

Esculpir a Lola Mora: Representaciones de la escultora argentina en tres obras escénicas

Dulcinea Segura Rattagan

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

neaprod@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0137-4445> 



e-ISSN: 3028-9718



Dulcinea Segura Rattagan, 2025.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Segura Rattagan, D. (2025). Esculpir a Lola Mora: Representaciones de la escultora argentina en tres obras escénicas. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, 4. <https://doi.org/10.69746/liminal.a64>

Revisado por pares
Recibido: 04/03/2025
Aceptado: 25/09/2025

Resumen

En el artículo reflexionamos sobre la representación corporal de la figura de Lola Mora a través del análisis de tres obras escénicas que traen a la escultora argentina al presente. Tomamos la propuesta del llamado “giro afectivo”, especialmente de la teórica feminista Sarah Ahmed (2015), para analizar las emociones expresadas en los cuerpos de las intérpretes como posibles cuestionadoras del poder.

Sostenemos que el cuerpo posee memoria, y que las representaciones escénicas de la escultora funcionan como un modo de interrogar el contexto actual al poner en tensión el presente con la memoria del ámbito patriarcal y heteronormativo de principios del siglo pasado. Desde la perspectiva de género, el mundo afectivo que proponen las obras constituye un posicionamiento político en tanto, como afirma Ahmed, “las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (2015, p. 38).

Palabras clave: Argentina, cuerpo, emociones, escultura, Lola Mora, mujer y poder, memoria.

Sculpting Lola Mora: Body representations by the Argentine sculptor in three stage works

Abstract

In this article, we reflect on the bodily representation of Lola Mora through the analysis of three works that bring the Argentine sculptor into the present. We take the so-called “affective turn,” specifically from feminist theorist Sarah Ahmed (2015), to analyze the emotions expressed in the performers’ bodies as potential challengers of power.

At the same time, we argue that the body has memory, and the sculptor’s stage representations are a way of questioning the current context because they tension the present with the memory of the patriarchal and heteronormative sphere of the early 20th century. Thought from a gender perspective, the affective world proposed by the works constitutes a political positioning insofar as, as Ahmed states, “emotions show us how power shapes the very surface of bodies and of worlds as well” (2015:38)

Keywords: Argentine theater, history, memory, pandemic, technovivium.

Introducción

En este artículo nos aproximamos a la figura y personalidad de la escultora argentina Lola Mora a través de la evocación escénica de la actriz Verónica Vélez en la obra *Elegía a Lola Mora* (2004) dirigida por Eduardo Gilio y de la actriz María Marchi en la obra *Lola Mora, un ángel audaz* (2023) dirigida por Leandra Rodríguez, y en los cuerpos de Anabella Ablanado, Maria Sara Cadirola y Laura Donadini que danzan en la obra coreográfica *Nereides* (2024) de Anabella Ablanado.¹

A través de una metodología cualitativa, el estudio se apoya en el análisis de las obras escénicas, en la documentación paratextual como gacetillas y/o programas de mano, en las fuentes periodísticas e investigaciones sobre la biografía de la escultora, además de las entrevistas realizadas a las y los autores de las obras, para tratar de dilucidar de qué manera reconstruyen y ponen en escena la figura de Lola Mora estas tres representaciones teatrales que, al presente, son las únicas de las que tenemos conocimiento que han trabajado sobre la escultora en Argentina.

Estas representaciones escénicas contribuyen a fortalecer la memoria de Lola Mora, que puede ser entendida en términos de memoria débil (Traverso, 2007), por haber permanecido oculta y sin suficiente visibilidad durante décadas, desde los organismos oficiales y espacios de poder que regulan los regímenes de visibilidad. Traerla al presente implica abrir una grieta en la historia para reconocer la existencia de otras mujeres luchadoras, además de la resistencia feminista de principios de siglo XX en Argentina. En este sentido, la recuperación de su figura permite repensarlas como parte de nuestra identidad, como afirma Traverso la memoria “estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido” (2007, p. 69).

Nos interesa observar cómo se representan las tensiones que produjo la irrupción y posicionamiento de Lola Mora como artista mujer en un mundo preponderantemente masculino, así como los vínculos que mantuvo con distintos hombres poderosos en un contexto en el que las mujeres estaban mayormente recluidas en quehaceres domésticos y sólo podían realizar algunas actividades manuales relacionadas con el arte.

De acuerdo a lo que sostiene Julia Ariza (Citada en Vignoli, 2011, p. 38), “[...] el aprendizaje de una actividad artística era para las mujeres solteras algo así como la incorporación de valor agregado a su entidad primera de niñas casaderas”. La autora se refiere a los numerosos manuales de conducta en los que se mencionaba la “conveniencia de esas habilidades” (2011, p. 38), mientras no interfirieran en las responsabilidades del hogar. Lola Mora sobrepasó ese lugar destinado al género femenino tanto en los aspectos que refieren a la construcción de una familia (estuvo casada con un hombre bastante menor y no tuvo hijos) como al desarrollar una carrera artística profesional y exitosa.

Nos acercamos a la producción poética del teatro pensando una dramaturgia desde los afectos que entre en vínculo con el público. Esto a sabiendas de que las emociones siempre están en las producciones escénicas, recordemos que los cuerpos son emoción. Intentaremos comenzar a delinear algunas respuestas a través de un recorrido comparativo entre las representaciones escénicas de la figura de Lola Mora, observando qué proponen las obras sobre la artista, a partir del análisis de algunos elementos de la puesta en escena.

Nos centraremos con especial atención en las posturas y movimientos corporales, el vestuario —en tanto influye en la movilidad corporal—, en las relaciones corpo-espaciales entre los tres intérpretes que llevan la obra (en *Lola Mora, un ángel audaz*), en los vínculos con los objetos (en *Elegía a Lola Mora*), en los movimientos, relación espacial y coreografía (*Nereides*) así como en el tema y el período de vida elegido para caracterizar a la artista en cada una de las propuestas.

¹ Las piezas *Lola Mora, un ángel audaz* y *Nereides*, fueron presenciadas en vivo, mientras que la obra *Elegía a Lola Mora* fue visualizada en video cedido por el director.

¿Cómo se construye y representa este cuerpo femenino que evoca a Lola Mora en escena? ¿Qué significa o busca significar? ¿De qué manera esa corporalidad escénica da cuenta de las relaciones de poder, y cómo podría manifestarse la historia que atraviesa ese cuerpo en un gesto, un movimiento o un determinado uso del tiempo y del espacio? Estas son algunas de las preguntas que guían el análisis.

Una artista singular



Figura 1. *The History Collection* / Alamy (Foto de stock)

Dolores Mora Vega (1866-1936) (fig.1) nace en Tucumán, y si bien hay algunos textos que señalan su nacimiento en Salta, nadie lo ha puesto seriamente en duda. Allí vivió con su familia durante las primeras décadas de su vida, misma provincia de Nicolás Avellaneda, paisano y padrino de la artista (Soto, 1991).

Lola Mora comenzó su formación en pintura con Santiago Falcucci, un reconocido retratista. En 1894, participa en su primera exposición en una kermés organizada por la Sociedad de Beneficencia de Tucumán, un “espacio constituido por las mujeres de la élite tucumana” (Vignoli, 2011, p. 39). En ese momento, los prejuicios sociales se oponían a la exposición de las obras de una mujer, ya que la crítica relega “la expresividad femenina al bordado doméstico” (Manrique, 2007). Sin embargo, Falcucci sabe que Mora es su mejor alumna, por lo que se imponen sus obras. En esta primera muestra, Lola presentó una obra compuesta por 25 retratos de gobernadores, que la provincia adquirió en su totalidad. Esta colección es actualmente conocida como La Galería de los Gobernadores de Tucumán y marca el inicio de su reconocimiento público (Manrique, 2007). Como señala la investigadora Marcela Vignoli, citando a Celia Terán, “[...] en este caso en lugar de los paisajes o escenas románticas que constituían el argumento de los cuadros presentados por las otras niñas a la exposición de beneficencia, Lola había elegido una temática más laboriosa y comprometida” (2011, p. 41).

Después de un breve paso de formación en Buenos Aires (en el que no se vincula con otras mujeres artistas del período), viaja sola a Europa para continuar su aprendizaje primero en dibujo y luego en escultura con los mejores maestros, gracias a una subvención para continuar sus estudios en Europa del Estado Nacional que ella misma gestionó ante la Cámara de Diputados de la Nación. “Luego de estudiar los antecedentes de la artista y recoger testimonios de personas idóneas para evaluarlos, la Cámara resolvió confeccionar un proyecto a través del cual se le otorgaría una subvención mensual durante dos años para perfeccionar sus conocimientos en Europa” (Vignoli, 2011, p. 42).



Figura 2. Lola Mora en su taller, trabajando sobre la fuente de Las Nereidas (AGN)

Es considerada la primera mujer escultora argentina, al aparecer como la única artista activa en el período de entresiglos, a pesar de que existían contemporáneamente diversas artistas, tal como sostiene la investigadora argentina especialista en mujeres artistas y en enfoques feministas de la historia del arte, Georgina Gluzman (2012). La autora señala que la figura de Lola Mora cumple una multiplicidad de roles y señala que es a la vez de artista pionera, “una víctima de los cambios políticos de las primeras décadas del siglo XX, una criatura fuertemente sexualizada y una auténtica patriota” (Gluzman, 2015, p. 3), si bien los estudios respecto a su estatuto como artista es menos claro, tal como continúa la investigadora, “sus producciones no han sido estudiadas desde un punto de vista que incorpore análisis formales e iconográficos profundos, negados a ella precisamente por su carácter de mujer” (2015, p. 3).

Instalada en Roma, en 1899 realiza los bustos del Obispo Toro, de la señora de Aráoz, de Juan B. Alberti, y dos autorretratos. A fines de ese mismo año obtiene la medalla de oro en la Exposición de París por uno de ellos (Correa, 1981). Posteriormente le encargan dos bajorrelieves para la Casa de Tucumán y tiempo después viajará a Buenos Aires con los bocetos de la Fuente de las Nereidas (fig.2), “primera obra pública de una autora inaugurada en Buenos Aires” (Manrique, 2007), que ofrece de regalo por el apoyo recibido a su carrera.

De acuerdo a Gluzman (2012), que recorre varias biografías de la artista, su trabajo estuvo envuelto por el escándalo que suscitó la Fuente de las Nereidas al ser censurada por la desnudez de sus figuras. La obra iba a ser emplazada frente a la casa de gobierno y la catedral, en la Plaza de Mayo, pero terminó en la Costanera Sur debido a las denuncias y las presiones ejercidas por los grupos más conservadores, si bien hay escasos testimonios al respecto. Y fue inaugurada en una ceremonia en la que resalta su figura como única mujer en medio de un grupo de hombres (fig.3).

La polémica despertada por esta obra constituye un lugar común en las historias del arte de nuestro país. Las críticas habrían enfatizado el género de la artista, tildándola de inmoral. Existen escasas pruebas documentales de este cuestionamiento y por los testimonios conservados se trató de grupos aislados. La prensa periódica recibió elogiosamente la obra: ‘La fuente se destaca hermosa, imponente con su nivea blancura’. (Gluzman, 2012, p. 42)

La fuente fue donada por la artista como manera de agradecer la posibilidad que había tenido de formarse en Italia, lugar donde solían viajar los artistas de la época para profundizar su formación. Como advierte Corsani:

Lola Mora no hace más que continuar con el tradicional viaje a Italia que, años anteriores, habían concretado otros escultores, considerados los primeros argentinos, como Lucio Correa Morales (1852-1923) y Francisco Cafferata (1861-1890), ambos instalados en Florencia para cumplir su período de aprendizaje en la Real Academia de Bellas Artes con Urbano Luchessi el primero y con los maestros Luchessi y Augusto Pessaglia el segundo. (2007, p. 170)

El mito de su vida recoge que, además de ahijada de Nicolás Avellaneda (ex presidente de la nación), era favorita de Roca, actual presidente en ese entonces, y que gracias a este vínculo consiguió muchos de los encargos de obras escultóricas para ser emplazados en distintos espacios de la ciudad incluyendo el edificio del Congreso, en un período que se buscaba el embellecimiento con obras de arte, siguiendo la corriente europea. Entre ellos un busto del presidente Julio Roca, una estatua de Aristóbulo del Valle, una alegoría de la independencia, dos sobrerrelieves para la Casa Histórica de Tucumán y cuatro estatuas para decorar el nuevo edificio del Congreso Nacional, que representan a los presidentes más célebres de los congresos argentinos históricos.

Requeridos por el gobierno de turno –de corte conservador– al momento de emplazar monumentos conmemorativos y esculturas decorativas en Buenos Aires, Rosario o Tucumán, sus trabajos acompañaron los cambios urbanos de estos centros que se renovaban aspirando al progreso material, y con grandes espacios a los que tomar en cuenta a la hora de recordar gestas pasadas. (Corsani, 2014, p. 3)

Respecto a la información sobre su biografía, también existe una ausencia importante de documentación, fundamentalmente debido a que después de su muerte la familia quemó sus cartas y escritos personales, cuestiones que alimentan una narrativa mítica luego reforzada por la literatura y el cine: “Gente simple, sin ninguna idea del valor de los documentos que habían destruido, las sobrinas pensaron que iban a ensuciar el buen nombre, el honor de la tía”, expresa José Armago Cosentino, periodista que visitó a las sobrinas luego del fallecimiento de Mora (Soto, 1991, p. 13)



Figura 3. Inauguración de la fuente (Archivo General de la Nación)

Para agregar condimento al relato mítico-biográfico, cuentan que cuando la urna con sus cenizas era llevada a Tucumán, la tapa mal ajustada se abrió, y el viento desparramó parte de sus cenizas en el aire.

Podemos pensar que son muchos los mitos que se construyen en torno a personalidades como la de Lola Mora, una mujer que también tenía ideas de avanzada respecto a invenciones tecnológicas, que trabajó para desarrollar una máquina capaz de proyectar películas con luz solar y que además buscó petróleo en las montañas de Salta, defendiendo el territorio del avance extranjero. Más allá del carácter patriótico que además asumió su figura, todas las actividades citadas eran consideradas masculinas en la época, por lo que sus acciones seguramente pusieron en jaque a los ideales de la sociedad del momento.

Se estima que existen al menos cinco monografías documentadas dedicadas a su vida, de las cuales surge una reflexión en torno a la única artista que ha alcanzado un estatuto de leyenda. Para Gluzman, este caso “resulta una oportunidad perfecta para cuestionar los supuestos en torno a la creatividad femenina y revisar la ausencia de mujeres artistas del canon argentino” (2012, p. 38), además de tensionar los cuestionamientos en relación al género y el posicionamiento feminista dentro de esa misma sociedad.

Aunque Mora no se vinculó directamente ni con otras artistas ni con el feminismo, como señala Soto (1991) en esos años de principios del siglo XX —cuando se funda el Centro Feminista— “se la pasa entre Roma y Buenos Aires sin que los ecos de esas luchas apasionadas parecieran hacerle mella” (Soto, 199, p. 34). Sin embargo, posteriormente al supuesto escándalo por la instalación de la fuente de Las Nereidas, que la ubica como foco de atención, se produce un acercamiento de grupos feministas a la artista.

De acuerdo con la investigación de Gluzman (2015), en una viñeta publicada en la revista *Caras y Caretas* (figs. 4 y 5) se presenta una caricatura que se burla de las esculturas encargadas con ocasión de los festejos del Centenario. Allí se hacía referencia a las figuras femeninas ridiculizando a la mujer con poder, como parte de una “serie de críticas visuales al feminismo” por haber abandonado “los deberes domésticos”. En esos años se multiplican los intercambios entre feministas de distintos países, y en 1910 se celebra en Buenos Aires, el Primer Congreso Femenino bajo el impulso de la Asociación de Universitarias Argentinas. Entre sus objetivos se proponían establecer lazos de unión entre todas las mujeres del mundo, tratar de mejorar la situación social de muchas mujeres, así como “la educación e instrucción femeninas, la evolución de las ideas que fortifiquen su naturaleza física, eleven su pensamiento y su voluntad, en beneficio de la familia para mejoramiento de la sociedad” (Blanco Orujo, 2018, p. 256). Si bien la propuesta del voto femenino inicia su camino en este primer congreso, no fue hasta 1947 que se lograría.

Gluzman se refiere al interés del movimiento porteño de mujeres por los logros de Lola Mora, asociada al feminismo por las “poderosas figuras femeninas de sus grupos escultóricos”, y la representación potente de la mujer (2015, p. 8).

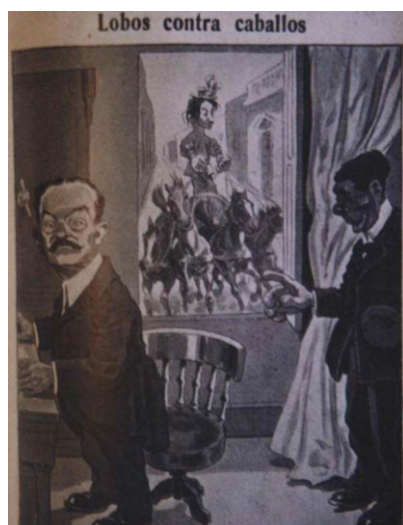


Figura 4. Revista *Caras y caretas*



Figura 5. Detalle

En el año 1903, otra caricatura en la misma revista la muestra trabajando en una escultura con el cincel en la mano y un epígrafe que dice: “El vestido singular que usa cuando va a esculpir, no hace sino comprobar que es mujer para sentir y hombre para ejecutar” (Haedo, 1974, s. p.).

Al cabo de varias décadas e innumerables trabajos realizados, ya reconocida internacionalmente, los incumplimientos y dificultades por cobrar sus trabajos, tal como recuperan algunas biografías (Soto, 1991; Haedo, 1974) la llevan a endeudarse e hipotecar su taller de Roma. Posteriormente a la muerte de Julio A. Roca en 1914, los cambios políticos dejan a Mora desplazada de los encargos, y fuera del centro de la escena queda abandonada a su suerte. Los opositores de Roca le hacen pagar a Mora el vínculo que mantuvo con él mientras estaba en el poder, y en 1915 deciden sacar sus obras del Congreso consideradas como adefesios. En una sesión del Congreso el 13 de junio de 1913 el diputado Del Valle expresó, de acuerdo a la iniciativa del diputado Luis Agote de quitar las estatuas del edificio del Congreso: “Esas estatuas son un adefesio, son un insulto y una ofensa a los próceres que se pretende inmortalizar” (Haedo, 1974, p. 59).²

Para finalizar el mito, muere pobre, producto de un accidente cerebrovascular, en la casa de sus sobrinas en la ciudad de Buenos Aires, en 1936.

El objetivo de este pequeño apartado biográfico no busca ser exhaustivo sino poner en contexto histórico la figura de Lola Mora para su comprensión en el análisis de las representaciones escénicas.

Asomarse desde la perspectiva de género

¿Será Lola Mora rescatada del olvido también desde una mirada de género? En este primer acercamiento al análisis de su representación en estas tres piezas escénicas, veremos que existe un interés en rescatar la figura de Lola Mora en tanto mujer adelantada a su época que cruzó fronteras que no estaban habilitadas para el género femenino. Traspasó la adquisición de habilidades que los manuales permitían para las mujeres y se transformó en una artista de la escultura en una época en la que ser escultora significaba esculpir mármol, un material duro para el que se necesita mucha fuerza corporal para darle forma.

Por otro lado, necesitaba fondos para acceder al mármol pero consiguió avanzar en su formación para destacar y supo vincularse para poder encontrar quienes la apoyaran, pese a que en diferentes momentos de su vida el material aparecía tarde (por darles prioridad a los señores) o las pagas no llegaban a tiempo por diferentes conflictos políticos.

Tal como expresa Gluzman (2015), la mayoría de los análisis respecto a la obra de Lola Mora circulan alrededor de Las nereidas y se centran en el conflicto respecto a la recepción de la fuente y en su ubicación en el espacio urbano, pero no en el análisis de la fuente en sí. “La bibliografía existente ha optado preferentemente por ignorar el desafío de indagar en torno a las fuentes de la Fuente, a las tradiciones artísticas con las que dialoga y a las innovaciones que presenta” (Gluzman, 2015, p. 2). De esta manera, la artista es puesta como ejemplo de la falta de decoro y cuestionada por su accionar fuera de la norma, soslayando su calidad artística y menospreciando su valor como artista erudita.

Por otro lado, el arte de la escultura es un arte de lo corpóreo, de la forma que posee volumen, en la que la obra es un cuerpo que ocupa una espacialidad. Y ese cuerpo puede ser asociado con lo femenino desde una perspectiva que desencarna al sujeto “epistemológico abstracto masculino” otorgándole a la hembra el lugar del cuerpo (Butler, 1999, p. 57). La escultura en tanto encarnación del cuerpo, puede representar la materialidad femenina dominada por el poder masculino de la fuerza que la esculpe, le da forma, la somete. Y es aquí donde la escultora se adueña también de un espacio de poder ejercido por el hombre.

² En relación a la Investigación de las obras del Palacio del Congreso. Informe de la comisión especial. Publicación oficial de la Cámara de Diputados de la Nación, año 1914. Talleres Gráficos de L. J. Rosse y Cía, Buenos Aires, 1915 (En Haedo, 1974, p. 77)

Cuerpo y emociones en la escena

Desde disciplinas como la Danza Movimiento Terapia³, entendemos el cuerpo como una integridad que supera la noción de organismo vivo, pero que lo incluye como sistema de sistemas en los que la percepción, las sensaciones, las emociones, los pensamientos, están entrelazados contaminándose unos a otros. Los seres humanos somos complejidades simbólicas atravesadas y condicionadas por el contexto personal, cultural, sociopolítico, histórico. Un entramado afectivo hecho carne, corpóreo, que al moverse también pone en movimiento sus emociones. Cuando el cuerpo crea en la escena, todo lo que porta y es se pone de manifiesto y convive con lo que evoca. Sus expresiones, gestos, movimientos, temporalidad y posición en el espacio, tienen la capacidad de presentificar algo que está ausente, y de esta manera conviven en escena el cuerpo natural-social del intérprete, el cuerpo afectado y el cuerpo poético: “el cuerpo de la nueva forma” (Dubatti, 2008, p. 90). Esta es la potencia de simbolización del arte, y también es parte de todo lo que puede un cuerpo.

Si lo pensamos como un espacio disputado por una pluralidad de fuerzas (Deleuze, 1994), la vivencia del cuerpo se sitúa en relación a un contexto que puede poner en escena mediante un despliegue simbólico y creativo de su subjetividad. Un contexto sociocultural que atraviesa a las creaciones y se manifiesta a través del cuerpo poético, que puede imaginar y proponer otras maneras de habitar el mundo, e incluso movilizar afectivamente al espectador por encima de cualquier efecto catártico. Lo que constituye un acto político de los cuerpos.

En ese sentido, podríamos afirmar que la política está íntimamente vinculada al poder, que no hay poder sin cuerpos para ejercerlo, y que las emociones están entretejidas entre el cuerpo subjetivo y el cuerpo social. Como señala Foucault (1979), el poder se ha introducido y está expuesto en el cuerpo mismo. Un poder que en términos de género podemos leer como heteronormativo y patriarcal.

El cuerpo recibe información a través de los sentidos, de la porosidad de la piel como un borde, una superficie que limita y quizás distingue lo que proviene del exterior de lo que es parte del interior del cuerpo. De acuerdo a esto podríamos pensarlo, siguiendo a Ahmed (2015), como una superficie sensible que se vincula con el exterior a partir del contacto con los objetos del mundo y lo que éstos impresionan sobre esta superficie, al modo de huellas afectivas. La teórica refiere que las emociones son relacionales porque involucran “(re) acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos” (2015, p. 30). Es de esta manera que propone que las emociones circulan entre los cuerpos en tanto objetos que entran en contacto y dejan impresiones entre ellos. Por lo que la autora propone entenderlas como prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos.

Basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, Ahmed estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos en debates sobre temáticas actuales que importan a las políticas de estado de diferentes lugares del mundo, observando cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones y éstas refieren a un sujeto y un cuerpo sintiente. Y a su vez, señala cómo esas emociones que anidan en el lenguaje circulan, se apoyan y contagian o “afectan” a quienes son incluidos en los discursos. Ahí reside su poder político.

Queremos destacar al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo. En este caso, nos interesa poner el foco en el cuerpo emocional de la representación escénica de Lola Mora.

El cuerpo de una actriz o de un grupo de bailarinas, todas mujeres que interpretan, “se ponen en la piel” de otra mujer. Por lo que va a emular la emocionalidad de la figura interpretada en su persona, en su cuerpo, en sus gestos. Una emoción que circula en un ida y vuelta entre platea y escena poniendo en relación las maneras en las que se posicionan afectivamente las personas ante determinados hechos en ese espacio interrelacional que conjuga lo público y lo privado. Como dice Ahmed “las emociones no están ni ‘en’ lo individual ni ‘en’ lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (2015:34).

³ Es una disciplina en el campo de las terapias artísticas cuyo enfoque psicoterapéutico utiliza el movimiento y la danza para promover la integración emocional, social, cognitiva y física del individuo (www.adta.org)

Proaño por su parte, señala que “el teatro tiene la corporalidad como su núcleo fundamental” (2020, p. 153), por eso es el lugar ideal para la expresión de la afectividad, el espacio propicio para la circulación de las emociones. En este ida y vuelta entre lo personal y lo social que sucede en el convivio teatral, el cuerpo expresa una emoción que tiene su recepción en el público y que puede ser diversa. Sin embargo, una atmósfera afectiva general puede circular de manera común para los participantes que pertenecen a la misma cultura y comparten el mismo contexto. Tal como expresa Proaño, esa atmósfera afectiva “puede expresarse en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo” (2020, p. 153).

Entonces surge como pregunta, las palabras de Arfuch (2016) en relación a si “podemos pensar que las reacciones emocionales sean meramente corporales, sin investidura significativa, o a-significantes” (2016, p. 252).

En las obras que analizamos a continuación, vamos a reflexionar acerca de qué atmósfera afectiva podría estar circulando a partir de la relación entre la gestualidad corporal, el uso del espacio y la reconfiguración de Lola Mora que proponen, y cómo se podría pensar ese despliegue de las emociones de las representaciones escénicas como un posicionamiento político.

La representación de Lola Mora

Lola Mora, un ángel audaz. La pieza teatral *Lola Mora*, un ángel audaz se estrena en Buenos Aires en 2023. Dirigida por Leandra Rodríguez e interpretada por María Marchi (fig.6), con dramaturgia de Carlos Vitorello (que escribió la obra durante la cuarentena). La obra se presenta en el Teatro Payró por dos temporadas (2023 y 2024)

La puesta propone a una Lola Mora (fig.7) en sus últimos días para hablar sobre la edad, el tiempo, su autopercepción. En su gacetilla plantea preguntas como el porqué está en este lugar, para luego afirmar que poco se sabe de la vida de esta mujer que ocupó espacios vedados por entonces para el género femenino. La obra se enfoca en el final de la vida de Lola, “un poco basada en esa fábula que no se sabe hasta dónde es real y que cuenta que ella deambulaba, en los últimos días de su existencia, queriendo abrigar a Las Nereidas los días de lluvia o tormenta”, como explica Rodríguez (Pacheco, 2023).



Figura 6. María Marchi



Figura 7. Lola Mora

Esta propuesta pone en diálogo a Lola Mora con dos personajes masculinos (fig.8): quien fuera su marido y un amigo con quien reflexiona sobre su vida. La actriz María Marchi crea una Lola Mora en su etapa final y compone un personaje que parece perdido en el tiempo, entre quejas y dolores por haber sido criticada y posteriormente abandonada por un hombre. Desde ese período elegido para traer al presente a la figura de Lola Mora, se construye una mujer mayor que pareciera despotricar contra su suerte, que tuvo a la sociedad en contra y que hoy vemos como una adelantada que ocupó espacios vedados por entonces para todo el género, al ser una mujer escultora.

La directora se pregunta respecto a la edad elegida para representar a la escultora sobre la vejez: “¿cuál es el problema? El modo en que desvalorizamos a personas ancianas que tiempo atrás fueron luceros e hicieron grandes innovaciones en el arte (donde le permitían a Lola desarrollarse) o en la minería (donde fue además de pionera, también cercenada y limitada ¿por ser mujer?) Sin autorización para la libertad, ella logró catapultarse hacia su deseo, ¿perdonará su entorno social esta desfachatez?” (Segura, 2025). Sus palabras son pistas respecto de lo que toma Rodríguez del texto de Vittorello, una vejez que se vincula con el Estado y el Arte y que pone en relación a Mora en tanto artista debido a “consecuencias personales derivadas de un Estado que no asume el rol social del arte” (Segura, 2025).

La valentía entonces, de Lola Mora, que eligió “catapultarse hacia su deseo”, surge por oposición a esa construcción corporal, en los textos que la actriz dice y que alumbran respecto a las críticas que la artista recibía. La obra muestra a Lola Mora en la vejez, en un espacio cuya ubicación no brinda certezas y en el que Italia parece intercambiarse con Buenos Aires, jugando con las temporalidades de los distintos momentos de la artista. En ese no lugar se evoca su trabajo de escultora mediante una obra que se vislumbra al fondo, como si estuviera en su taller o, podríamos especular, como si fuera con ella allí donde Mora estuviera. Esta obra escultórica simboliza de alguna manera la historia de la artista, como una carga, como si se tratara de algo que la constituye como escultora, y a la vez la persigue.



Figura 8. (Foto: Sofía Montecchiari)

El aspecto de la actriz da cuenta de una persona que se ve abatida y en permanente discusión con quienes la critican por su desfachatez y descaro, tanto en el arte de la escultura como en lo amoroso. Pero pese a esta representación de decadencia en la vejez, la imagen intenta mostrar una mujer que lucha y a quien la directora de la obra quiere rescatar pese a su propio temor de traicionar al personaje: “Una persona con tantos aspectos diversos la podemos nombrar como patrimonio nuestro, pero no conocemos su dimensión ni la de su trabajo ni de su fuerza a la hora de llevar adelante su profesión en aquella época, con sus circunstancias de época, de género, de obra” (Fernández Casella, 2023).

Su recorrido como artista se va desmenuzando en los textos que lanza como si reflexionara en voz alta, así como en los diálogos que mantiene con las dos figuras masculinas que aparecen. Una de ellas es Camilo (interpretado por el actor Hugo Cosiansi), que hace de amigo y que funciona como voz de la consciencia. La otra es Luis, aquel marido amado menor que ella, interpretado por Junior Pisanú, con quien la vemos rodar por el suelo en un momento de felicidad y quien representa a la vez el personaje que la deja sola. Así vemos a una mujer sola en un contexto masculino. Como señala la directora “mediante ellos, ingresaba a la escena la sociedad de su tiempo, completamente bajo el poder de la masculinidad y poniendo en evidencia la autopercepción de Lola como una igual” (Segura, 2025).

Si tenemos en cuenta que Vitorello escribió la obra durante la cuarentena, podemos pensar que la situación de encierro vivida en esos años también se ve reflejada en la representación de la artista, en la corporalidad rígida y la imposibilidad de moverse con fluidez. La atmósfera de la obra puede resultar opresiva, la sala oscura y el telón negro que divide el espacio de representación en el que se encuentra la actriz del lugar en el que está la obra escultórica, son elementos que refuerzan el encierro.

Quizás eso puede acentuar la desventaja que señala Leandra Rodríguez en la vida de la artista “por mujer, por pobre, porque la escultura era considerada un arte menor y por exótica, tanto en Argentina como en Italia. Ella era la otra opinión del momento, por eso se entiende que fue muy sufriente todo su paso por nuestra cultura”, como indica la directora de la obra que también la destaca como “un gran patrimonio que, por suerte, ya está siendo revalorizado”. (Fernández Casella, 2023)

A lo largo de las escenas, el foco del relato pareciera estar puesto más en el aspecto personal, en la relación sentimental polémica que mantuvo con el hombre menor que ella y el abandono que sufrió. Situación que se agrega a la decadencia de la artista en la vejez, debido a los desvaríos que padece, producto de sus accidentes cerebrovasculares.

Respecto a la corporalidad de la actriz, podemos observar en principio que ella está presente en escena durante toda la obra. Inicia dando cuenta de lo que será la orientación de la narrativa: echada en el suelo (fig.9). Una imagen abatida que se refuerza a medida que avanza la historia.



Figura 9. (foto: Sofía Montecchiari)

La escena la muestra fundamentalmente sola, interrumpida alternadamente por los hombres que van y vienen, surgiendo en diferentes momentos para dialogar brevemente con ella con unos parlamentos que saltan del romance al deseo de tener hijos y la batalla contra la demencia. Sus movimientos corporales en el espacio se producen con desplazamientos de un lado al otro del escenario en una relación frontal con el público, testigo de sus lamentos. En casi todo momento, la actriz mantiene los brazos pegados al tronco, con sutiles despliegues en los que aleja un poco las manos, característica de su oficio, de su historia de vida; unas manos que destacan y proyectan sombras en el espacio. Pero esos brazos casi pegados al torso, pueden dar cuenta de cierta rigidez en la corporalidad, construyendo una subjetividad cerrada, limitada, oprimida. Nos preguntamos si será quizás una manera de evocar la piedra, el mármol con el que trabaja, o si alude a una

mujer atrapada en un destino final que ya no tiene salida.

La actriz le habla a las paredes, a quienes la critican, a sus obras. Como en un estado demencial que va in crescendo a menudo que avanza el relato. El vestuario que lleva es una falda (símbolo de vestimenta femenina en nuestra cultura) y un saco de vestir (símbolo masculino). Esta falda que viste la protagonista se pliega en un momento mediante un gesto de la actriz, que la coloca como si fuera un pantalón, donde simula una bombacha de campo. Es sabido que Lola Mora usaba pantalones sueltos para trabajar, con lo que esta imagen evoca su manera de vestir, porque también era una mujer que estaba a la moda en cuestiones de prendas femeninas:

...fuera del ámbito de trabajo, luce con idéntica arrogancia la moda de esas fechas, los trajes recamados de volados y puntillas que reclamaban un corsé para reducir la cintura a su mínima expresión, los grandes sombreros de complicada arquitectura; siempre impecablemente compuesta, sin duda destinando un presupuesto importante a sus lujosos atavíos. (Soto, 1991, p. 56)

Al finalizar la obra, la actriz es cubierta con la tela de la escultura del fondo, como si fuera una capa que la envolviera, como si cargara literalmente su vida sobre sus espaldas, algo que termina cubriendo todo su cuerpo. Una imagen que puede sintetizar el símbolo de una artista devorada por su obra.

Llegados a este punto en la construcción de la figura femenina, puede resultar llamativo que una mujer tan fuerte debido a su exitosa trayectoria artística, que destaca por la calidad de su arte escultórico, por su impronta personal, sus vínculos sociales y por la apropiación del espacio público, eminentemente masculino en la época, se presente como una persona abandonada en una atmósfera de fracaso. Especialmente al leer la opinión de la directora al descubrir a la artista: “Lola observó siempre la realidad política del país, toda su obra está impregnada de la historia política nacional. Me resisto a imaginarla negociando con el poder. Sí la imagino hábil y clara a la hora de perseguir capitales para formarse y luego para producir” (Segura, 2025).

Quizás representar a la artista en un momento final de soledad y frustración puede tener como subtexto la moraleja de que este fracaso es la consecuencia de no haber seguido la norma esperada para toda mujer. O señalar el dolor y el sufrimiento como protagonista de la vida de una mujer artista empoderada en un mundo patriarcal al que le hizo frente

Elegía a Lola Mora (2004)



Figura 10. (PH: Autor desconocido)

Elegía a Lola Mora, de Eduardo Gilio, fue presentada por primera vez en el Festival International Theatrical Olympics Grecia 2004. Interpretada por Verónica Véliz (fig.10), la obra tuvo funciones intermitentes en diferentes espacios entre el 2005 y el 2013.

La gacetilla de la obra hace alusión directamente al grupo Teatro Acción y su propuesta creativa. Para explicarla, se cita una nota del crítico Pepe Enríquez de Madrid, que describe a la obra como un "ritual escénico", refiriéndose a "una intensa ceremonia de palabra, acciones, movimiento y canción, que convoca en escena, en símbolos, la vida de una mujer argentina".⁴ Gilio señala que el grupo suele representar sus obras afuera y suelen elegir mujeres argentinas para sus creaciones. En la página web del grupo se nombra a Lola Mora como la primera mujer escultora argentina y destaca que muy joven, partió sola a Europa en busca de los mejores maestros para aprender el arte de la escultura, que "su trabajo se vio envuelto por el escándalo", porque "inaugura su Fuente de las Nereidas, en medio de grandes controversias por la desnudez de sus figuras y la obra fue censurada, debido a las denuncias y presiones de los grupos más conservadores", y que "trabajó para desarrollar una máquina capaz de proyectar películas con luz solar y buscó petróleo en las montañas de Salta". También recupera parte del mito después de su muerte, luego de que sus parientes quemaran todas sus cartas y escritos personales, en el que cuentan la anécdota del desparramo de cenizas en el aire. Con esto queremos señalar el posicionamiento del director respecto al personaje que pone en escena, porque Gilio expresa el interés por rescatar del olvido a mujeres argentinas con una impronta considerada masculina para la sociedad del momento, y Lola Mora es una de ellas.

La pieza presenta a una sola intérprete, Verónica Véliz, en una puesta que dispone al público a ambos lados de una especie de corredor central, conformando un camino iluminado en los laterales por el que se desplaza la actriz, una mujer joven que compone un personaje cuyo devenir simboliza diferentes momentos de la vida de Mora que son evocados a partir de la simbología de los objetos con los que se relaciona en escena. "Nosotros no trabajamos la idea de personaje, trabajamos la idea de rol, pensamos en un actor-creador no relegado al lugar de intérprete", señala Gilio (Segura, 2023), y agrega que Verónica Véliz no interpreta a Lola Mora, sino que la narra, atraviesa episodios de su historia contándolos poéticamente o poniéndolos en acción. Cuestión que puede observarse en el análisis de la pieza que desarrollamos a continuación.

Al tratarse de una actriz joven, puede suponerse que el rol alude a la artista en su momento de gloria, cuando se encontraba produciendo por encargo innumerables esculturas y se movía entre su estudio de Roma y Argentina. En ese sentido, la intérprete podría estar representando la cúspide de su trayectoria profesional. Sin embargo, la actriz entra al espacio y una de sus primeras acciones es prender fuego unos papeles en un recipiente que luego ubica en un lateral. Vestida de negro, con una falda, no hay señales del vestuario que usaba Lola Mora en su taller, por lo que la imagen podría acentuar simbólicamente aspectos femeninos, por la vestimenta, y de duelo (dolor), por el uso local cultural del negro en el luto.

Este comienzo de la obra en el que el fuego se hace presente evoca simultáneamente el final, mientras da inicio al mito que se generó después de su muerte, en el que el acto de quemar es una clara alusión a los documentos quemados por la familia inmediatamente después de su muerte — según se dice, para resguardar el honor familiar—. Con esta acción pareciera que la ficción elige iniciar por el final de la historia, vestida de negro como si estuviera cumpliendo un luto por ella misma, cargando una valija bien podría representar una vida signada por viajes.

Entendemos entonces en este inicio simbólico, una despedida y un renacer, como el ave fénix. Ahí comienza el relato, entre luces y sombras, entre finales y principios.

Véliz aparece en escena con una valija de la que va sacando objetos a lo largo de la obra. A partir de la utilización de los objetos y cómo se vincula la actriz con ellos, estos elementos van tomando una carga simbólica que se despliega en distintos instantes.

Las escenas parecen condensar etapas de la vida sin ninguna continuidad temporal. Es el cuerpo en relación a los objetos el que otorga el simbolismo de cada momento. Desde una sábana que despliega hasta una urna con cenizas, que también remiten a la anécdota sobre su muerte y al mito de sus restos esparcidos por el viento.

A nivel corporal, los desplazamientos de la intérprete son acelerados dentro de ese marco que establecen las luces como bordes del espacio escénico. Camina de un lado a otro y se detiene en diversos momentos para

⁴ <https://gilioteatroaccion.wixsite.com/gilioteatroaccion/elegiaalolamora>

decir un texto o extraer objetos de la valija. El uso del espacio como una pasarela podría expresar sus traslados por lo que fue su vida, con idas y vueltas entre Argentina e Italia. El planteo escénico hace de alguna manera, hincapié en el camino y el acto de moverse.

Los parlamentos de *Elegía a Lola Mora* son metafóricos y poéticos, es un lenguaje alusivo que elucubra sobre pensamientos o sentimientos con el objetivo de dibujar el carácter de una mujer rebelde y transgresora que no acepta ser llamada vieja ni loca. Se trata de una obra en la que la expresión surge de la acción y la construcción simbólica de un universo mediante retazos no lineales.

En cuanto a los demás objetos, una galera diminuta y una varita emulan las acciones de un mago y traen la figura del artista como un creador de magia. Una muñeca alude a una maternidad que no fue, así como la tela blanca extendida en el suelo delinea el camino de mármol al que se dedicó en su vida de escultora. Arte al que también pareciera aludir en una escena en la que se pinta la cara con cenizas, como si fuera una intérprete de butoh o se transformara ella misma en una escultura.

Un instrumento musical de cuerdas similar a un charango, un ukelele o un cuatro, apoya sus palabras que se haman en el ritmo de la música en el que describe la creación de la fuente de Las Nereidas. Véliz dice el texto mientras toca y ríe como burlándose de las ideas en las que se inspiraron las figuras femeninas de la fuente, pero también habla del animarse. Sus gestos son exagerados en un registro cuya energía implica claramente un uso extra cotidiano del cuerpo de la actriz. La amplitud de sus movimientos crea una danza en esa pasarela de luces que es el escenario.

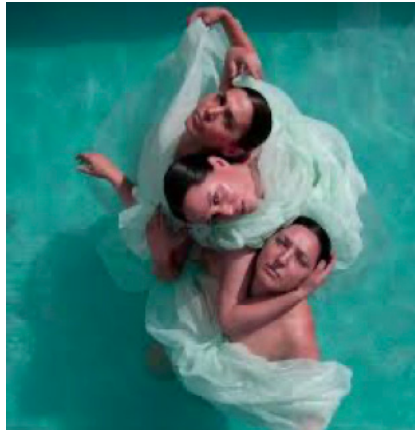
La Mora que construye Véliz es una mujer sola, independiente, cuyas expresiones oscilan entre la locura y la genialidad a través de la metáfora. Una mujer que aunque ría o lllore, se ve valiente. Su cuerpo erguido, el tono de voz, su mirada, los movimientos de sus brazos y hasta los cambios de dinámica en los que salta o aplaude rítmicamente, muestran una persona enérgica, con carácter.

Pero los movimientos disruptivos y los cambios bruscos en el tono de la voz, también parecen señalar a alguien que ha enloquecido. Y en ese sentido algo de la obra transmite dolor.

Las palabras que expresa la actriz, vestida de negro, no son felices. Las acciones realizadas en soledad —yendo de un lado a otro con su valija, deambulando por un espacio acotado como un pasillo, hablándole a la nada como quien expresa su sufrimiento, descontento o reflexión sobre la propia suerte, sobre la vida y la muerte—, mientras se pinta la cara con cenizas, nos hablan de dolor, es una imagen que el público de esta cultura puede interpretar como dolorosa. Con el conocimiento general respecto de la vida de Lola Mora como trasfondo cultural afectivo, en la que el saber popular conoce que murió pobre, prácticamente sola, abandonada por el poder que alguna vez la ensalzó.

Se podría pensar que construye una Lola Mora solitaria, enloquecida por la incompreensión de su época y el abandono del poder debido a los cambios del rumbo político. Una cercanía a la locura que hace tambalear a la figura fuerte de una artista que en su vida fue también una persona hábil, que siendo mujer en una estructura social sumamente machista, comprendió cómo moverse para sacar provecho de hombres poderosos del momento y así poder lograr sus objetivos creativos. Una mujer que supo actuar en medio del ambiente patriarcal de principio de siglo XX y dedicar su vida a un arte que pocas mujeres realizaban.

Nereides (2024). *Nereides* (fig.11) es una pieza de danza dirigida por Anabela Ablanado que representa el universo creativo de Lola Mora con el foco puesto en la obra escultórica más paradigmática: la Fuente de las Nereidas. Entendemos que esta propuesta aporta al universo de representación de la artista, debido a la capacidad simbólica que tiene la danza, lo que permite imaginar múltiples sentidos.



La propuesta explica en su gacetilla que se construye a partir del universo simbólico de la artista y valiéndose del flamenco como material de movimiento. En una nota posterior al estreno expresan que en la obra “dialogan los elementos de la escultura y de la danza: lo efímero y lo eterno, la transformación de lo rígido y la visibilización de lo oculto” (Demarchi, 2024, p. 1). Allí mismo, la coreógrafa trae una frase de Mora que usaba para responder a críticos de su obra más polémica en la que decía: “Cada uno ve en una obra de arte lo que de antemano está en su espíritu” (Demarchi, 2024, p. 1). De esta manera fortalece una determinada perspectiva respecto a la construcción de la artista en la obra.

La nota citada resalta la Buenos Aires de 1903 como una “época por demás hostil para las mujeres” y agrega que Lola Mora “logró ampliar la observación de esta obra a través de un recorrido circular de la fuente que puede transcurrir en términos temporales y con un concepto narrativo en lugar de sostener un único e ideal frente de apreciación, una única figura fija, un eterno presente sin devenir” (Demarchi, 2024, p. 1).

La coreografía está interpretada por tres bailarinas que con sus cuerpos generan formas que emulan las representaciones de los grupos escultóricos. En palabras de la directora: “Esta propuesta nos convocó a un proceso creativo tomando el baile flamenco como materia prima para trazar una búsqueda con elementos de la escultura, la música y de la danza folklórica argentina y contemporánea” (Demarchi, 2024, p. 2).

Ablanedo baila flamenco hace más de 20 años y como expresa en una entrevista, estaba buscando alguna temática que pudiera cruzar con algo que no tuviera que ver específicamente con el flamenco en cuanto a lo emocional que suele abordar (Segura, 2024). Interesada por abrir ese camino se pone a investigar audios de la época en el Archivo General de la Nación, y le llama la atención uno que hace referencia a la inauguración de la Fuente de las Nereidas, de Lola Mora. Desde ese momento comienza a investigar la escultura y encuentra que no hay trabajos que estudien desde la perspectiva técnica y estética la obra de la escultora, pero que tiene mucha repercusión social.

La coreógrafa hace referencia a la fuente y señala que podría haber sido nombrada la fuente de Venus, sin embargo Lola Mora eligió ponerle el nombre de las mujeres que sostienen la fuente, lo que le parece muy significativo: “mujeres que promovían que otra mujer pudiera nacer, me pareció un significado increíble para llevar a la danza en cuanto a lo no narrativo” (Segura, 2024).

A partir de allí, apoyada en el lenguaje flamenco y acompañada por una producción audiovisual, componen Nereides, un trabajo sobre la fuente que trae del pasado a Lola Mora artista, pero también defiende una idea de solidaridad de género y respeto a la diversidad, algo que se refleja en el uso del inclusivo en el título de la obra. Como señala la directora:

En la construcción de nuestra obra homenajeamos a esta mujer y a la honestidad de su producción artística, reivindicando búsquedas y caminos actuales sobre la valoración del cuerpo, el cuestionamiento de los paradigmas estéticos, el empoderamiento de las mujeres y su fortaleza en sus pretensiones de reconocimiento, de su capacidad artística y creativa. (Demarchi, 2024, p. 2)



La coreografía, que conjuga los tríos de danza emulando con el movimiento las nereidas de la fuente, se apoya como dijimos, en el lenguaje del baile flamenco. Se trata de una danza cultural que es parte de un pueblo que históricamente ha sufrido, que ha sido marginado y perseguido, como lo es el pueblo gitano. Un pueblo cuyo dolor se ve reflejado en palos que son columna vertebral del flamenco como la soleá (una derivación del término soledad), cuya profundidad ahonda en el dolor de ese pueblo nómada y marginado.

Nos interesa pensar la relación entre la fortaleza y el dolor a partir del lenguaje flamenco presente en la composición de esta pieza y en su representación de Lola Mora a través de su fuente más famosa. Se trata de observar cómo el flamenco es soporte simbólico de la atmósfera afectiva que rodea a Lola Mora en tanto mito, porque la danza flamenca porta un sufrimiento, pero lo propone desde un individuo fuerte —o, quizás, desde una fortaleza nacida del propio dolor—.

El mito se enarbola alrededor del sufrimiento de la artista en sus últimos años de vida y en relación a su muerte. Se sabe que Mora termina sus días enferma y empobrecida, en la casa de parientes sobre la avenida Santa Fe, en la ciudad de Buenos Aires, luego de haber sufrido un accidente cerebrovascular cuando se encontraba en las minas salteñas. En esos momentos, en 1935, el Congreso Nacional trata un proyecto de pensión vitalicia para la artista que explica que como “la escultora Lola Mora se encuentra en completa indigencia”, sin las capacidades físicas ni intelectuales para procurarse un medio de vida, por lo que se solicita una pensión mensual (Haedo, 1974, p. 69).

En *Nereides*, el sufrimiento se representa en danza, entre los aires flamencos y el universo lorquiano. El color negro, las mantillas, los abanicos y las batas de cola giran y envuelven los cuerpos sufrientes, que se quiebran en un gesto de dolor (fig.12 y 13). “Me parecía que estaba bien que comenzara con esta significación que tenía que ver con lo oscuro, con lo doloroso, lo desgarrador; con las mujeres sosteniendo el parto de algo que tampoco es literal”, señala Ablanedo (Segura, 2024) en relación al principio de la obra en la que se representa el acto de parir como una situación que se da en grupo, y agrega que para ella se trata de expresar lo doloroso

que es para una mujer “tener que parir algo artístico”, además de que ese parto es acompañado por el sostén de otras mujeres (Segura, 2024). Un parto que alude al nacimiento y la creación desde un lugar corporal, afectivo, femenino y colectivo.

El uso del espacio juega con cierta circularidad que construyen entre las tres mujeres a modo de coreografía escultórica, y en la que el público está ubicado de manera frontal.

La pieza de Ablanado, si bien juega con la fuente y un imaginario femenino fuerte, también propone una atmósfera afectiva atravesada por el dolor.

El dolor

Si retomamos las escenas descritas en las piezas analizadas, podemos introducirnos en la emocionalidad como una atmósfera general que crean las diversas intérpretes en su gestualidad, movimientos y relación con los distintos materiales o personajes. El conocimiento de la vida de la artista colabora para que la atmósfera afectiva sea de dolor. Y no solamente se trata del dolor que queda debido al final poco feliz de su vida, a una situación que puede considerarse injusta. También es el dolor de leer ese abandono como un castigo por atreverse a tanto en un siglo profundamente dominado por el patriarcado.

Sabemos que el dolor se experimenta en el cuerpo, a través de los sentidos. En 2020, la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP, por sus siglas en inglés) lo definió como “una experiencia sensorial y emocional desagradable, asociada o similar a la asociada con daño tisular real o potencial”. Esta definición incluye, además, una serie de notas aclaratorias, entre ellas una que señala que el concepto de dolor se aprende a través de las experiencias de vida, lo que implica que las personas somos capaces de reconocerlo precisamente porque lo hemos vivido.

Como expresa Ahmed (2015) el dolor se describe generalmente como una experiencia privada e incluso solitaria, aunque ese sentimiento que es intransferible, en tanto dolor de los otros “se evoca en el discurso público, como algo que requiere una respuesta colectiva e individual” (p. 47). En la obra de Gilio el dolor de Lola Mora que evoca la intérprete, se transfiere al público que participa de esa atmósfera afectiva triste, por más que la actriz cante, ría o se burle del eco de las críticas recibidas.

Por otro lado, como continúa Ahmed, el dolor se refiere a una herida y en los modelos políticos de subalternidad esa herida se fetichiza por lo que empieza a ocupar el lugar de la identidad misma. La identidad “se separa a la herida de la historia de ‘haber sido herida’ o lastimada. Se convierte a la herida en algo que simplemente ‘es’, en vez de algo que ha sucedido en un tiempo y espacio” (2015, p. 66). Lo que es problemático políticamente porque corre el eje de lo que se debería discutir. En este caso, el dolor de Lola Mora, ¿es por haber terminado sola y abandonada o es por el castigo de haber sido una mujer empoderada que se vinculó con el poder político como si fuera un hombre?

El cuerpo afectivo y el poder

Para cerrar este acercamiento desde la teoría de las emociones nos preguntamos cómo podemos vincular ese cuerpo afectivo que aquí relacionamos con el dolor, con el poder.

El poder se ejerce sobre el cuerpo, dijimos anteriormente, pero el cuerpo también puede revelarse contra el poder. Por otro lado, el dolor tiene una historia. “El dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es la vida corporal de esa historia” (Ahmed, 2015, p. 68). El dolor es un testimonio de aquello que lo produjo. Es una emoción que hace referencia a la memoria, que trae el evento que lo produjo al presente y lo presentifica en los cuerpos que intercambian una circulación afectiva en el convivio teatral.

Lola Mora se presenta, antes que nada, como un personaje histórico, y en ese sentido apela a la memoria del público que en su mayoría la recuerda a través de la famosa fuente. Cada una de las obras escénicas

analizadas toca la vida y obra de la artista y deja en claro un recorrido de lucha, de esfuerzo de la mujer en una sociedad de hombres, de obstáculos que concluyen en un final desolador para una artista con tanto trabajo y reconocimiento. Ese final poco feliz causa dolor.

El dolor que se observa en las representaciones circula como una emoción refleja de la situación en la que concluye la vida de la artista. El abandono por parte del poder y los medios, por parte de un Estado que muchas veces incumplió los pagos, y por parte de una sociedad que la discriminó por haber roto las reglas de un mundo patriarcal. Todas estas situaciones generan impotencia y dolor en el público que observa la representación escénica de la vida de una mujer luchadora y consagrada como gran artista.

Nos preguntamos si la representación de Lola Mora como una mujer sola, enferma y abandonada al final de su vida, no corre el riesgo de erigirse de esta manera como víctima alrededor de un mito de dolor que puede producir el borramiento de la historia, es decir, de las decisiones políticas que la llevaron a ocupar ese lugar.

El efecto político afectivo es el de recuperar esa memoria con una perspectiva crítica, entendiendo el suceso que provocó el daño para posicionarse de tal manera que sea posible denunciar el hecho y empoderar a otras mujeres y artistas.

El cuerpo en la escena, con sus múltiples canales de expresión simbólicos puede ofrecer otros conocimientos a las personas del público, causando un impacto que deviene, en palabras de Proaño Gómez, en “una comprensión más compleja de la realidad política expresada en la escena” (2021, p. 154). Las atmósferas afectivas que genera el cuerpo sensible en escena, pueden “afectar” a las personas que de esta manera son “tocadas” y a partir de ahí es posible que tomen una posición al respecto.

Lola Mora avanzó contra todos los prejuicios de su sociedad constituyéndose en el centro de lo que podrías ser una perspectiva de género que actúa poniendo en tensión las relaciones de poder. Mora constituye la disputa del territorio masculino y la puesta en jaque de todas las actividades no permitidas para las mujeres.

Si seguimos a De Lauretis (1981, p. 8) y pensamos que el género “no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja”, quizás podemos entender sus modos de actuar en relación al poder como el reflejo inconsciente de aquello que resistía en el ambiente y que tenía que ver con cierto cambio de época al inicio del siglo XX. En Lola podían observarse algunas características en la vestimenta elegida para trabajar, en el deseo de salir al mundo y viajar para su perfeccionamiento fuera del país como resultado de las relaciones de poder también debidas a su posicionamiento social y político, en la defensa de su patriotismo al donar obras para la nación, en la dedicación a temáticas artísticas en torno a los personajes políticos o a las alegorías en relación a la patria, así como en las exploraciones petrolíferas e inventos. Todas características que construyeron un personaje singular, con un posicionamiento social y político que puede leerse egoísta y hasta un tanto ambiguo, pero que puso en tensión las relaciones de poder establecidas y el lugar otorgado para el género femenino, además de destacar como una gran escultora: Lola Mora era una mujer empoderada.

La representación de Lola Mora desde la perspectiva afectiva en las obras analizadas muestra que la reconstrucción de su figura está atravesada por la fuerza y el dolor. La memoria del sufrimiento del personaje histórico ha sido reforzada por el mito que se construye alrededor de la artista, especialmente al final de sus días, lo que puede provocar una recuperación de su figura en el presente en términos históricos, de manera acrítica.

Sin embargo, las representaciones escénicas de la artista rescatan su personalidad fuerte y su arte. Al proponer aspectos de su biografía y recorrido en las piezas, traen a la memoria no solo el personaje histórico sino también un momento en el que la coyuntura presentaba muchas más desigualdades entre varones y mujeres.

En el artículo tuvimos en cuenta ese contexto histórico y el hecho no casual de que en la actualidad sea representada una mujer artista del período de entre siglos, inicio del feminismo y de los primeros debates

respecto a los derechos de las mujeres como fue el derecho al voto. La existencia de obras teatrales que circulan en los espacios de la ciudad, hace poner el foco en el hecho singular de la artista mujer en una sociedad profundamente patriarcal. Las piezas muestran ese contraste y también nos hacen reflexionar respecto a la desigualdad estructural que aún persiste en este presente, a pesar de que hay mayor conciencia sobre la perspectiva de género.

La historia se entrelaza con la memoria y es intervenida políticamente a nivel afectivo. Si lo personal es político, los afectos y las emociones juegan un papel importante en la toma de decisiones, en la aprobación o el rechazo. Esa memoria la estimula el teatro.

La investigación pone en relación una figura femenina con su representación escénica para, a partir de ello, reflexionar sobre el presente. Se trata de una figura que, durante largo tiempo, permaneció en el olvido, como tantas otras pioneras en sus disciplinas o luchadoras por los derechos de las mujeres. Desde las teorías de género y la perspectiva afectiva, fue posible analizar la figura de la artista en las piezas teatrales y ubicar a la escultora en su contexto histórico, pensando cuánto de esas relaciones jerárquicas y de poder que se plantean hacia la ocupación de un lugar menor para la mujer —vinculados al hogar, al cuidado o a las tareas manuales— continúan sosteniéndose hoy en día y todavía necesitan problematizarse.

Contribución de autoría:

Dulcinea Segura Rattagan es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Referencias

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Arfuch, Leonor (2016) El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política. En *deSignis*, vol. 24, enero-junio, 2016, pp. 245-254 Federación Latinoamericana de Semiótica <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>

Blanco Orujo, O. (2018). Que cien años no son nada... Primer Congreso Femenino en Buenos Aires (1910). *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, (3), 247–260. <http://www.revistamonograma.com/index.php/mngrm/article/view/83>

Butler, J. (1999). *El género en disputa*. Buenos Aires: Arden Fogatas, Taller Editorial.

Correa, Elena (1981) *Escultores Argentinos del Siglo xx/ Lola Mora*. Centro Editor de América Latina.

Corsani, P. (2007). Honores y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista*, 15(2), 169–196.

Corsani, P. (2014). El espacio doméstico de una escultora profesional: Generalidades sobre Lola Mora. En *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres* (15–31 de octubre de 2014).

De Lauretis, T. (1981/1989). *La tecnología del género*. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*

(pp. 1–30). London: Macmillan Press. <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

Deleuze, Gilles (1994) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Demarchi, C. (2024, abril 19). Nereides. Lola Mora hecha danza. *La Izquierda Diario*. https://www.laizquierdadiario.com/Nereides-Lola-Mora-hecha-danza?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.

Fernández Casella, Elías. Lola Mora, un ángel audaz: teatro que reivindica. *Cultura de Agencia Paco Urondo* (APU). 05 Marzo de 2023. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/lola-mora-un-angel-audaz-teatro-que-reivindica>

Foucault, Michel. (1979) *Microfísica del poder*. 2a. ed. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

Gluzman, G. (2012). La primera artista argentina: Lola Mora y la construcción mítica de una heroína. En *Synchronicity: Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*.

Gluzman, G. (2015). La Fuente de las nereidas de Lola Mora: Nueva lectura de una vieja polémica. 19&20, 10(1). <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>

Haedo, O. (1974). *Lola Mora: Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires: Siglo y Medio / Eudeba.

Manrique, A. (2007). Lola Mora. Entre el coraje y la fuerza. Entrevista a Pablo Solá, sobrino bisnieto de Lola Mora. [Material inédito cedido por el autor].

Pacheco, Carlos (2023, febrero 11) Estrenos de teatro. Los últimos días de Lola Mora, según la mirada de Leandra Rodríguez En *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/estrenos-de-teatro-los-ultimos-dias-de-lola-mora-segun-la-mirada-de-leandra-rodriguez-nid11022023/#:~:text=%E2%80%933Para%20su%20%C3%A9poca%20fue%20una,innovaciones%20en%20las%20esculturas%20tambi%C3%A9n>

Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: Resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Investigación Teatral*, 11(18). <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654>

Segura, D. (2023, noviembre 16). Entrevista personal con Eduardo Gilio.

Segura, D. (2024, septiembre 16). Entrevista personal con Anabella Ablanedo.

Segura, D. (2025, enero 26). Entrevista personal con Leandra Rodríguez.

Soto, M. (1991). *Lola Mora*. Buenos Aires: Planeta.

Traverso, E. (2007). Historia y memoria. En M. Franco & F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67–85). Buenos Aires: Paidós.

Vignoli, M. (2011). Lola Mora no pintaba mariposas: Una estrategia femenina para la conquista del espacio público. *Revista Digital de la Escuela de Historia – UNR*, 3(5).