“reconoce la red de oro del cabello”), y la secuencia es interrumpida por el grito del personaje de la China –la mujer que trabaja en la casa de los Denise–, quien la descubre en el piso sollozando.

Estas ensoñaciones de besos inconclusos construyen el marco de tensión para que, al momento de concretar el encuentro erótico en el plano real de la historia entre Florencia y Ralph, el lector esté anhelando que suceda, tanto como la protagonista. De esta manera, sostener la inconcreción del encuentro amoroso, alimenta la pasión del personaje en un nivel intratextual, pero a la vez genera un *hook* (enganche) narrativo en el lector. La autora construye mecanismos de identificación con el personaje en donde el lector puede conocer sus más profundos y pecaminosos sueños y, con el *increscendo* climático, establece complicidad y empatía que se rompen al salir de los escenarios interiores.

Por el contrario, las descripciones urbanas se configuran advirtiendo que Florencia siempre observa esos paisajes “como si tuviera el cerebro envuelto en una venda muy apretada. Esa es la sensación. Hasta le parece ver mal” (Medina Onrubia, 1924, p. 72). Allí no se producen ensoñaciones, no hay erotismo posible. Los detalles visuales cromáticos condensan un paisaje lúgubre.

Sigue rodando el auto por el camino bajo a Tigre, tan desolado en ese día plomizo, gris el río, gris el cielo, gris la tierra y la niebla vaga sobre el agua [...] bordeándolo sus chalets cerrados, muertos; casuchas montonadas sobre armazones de madera por temor al río amenazante [...] luego más ranchos miserables, alguna canoa vieja y rota,

15 Sobre el paso de los sentimientos religiosos a la vida privada indagaron Brooks (1994), Monsivais (1994) y Herlinghaus (2002).

16 Masiello detalla el modo complejo en que la modernización política de las primeras décadas del siglo XX impacta en discursos circulantes en la cultura escrita sobre el amor y el cuerpo femenino. En este marco, el discurso higienista y referido a la pureza predominaban en los ensayos e intervenciones públicas, tanto de intelectuales hombres como mujeres, ya sea de forma resistente o conciliadora (1997, p. 192).

17 Esta es la única ocasión en que aparece un narrador en primera persona, probablemente se deba a una errata producto de la rápida y económica edición que caracterizaba los libros de M. Gleizer, y es un rasgo que se vuelve a repetir en la novela con erratas de signos de interrogación ausentes o exclamaciones.



redes extendidas, gentes ateridas y sórdidas, almas grises, fango gris, siempre fango gris, sin sol, sin flores, cómo muestra el camino todas sus llagas de humanidad....(Medina Onrubia, 1924, p. 103).

El campo cromático onírico, que remite a colores vivos, contrasta, entonces, con el campo cromático de la vida exterior; aquella que nada tiene que ver con Ralph y sus encuentros. El exterior, correlato de lo que representa el obstáculo principal para concretar el amor entre ellos –la sociedad–, se convierte en “muñecos de ilusión, que tejían cosas vagas e ilusorias de las que ella no tenía más conciencia” (Medina Onrubia, 1924, p. 104). Como si, al encontrarse con Ralph y conectar con lo que fue su alma en las vidas pasadas, Florencia ascendiese a un nivel más profundo de conciencia. Esto tiende puentes, nuevamente, entre la visión teosófica de la vida y la muerte, y el discurso amoroso. Busca un revés para la narrativa trágica del melodrama donde una vez muerto alguno de los amantes, termina la trama de la historia. En esta novela, la apertura hacia la posibilidad de otras vidas reconfigura el discurso amoroso para convertir el episodio en algo más: un amor que tan pasional que nunca termina de morir.

Conclusiones

A partir del análisis de determinados fragmentos de la novela, en conjunto con un breve repaso del contexto histórico en el que se publica, es posible vislumbrar la interacción entre el discurso amoroso y el discurso de la teosofía, y las formas en que ingresan como materiales literarios a la novela mediante el dispositivo estético-expresivo del melodrama.

El análisis formal sirve para desglosar la construcción del episodio amoroso en sus tres etapas (la captura, los encuentros para conocerse, y la finalización derivada en muerte), y estas, contextualizadas en un marco teosófico-espiritual, permiten generar unas textualidades alternativas para el discurso amoroso; dotado ya no de una religiosidad cristiana sino vinculadas a otras vertientes espirituales y trascendentales. Fuera de ciertos mandatos y dogmas, la teosofía deviene un discurso de liberación y goce. Las ensoñaciones romántico-eróticas de las vidas pasadas, además de ser un momento de diferenciación en ciertos aspectos con las narrativas del melodrama popular, son los momentos en donde ese goce se hace explícito. Así, las ensoñaciones articulan erotismo, romance y fundamentaciones espirituales, en las que se extrapolan estas otras dos dimensiones. Y, a su vez, remarcan la idea de que este amor es una pasión. Es un amor excesivo y trascendental, ya que ocurrió en otras vidas y volverá a acontecer de manera inevitable.

La práctica literaria de Medina Onrubia se inscribe en una serie que la identifica con las prácticas culturales de las narrativas del melodrama popular: masivas y de circulación alternativa a los circuitos intelectuales en los años '20 y '30. De esta forma, si bien el soporte narrativo de la novela se erige paralelamente a la exploración de otros géneros discursivos por parte de la autora, la publicación de *Akasha* contribuye a pensar su búsqueda estética como una construcción temática autoral determinada y consciente. Y, en ese sentido, por sus procedimientos y tópicos, *Akasha* no se diferencia demasiado de las otras historias de Medina Onru-

bia, que incluso dialogan entre sí en términos estructurales; presentando tópicos similares, aunque se desenvuelven con diferentes procedimientos y técnicas formales, particulares de cada soporte en específico.

Sin embargo, cabe preguntarse si, en *Akasha*, el melodrama funciona como un dispositivo para exhibir y realizar una crítica a los mandatos de género o, en lugar de eso, contribuye a reforzar estos estereotipos. Al fin y al cabo, su protagonista, Florencia Denise, termina muriendo por amor. ¿En qué medida la interacción entre las tramas de la teosofía y del discurso amoroso complementan esta construcción?, ¿en qué medida la explicación espiritual funciona como discurso liberador para los deseos de la protagonista, o la encorseta en la idea de que aquel lugar (el de amante de pasiones arrolladoras) es el único destino posible para ella?

Mediante las descripciones visuales, una trama narrativa que amalgama sentimientos y acciones, el ingreso de momentos oníricos en donde la protagonista se conecta efectivamente con sus vidas pasadas y los momentos donde lo conoció a Ralph, la autora entremezcla el discurso amoroso y el teosófico componiendo su relato melodramático. No obstante, en lugar de traficar una moral oculta, expone la que es, quizás para este género narrativo, la única verdad: la verdad de los sentimientos.

Referencias Bibliográficas

- Abraham, C. (2017). Semblanza de la Editorial Tor (1916-1971). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-tor-1916-1971-semblanza-848997/>
- Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Ediciones Cátedra.
- Barrancos, D. (2011). El otro rostro de la modernidad: socialistas y ciencia esotérica (1890-1930). *Revista de Estudios Sociales*, 40, 101-126.
- Barrandeguy, E. (1998) *Salvadora*. Editorial Vinciguerra.
- Barthes, R. (2018). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.
- Botana, H. I. (1985). *Memorias tras los dientes del perro* (1.ª ed.). Peña Lillo Editor.
- Blavatsky, H. P. (2023) *Glosario teosófico*. Ediciones Librería Argentina.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. Yale University Press.
- Cárcano (2025) La poesía teosófica de Medina Onrubia, *Mora* 31(1), 21-33.
- Darnton, R. (2012). ¿Qué es la historia del libro? y Retorno a ¿Qué es la historia del libro? *Prismas Revista de Historia intelectual*, 8, 135-168.
- De Leone, L. (2013) “Flores de juventud para la causa libertaria”. Apuntes sobre “Alma al aire” (1914), de *Salvadora* Medina Onrubia. *Mora*, 19(1), 137-148
- Delgado, V. Espósito, F. (2006). 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En J.L De Diego (Ed.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 231-234). Fondo de Cultura Económica.
- Escalles, V. (2019). *¡Arroja la bomba! Salvadora Medina Onrubia y el feminismo anarco*. Marea.
- Herlinghaus, H. (Ed.). (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Un cuarto propio.

- Karush, M. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Masiello, F. (1998) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo Editora.
- Medina Onrubia, S. (1924). *Akasha*. M Gleizer Editor.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende (del melodrama y las reglas de la falta de límites). *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 16, 7-19.
- Prioul, F. y Méndez, M. (2019). *Un poeta popular. Tres textos en torno a Celedonio Flores*. Editorial de la facultad de Filosofía y Letras, Colección Hipótesis y Discusiones.
- Quereilhac, S. (2005) Literatura, periodismo y ocultismo en el Buenos Aires de entre siglos: los casos de *Constancia* y *Philadelphia* y su vinculación con el relato fantástico. *X Jornadas Interescuelas*, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario.
- Quereilhac, S. (2012) El intelectual teósofo: la actuación de Leopoldo Lugones en la revista *Philadelphia* (1898-1902) y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 8, 67-87.
- Quereilhac, S. (2016) *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entresiglos*. Siglo XXI Editores.
- Saitta, S. (1995). Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia. *Revista Mora*, 1, 54-59.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Siglo XXI Editores.
- Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Siglo XXI Editores.
- Seibel, B (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor.
- Seibel, B. (2010) *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Bs.As. INT.
- Valbuena, M. de (1868). *Nuevo Valbuena o diccionario latino-español formado sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras*. Garnier Hermanos. <https://archive.org/details/BRes142167/page/119/mode/2up?q=Bibla>

