

Entre ficción y realidad: memoria, lugares virtuales de memoria y representaciones feministas en *Mujeres en la historia (Parte 1 y Parte 2)*

Luciano Flávio De Oliveira

Curso de Licenciatura en Teatro, Departamento de Artes,
Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, RO – Brasil
luciano.oliveira@unir.br

<https://orcid.org/0000-0002-3738-1797> 

Resumen



e-ISSN: 3028-9718



Luciano Flávio De Oliveira, 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: Oliveira, L. F. (2025). Entre ficción y realidad: memoria, lugares virtuales de memoria y representaciones feministas en *Mujeres en la Historia (Parte 1 y Parte 2)*. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, 4, <https://doi.org/10.69746/liminal.a65>

Revisado por pares
Recibido: 15/05/2025
Aceptado: 29/10/2025

Mujeres en la historia (Parte 1 y Parte 2) son dos experiencias tecnoviviales (Dubatti, 2020) dirigidas por Cecilia Dellatorre en Buenos Aires, en 2020 y 2021, respectivamente, durante la pandemia de COVID-19. En este trabajo, a partir de los planteos de Chartier (2007) y Trombetta (2019), nos preguntamos qué constituye ficción y qué corresponde a la realidad en las historias representadas, y analizamos dichas experiencias a la luz de las ideas sobre la memoria propuestas por Nora (1992), de los lugares virtuales de memoria de Baltar-Moreno (2022), de la representación del pasado según Chartier (2007) y de la noción de experiencia tecnovivial desarrollada por Dubatti (2020). Desde una metodología de investigación cualitativa — basada en el análisis hermenéutico e interpretativo, el análisis de contenido y de discurso, así como en estudios de caso y en investigación teórico-analítica—, nuestro objetivo es esclarecer de qué manera estas dos puestas en escena contemporáneas, realizadas mediante streaming, contribuyen a la representación y valorización de las memorias y experiencias de destacadas mujeres históricas argentinas, como Alfonsina Storni, Mariquita Sánchez de Thompson, Lola Mora y Juana Manso.

Palabras clave: Historia, memoria, pandemia, teatro Argentino, tecnovivio.

Between Fiction and Reality: Memory, Virtual Sites of Memory, and Feminist Representations in *Mujeres en la historia (Part 1 and Part 2)*

Abstract

Mujeres en la historia (Part 1 and Part 2) are two technovivial experiences (Dubatti, 2020) directed by Cecilia Dellatorre in Buenos Aires in 2020 and 2021, respectively, during the COVID-19 pandemic. In this study, drawing on the ideas of Chartier (2007) and Trombetta (2019), we ask what constitutes fiction and what corresponds to reality in the represented stories, and we analyze these experiences in light of the concepts of memory proposed

by Nora (1992), virtual sites of memory by Baltar-Moreno (2022), the representation of the past according to Chartier (2007), and the notion of technovivial experience developed by Dubatti (2020). Using a qualitative research methodology—based on hermeneutic and interpretive analysis, content and discourse analysis, as well as case studies and theoretical-analytical research—our objective is to clarify how these two contemporary stagings, presented via streaming, contribute to the representation and valorization of the memories and experiences of prominent Argentine historical women such as Alfonsina Storni, Mariquita Sánchez de Thompson, Lola Mora, and Juana Manso.

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

Introducción y justificativa metodológica

Este artículo constituye una síntesis de un capítulo de libro que estábamos escribiendo como parte de nuestra estancia posdoctoral, realizada entre agosto de 2024 y julio de 2025, dentro del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La investigación se vincula al grupo *Las mujeres históricas y sus vínculos con el poder en las construcciones escénicas desde 2010 hasta la actualidad*, coordinado por Jimena Cecilia Trombetta. Con el objetivo de adaptarlo a un artículo destinado a su publicación en este dossier de la revista *Liminal*, fue necesario realizar numerosos recortes para ajustarlo a la extensión y a la cantidad de caracteres solicitados por la revista.

Así surgió la primera incertidumbre acerca de cuáles de las once mujeres históricas representadas en *Mujeres en la historia (Parte 1 y Parte 2)* deberíamos elegir. Pero, antes de adentrarnos en ello, nos gustaría ofrecer a las lectoras y los lectores un breve contexto sobre esta serie tecnovivial, creada en Buenos Aires en 2020 y 2021, durante la pandemia de COVID-19, por Cecilia Della Torre.¹

Según se presenta en la narración inicial realizada por Dellatorre por medio de una voz en off, *Mujeres en la historia (Parte 1)*²—espectáculo tecnovivial creado y exhibido en la plataforma virtual Alternativa Teatral³ en 2020— aborda fragmentos de la vida de

Seis mujeres destacadas de todos los tiempos. Un recorrido a través de la historia de seis mujeres argentinas que rompieron con los moldes de la sociedad. Pioneras y luchadoras de su época, dejaron una huella imborrable en la historia, a pesar de haber sido cuestionadas e invisibilizadas. Julieta Lanteri, Rosario Vera Peñaloza, Piri Lugones, Martina Céspedes, Mariquita Sánchez de Thompson y Alfonsina Storni son llevadas a escena a través de monólogos ficcionados sobre un posible momento en sus vidas (Dellatorre, 2020).

Asimismo, en esa obra aparece también la *Mujer Originaria*, un personaje simbólico que, mediante una danza performativa entre árboles y hierbas, articula la transición y el enlace entre los seis monólogos independientes que conforman a las seis figuras históricas.

¹ Directora y actriz de *Maquetas Compañía de Teatro*, formando parte de esta compañía desde hace doce años, con la que ha desarrollado los espectáculos que aquí se analizan. En total, ha trabajado, ya sea como actriz, directora, asistente de dirección, productora, dramaturga, diseñadora de luces o asesora de prensa, en más de noventa obras teatrales.

² Alternativa Teatral. (2020). *Mujeres en la historia – Parte 1 [Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fGHo9_bpBSQ.
Alternativa Teatral. (2020). *Mujeres en la historia* [Ficha técnico-artística]. <https://www.alternativateatral.com/obra73824-mujeres-en-la-historia>

³ Es una importante plataforma digital dedicada a las artes escénicas, que se destaca por promover la escena independiente argentina. Durante la pandemia, Alternativa Teatral realizó transmisiones en vivo de diversas obras tecnoviviales.

Ya *Mujeres en la historia (Parte 2)*⁴, según Dellatorre (2021), narra la vida de cinco mujeres importantes en la historia argentina, quienes desafiaron las normas sociales de su época y dejaron una marca duradera, a pesar de enfrentar críticas e invisibilización. Estas mujeres son representadas tecnovivialmente a través de monólogos ficticios sobre circunstancias imaginadas de sus vidas. Las protagonistas son *Lola Mora*, *Raquel Qamaña*, *Juana Manso*, *Petrone Eyle*, y *Marta Vázquez*. Además, aparece una *Artista Visual* que, mediante distintas acciones performativas en su estudio de pintura —y, al igual que el personaje simbólico de la primera parte de las puestas en escena analizadas— articula la transición y la tesitura entre los cinco cuadros escénicos independientes.

Como ya se mencionó, para no extendernos demasiado en nuestros escritos, y a pesar de la relevancia de todas estas mujeres para la historia de la Argentina y de América Latina, en la primera parte del espectáculo nos centraremos en Alfonsina Storni y Mariquita Sánchez de Thompson. En la segunda, el foco estará puesto en Lola Mora y Juana Manso.

La elección de Mariquita Sánchez y Juana Manso se debe a su vínculo con Brasil y a su contribución a la educación, los derechos civiles de las mujeres y la cultura del país. Mariquita se exilió en Río de Janeiro entre 1840 y 1852, tras el regreso de Rosas al poder en Argentina. Juana Manso vivió en Brasil en dos períodos (1841-1845 y 1849-1853), donde se destacó como pionera del periodismo femenino, defensora de la educación laica y promotora de la emancipación intelectual de las mujeres. Junto a su esposo, como veremos, escribió varias obras teatrales, siendo considerada la primera dramaturga surgida en Brasil (Azevedo, 2021).

Alfonsina Storni y Lola Mora mantuvieron vínculos indirectos con Brasil mediante contactos culturales, circulación de ideas y reconocimiento artístico y literario. Poemas y antologías de Storni, como *Soy una selva de raíces vivas* y *Antología poética y poemas de amor*, fueron traducidos al portugués y publicados allí. En la década de 1930, su nombre circulaba en medios modernistas brasileños, especialmente entre escritoras y periodistas vinculadas a movimientos feministas y literarios del Río de la Plata. La poeta brasileña Cecília Meireles compartía con Storni una sensibilidad lírica centrada en la afirmación del cuerpo y el deseo femeninos.

La obra y trayectoria de Lola Mora estuvieron vinculadas indirectamente con Brasil a través de intercambios artísticos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. Su nombre circuló en exposiciones internacionales y publicaciones sobre arte latinoamericano, y críticos brasileños la mencionaron en reseñas de artistas sudamericanos, como en *Revista Ilustrada* (1876-1898) y *Fon-Fon* (desde 1907), destacando su audacia estética y su papel pionero en un campo dominado por hombres. Aunque no recibió encargos en Brasil, su figura se volvió emblemática en debates sobre la mujer artista, tema que luego también interesaría al movimiento modernista brasileño.

Tanto Storni como Mora produjeron una memoria estética y política transnacional, creando un espacio de intercambios entre Argentina y Brasil, en el cual se esboza una solidaridad feminista en el continente sudamericano.

El intercambio simbólico y cultural generado por las creadoras, más allá de las fronteras nacionales, permite nuevas lecturas sobre la representación de las mujeres en la historia y en las artes. Desde esta perspectiva transnacional de circulación de memorias y discursos, el análisis, apoyado en Chartier (2007) y Trombetta (2019), indaga “¿qué sería ficción y qué rozaría la realidad en las narrativas de las mujeres históricas argentinas representadas en las dos puestas en escena contemporáneas mencionadas?”. Para ello, se emplea una metodología cualitativa —que incluye análisis hermenéutico, interpretativo, de contenido y de discurso, junto con estudios de caso y reflexión teórico-analítica— para examinar cómo dos experiencias tecnovivenciales

⁴ Alternativa Teatral. (2021). *Mujeres en la historia – Parte 2 [Video]*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4iEwLaJScJw>.
Alternativa Teatral. (2021). *Mujeres en la historia – Parte 2 [Ficha técnico-artística]*. <https://www.alternativateatral.com/obra74318-mujeres-en-la-historia-ii>

(Dubatti, 2020), creadas en Buenos Aires durante la pandemia, contribuyen a representar el pasado y a difundir y reconocer memorias (Nora, 1992) y lugares virtuales de memoria (Baltar-Moreno, 2022) en América Latina, a partir de las trayectorias de cuatro mujeres destacadas en educación, arte y cultura argentinas.

En el ítem 2 y sus subítems, se analiza brevemente las nociones de experiencia convivial y tecnovivial, ficción, memoria, lugares virtuales de memoria e historia, aplicándolas a las representaciones de Alfonsina Storni y Mariquita Sánchez de Thompson (*Mujeres en la historia – Parte 1*), y de Juana Manso y Lola Mora (*Mujeres en la historia – Parte 2*), mediante imágenes audiovisuales y textos dramatúrgicos de Dellatorre. Además, se ofrece una síntesis biográfica de cada figura para orientar la lectura y no perderse en los complejos hilos de la historia.

En el ítem 3, ofrecemos a las lectoras y los lectores algunas palabras y varias preguntas, con el objetivo de concluir nuestro trabajo.

Finalmente, es importante señalar que, para seguir la estructura analítica del dossier, pondremos énfasis en las relaciones de estas cuatro mujeres con los hombres, interacciones que abarcan no sólo el ámbito amoroso, sino también el político, social, cultural, profesional y de amistad, así como sus vínculos con el poder. Asimismo, realizaremos un vaivén entre la realidad y la ficción. Para diferenciar a las mujeres históricas de los personajes, resaltaremos a estos últimos en cursiva, lo que permitirá un análisis más preciso de las narrativas y de sus construcciones en escena.

Experiencia tecnovivial en Mujeres en la historia

Para comenzar, hagamos un análisis sintético de las ideas de experiencia convivial y tecnovivial de Dubatti (2020), aplicándolas a los trabajos de la directora y dramaturga argentina Cecilia Dellatorre.

Dubatti (2020) distingue entre el convivio, entendido como un encuentro presencial en un mismo espacio, y el tecnovivio, concebido como una experiencia a distancia mediada por tecnologías, en la que el cuerpo físico es reemplazado por una presencia virtual.

Así, el tecnovivio consiste en intercambios entre seres humanos, donde no hay presencia física en el mismo territorio, ya que esta es reemplazada por la presencia virtual, mediada por la computadora y sus softwares, programas, plataformas y redes sociales, como *Google Meet, Zoom, YouTube, Instagram y Facebook*.

Para Dubatti (2020), la cultura convivial se basa en la presencia física y en la reunión territorial de los cuerpos, mientras que la cultura tecnovivial se vincula con prácticas desterritorializadas, desarrolladas en soledad o mediante encuentros mediados por recursos neotecnológicos de audio, imagen o audiovisuales, que implican un modo de presencia telemática en el cual el cuerpo físico es reemplazado en el espacio compartido. Esta cultura tecnovivial, en Buenos Aires —según el autor—, se manifestó con especial intensidad durante el período de cien días de aislamiento social a causa de la pandemia de COVID-19, a comienzos de 2020. No obstante, el concepto de tecnovivio también se aplica a otras manifestaciones culturales producidas fuera del período pandémico, época en la que la capital porteña se transformó en “un vasto laboratorio de (auto) percepción de ausencia convivial” (Dubatti, 2020, p. 14), aunque con un aumento considerable de la presencia tecnovivial. Fue precisamente a través del *streaming*, en la plataforma Alternativa Teatral, que las dos partes de *Mujeres en la Historia*, aquí examinadas, se estrenaron en Buenos Aires en 2020 y 2021.

Acerca de la ficción

Según Chartier (2007), la ficción

(...) es un discurso que ‘informa’ de lo real. (...) El teatro, en los siglos XVI y XVII, y la novela, en el siglo XIX, se apoderaron del pasado, desplazando al registro de la ficción literaria hechos y personajes históricos, y poniendo en el escenario o en la página situaciones que fueron reales o que son presentadas como tales (pp. 39-40).

Las narrativas textuales, imagéticas y sonoras adoptadas por Dellatorre en *Mujeres en la historia* permiten a los *web-espectadores* tener una noción de la realidad histórica de las mujeres argentinas representadas en ambas obras. Esto se debe a que, para desarrollar sus narrativas, la dramaturga argentina se apropió, a través de numerosas investigaciones documentales, del pasado de estas mujeres, representándolo en la pantalla y en las palabras enunciadas por los personajes mediante la ficción teatral y audiovisual. De este modo, observamos imágenes ficcionalizadas, pero inspiradas en hechos reales.

Por su parte, Jimena Trombetta (2019), tras también citar a Chartier (2007) para “problematizar cómo la memoria y la historia anclada en los testimonios y archivos volcados a los films son ficcionalizados”, y discutiendo sobre las tensiones entre memoria, historia y ficción en el film, escribe que la “ficción, el modo de llevar los archivos y los testimonios a escena, pareciera poseer procedimientos similares al modo de construir una narración histórica” (p. 37).

A continuación, Trombetta (2019, p. 38), citando ahora a Enzo Traverso (2007), afirma que “las creaciones ficcionales que narran procesos históricos vienen a ser [una cantera abierta en transformación permanente], en tanto que darán su propia subjetividad sobre el tema a tratar”.

Estos planteos de Trombetta (2019) resultan pertinentes para nuestro análisis, dado que el teatro y el audiovisual pueden albergar en su interior la figuración del pasado. En este sentido, *Mujeres en la historia* se configura como un “testimonio de la memoria” (Chartier, 2007, p. 38), que actualiza fragmentos de la historia en el presente del *web-espctador*. Ahora bien, cabe preguntarse: ¿qué se basa en documentos y qué es producto de la imaginación?

Memoria, lugares virtuales de memoria e historia en *Mujeres en la historia* (Parte 1).

Para Pierre Nora (1992), la memoria es vida: está abierta tanto al recuerdo como al olvido, no es consciente de sus transformaciones y es susceptible a diversos usos. Se trata de un fenómeno siempre presente, una conexión que se experimenta en un presente continuo. Se nutre de recuerdos caóticos, entrelazados entre sí, globales o difusos, particulares o simbólicos; y es sensible a todas las formas de transmisión, pantallas, juicios o proyecciones. Se asienta en lo sagrado y se arraiga en lo concreto: en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. Es absoluta.

Las memorias presentadas en *Mujeres en la historia* se establecen y se localizan —en términos de los “lugares virtuales de memoria” (Baltar-Moreno, 2022)— en el teatro entendido como un fenómeno tecnovivencial. Las narrativas que se muestran a los *web-espctadores*, aunque ficcionalizadas, suelen contener representaciones del pasado; o, mejor dicho, representaciones de las representaciones de tiempos transcurridos. Y estas, al ser ficciones, pueden albergar múltiples imaginaciones.

Los lugares virtuales de memoria, según Baltar-Moreno (2022), se relacionan con los lugares de memoria de Nora (1992), definidos como objetos materiales, geográficos o abstractos donde se articulan memorias colectivas y se comparten afectos y emociones. En el ámbito de las redes sociales, plataformas como Facebook funcionan como lugares virtuales de memoria, permitiendo la construcción e intercambio de memorias colectivas mediante fotos y relatos históricos. De manera similar, los videos de *Mujeres en la historia*, primero disponibles en Alternativa Teatral y luego en YouTube, democratizan el acceso a la memoria y facilitan la participación de diversos individuos y grupos en la creación de narrativas sobre el pasado.

Por otro lado, la historia, para Chartier (2007), tiene la tarea de convocar al pasado, que ya no está presente en el discurso actual. Para él, algunas obras de ficción y de memoria pueden hacer presente ese pasado, a veces —o incluso de manera constante—, de un modo más potente que los libros de historia.

Así, considerando las memorias y las implicaciones histórico-culturales que las representaciones tecnovivenciales aportan tanto a los *web-espctadores* de la obra virtual como a las lectoras y a los lectores de este texto, realizaremos a continuación un análisis de Alfonsina Storni y Mariquita Sánchez, a partir de sus respectivos personajes evocados en *Mujeres en la historia* (Parte 1).

Alfonsina Storni.

Según Josefina Delgado, profesora de Letras egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en su *Biografía de Alfonsina Storni*, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁵, así como en su e-book *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*⁶, Alfonsina nació en 1892 en Suiza y se trasladó con su familia a la Argentina en 1896, estableciéndose primero en San Juan y luego en Rosario. Allí trabajó en diversas ocupaciones y descubrió su pasión por el teatro, lo que la llevó a recorrer varias provincias con la compañía de Manuel Cordero. Más tarde decidió estudiar para ser maestra y comenzó a publicar poesía. En 1911 se mudó a Buenos Aires, donde continuó su carrera literaria.

En esas biografías de Storni se advierte que, desde niña, ella parecía decidida a luchar para superar la difícil situación económica de su familia. Durante su infancia, la pobreza no le permitía siquiera comprar un libro. En *Mujeres en la historia (Parte 1)*, Dellatorre representa ficticiamente esta faceta de la escritora. Su padre, Alfonso Storni, era alcohólico, y su madre, Paulina Storni, estaba muy enferma, lo que la llevó a abandonar la escuela para trabajar. Así, fue desarrollando una fuerza interior, como una hembra alfa de *Canis lupus* que lidera su manada. Esa fortaleza, ya en su vida adulta, la ayudó a defender ferozmente tanto a su hijo Alejandro Storni como a sus ideales feministas. Pese a todo, Storni se destacó como una importante poeta modernista, con obras como *El dulce daño* (1918) y *Languidez* (1920). A lo largo de su vida, enfrentó desafíos personales y de salud, incluyendo un cáncer de mama que la llevó al suicidio.

Según Masiello (1997), la escritura de Storni exige un cambio tanto en el ámbito lingüístico como en el social. En este último, se observa en algunas de sus obras la representación de las dificultades de supervivencia de mujeres consideradas comunes y desmembradas, como las sirvientas y empleadas. Para Cristina María Ceni de Araújo (2022), Storni se distinguió por su escritura audaz, en la que abordaba la temática de la mujer, el ser mujer, su sexualidad y su lugar en la sociedad, cuestionando el papel del hombre frente a todo esto. Ella no se doblegaba ante las convenciones sociales de su época. En sus enunciados, no se mostraba sumisa frente a los hombres que ocupaban los espacios centrales de poder. Storni se despojaba del papel de objeto masculino.

En términos afectivo-amorosos⁷, Storni reconoció que este “la ha dejado sin palabras” (Masiello, 1997, p. 252). Así, sin aullidos, como una hija de loba abandonada, vivió entre amores y desamores. Sin embargo, el “animalito” (Delgado, 2012, p. 254) Storni, en su alcatea masculina del mundo de la escritura, contó con importantes amigos escritores lobos, como Amado Nervo, José Enrique Rodó y Manuel Ugarte. Otro amigo cercano fue el escritor uruguayo Horacio Quiroga. En las biografías de Storni citadas, se menciona su profunda relación y amistad con el escritor uruguayo. El vínculo entre ambos se mantuvo hasta 1937, año en que Quiroga se suicidó. Este hecho impactó profundamente a Storni, como puede advertirse en el poema *A Horacio Quiroga*, que le dedicó.

Aún en vida, Storni recibió el reconocimiento de sus pares, de la crítica, de las lectoras y de los lectores. Según De Araújo (2022),

La escritora argentina, a partir de la publicación de (...) *La inquietud del rosal* (1916), tuvo una intensa actividad literaria. Publicó ocho libros de poesía; escribió cinco obras de teatro para adultos y seis para niños; colaboró con periódicos y revistas, como *La Nación*, *Caras y Caretas*, *La Nota*, *Nosotros*, *El Hogar*, entre otros, escribiendo poemas, cartas, crónicas, relatos breves, diarios, cuentos, diarios de viaje, artículos de opinión y ensayos (p. 14).

El personaje de Alfonsina Storni es el quinto en aparecer en *Mujeres en la historia (Parte 1)*. En su monólogo, esta figura rememora su difícil pasado con su hijo Alejandro. De este modo, Dellatorre, por medio de una *voz off*, la introduce en la narración inicial de la escena correspondiente:

⁵ https://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonsina_storni/autora_apunte/

⁶ Delgado, J. (2012). *Alfonsina Storni: Una biografía esencial* [Ebook]. DEBOLSILLO. https://play.google.com/store/books/details/Josefina_Delgado_Alfonsina_Storni?id=g_vCJuBTrmQC

⁷ En el artículo *Esculpir a Lola Mora*, incluido en este dossier, Dulcinea Segura utiliza a Lola Proaño (2021) para analizar la teoría de las emociones y el concepto de atmósfera afectiva.

(...) Su familia tiene graves problemas económicos, así que debe abandonar la escuela y trabajar. Comienza como camarera y luego ingresa como actriz de reemplazo en una compañía de teatro itinerante. Estudia para ser maestra rural y, finalmente, después de varias mudanzas, se radica en Buenos Aires donde consigue trabajo de correctora en la revista *Caras y Caretas*, cobrando la mitad del sueldo que un redactor hombre. Es madre soltera y nunca revela el nombre del padre de su hijo. Tuvo una intensa participación en el gremialismo literario e intervino en la creación de la Sociedad Argentina de Escritores. (...). En 1938 se suicida en Mar del Plata (...) (Dellatorre, 2020).

Durante esta narración, en la que Dellatorre se inspira en hechos biográficos reales de Storni, la cámara comienza enfocando el rostro de la actriz Eliana Schroh, quien interpreta a *Alfonsina*. Luego, la atención se desplaza hacia sus manos, mientras la tensión se manifiesta en su respiración y en sus gestos. Cuando ella suspira, el cuadro se amplía y, en ese momento, comienza a proyectarse un video en blanco y negro con imágenes de archivo de la figura histórica Alfonsina Storni.

En las imágenes, *Alfonsina* parece estar enseñándole a un niño que aparece en primer plano leyendo, mientras que, en segundo plano, se observan varios chicos y chicas sentados sobre el césped o de pie, atentos a la escena. Luego, se abre una toma de Buenos Aires y se la muestra a *Alfonsina* trabajando junto a varios hombres en la redacción de *Caras y Caretas*.

Detengámonos en una imagen en la que Storni conversa con un hombre de bigotes en una librería: una escena que sugiere su participación en el ambiente literario y su interacción con figuras masculinas del mundo intelectual de la época. Estos fragmentos audiovisuales utilizados por Dellatorre complementan la actuación de Schröh, fusionando la historia con la ficción teatral y construyendo una narrativa visual que enriquece la experiencia tecnovivial, ya que le añade una dimensión de testimonio y de memoria histórica que amplifica la experiencia estética del *web-spectador*. Al incorporar materiales de archivo —como fragmentos de películas, fotografías, cartas, manuscritos o grabaciones sonoras—, los distintos monólogos elaborados por Dellatorre en las dos partes de *Mujeres en la historia* se enlazan con la tangibilidad del pasado, aportando una base real a la ficción. Lejos de limitarse a una interpretación puramente poética o simbólica, estos monólogos se transforman en un espacio de encuentro entre la voz artística y la voz documental, entre la subjetividad de la actriz y la huella tangible de Storni.

En ese momento, Storni aparece representada como una mujer cansada, preocupada y solitaria en un entorno dominado por hombres. Sin embargo, su presencia revela una fuerza interior y una resiliencia notables: mantiene siempre la cabeza erguida y sostiene con firmeza la mirada ante sus interlocutores.

Después de la introducción, *Storni* comienza a hablar con su hijo *Alejandro*, quien permanece invisible en la escena, lo que refuerza la intensidad emocional de su monólogo:

¿Sabés lo que significa Alfonsina? (...) significa dispuesta a todo. Y acá estoy, mi amor, dispuesta al amor, a la sensualidad, a defender mis derechos, a la soledad, a dar vida, a ser tu madre. (...). Dispuesta a morir. Antes de tomar este tren que nos va a separar para siempre, me quiero confesar con vos, Alejandro. ¡Vení! Te voy a contar un secreto (Dellatorre, 2020).

La mujer que estaba dispuesta a todo, sin preocuparse por lo que los demás pensaran de ella —y aunque ser madre soltera se considerara un escándalo en aquel período—, nunca reveló el nombre del padre de *Alejandro*, ni siquiera a él. En este sentido, *Alfonsina* recuerda un cumpleaños de *Alejandro* en el que un amigo suyo vino a preguntarle quién era su padre y él, por su parte, fue a preguntar a su mamá. Y, decidida a mantener el sigilo, ella cambió de asunto: “Me acuerdo que te dije que ya eras un hombre. ¿Te acordás?” (Dellatorre, 2020).

De hecho, el secreto que *Storni* le confiesa a su hijo en el monólogo es que el primer libro que leyó en su vida lo robó de una librería, porque no tenía dinero para comprarlo. Para huir del analfabetismo, una realidad compleja de su época, especialmente entre las mujeres, *Alfonsina* tuvo que hurtar un libro porque nadie le daba ni podía darle el dinero necesario para comprarlo, todo ello mientras seguía sus convicciones y sin

preocuparse por nada: “Que no te importe nada lo que te tienen que decir. Siempre andá por lo tuyo, por tus sueños” (Dellatorre, 2020). De hecho, este acto de robo es retratado por Delgado (2008, p. 7), quien agrega: “Con mucha gracia, Alfonsina, al contar este episodio, llamará ‘lo pirateado’ al objeto del robo”.

A continuación, *Alfonsina* narra a su hijo el momento aterrador en el que el librero fue a la escuela y, junto con la directora, caminó por los pasillos, bajo la mirada de sus compañeras, para increparla y decirle:

- “Me robó el libro. Ella me dijo que me dejó el peso y no me lo dejó”. Y yo le dije - “Sí, yo se lo dejé, de verdad. Había más niños, le juro, le prometo”. Ahí me di cuenta de todo mi valor. (...) Siempre fui la loba que se alejó del rebaño (Dellatorre, 2020).

Alfonsina, con sus actos y palabras, enseñó a muchos a seguir sus propios sueños sin depender de los hombres. Y acerca de sus obras, le dice a su hijo: “Me desnudé ante una pluma. (...) Todo lo que quieras saber de mí está en los libros” (Dellatorre, 2020).

Esa cita resalta la valentía de *Storni* al mostrarse auténtica y su convicción de que su vida y experiencias están plasmadas en sus libros. Así, invita a su hijo y a las mujeres a encontrar en su obra libertad y conocimiento. Ella se presenta como una figura de empoderamiento, desafiando las expectativas sociales de su época y promoviendo la búsqueda de la verdad personal.

Por fin, Dellatorre evoca la memoria de la muerte de esta gran mujer y escritora mediante una imagen audiovisual de una playa, donde las olas van y vienen suavemente, acompañada de un fragmento del poema “Frente al mar”, publicado, según Delgado (2007, p. 60) en la revista “*Caras y Caretas*, enero de 1924”. En este, el mar se presenta como una metáfora de la vastedad y de las luchas internas de *Alfonsina*:

Me falta el aire, y donde falta quedo. Quisiera no entender, pero no puedo. Es la vulgaridad que me envenena. Empobrecí porque entender abruma. Me empobrecí porque entender sofoca. Yo tengo el corazón como la espuma. Mar, yo soñaba ser como tú eres. Pequeña vida que dolor provoca. ¡Que pueda liberarme de su peso! La vida mía debió ser horrible. Debió ser una arteria incontenible y apenas es cicatriz que siempre duele” (Dellatorre, 2020).

Mariquita Sánchez de Thompson.

Mariquita Sánchez nació en Buenos Aires “el 1 de noviembre de 1786 (...), [y] fue bautizada al día siguiente con los nombres María Josepha Petrona de Todos los Santos” (Quesada, 1998, p. 18). Según esa autora, era hija y heredera de Cecilio Sánchez de Velazco —comerciante andaluz, regidor del Cabildo y alcalde de primer voto— y de Magdalena Trillo, ama de casa. Se formó intelectual y afectivamente en el marco de la rígida apariencia de la sociedad porteña virreinal.

Tenía catorce años cuando se enamoró y se comprometió con su primo segundo, Martín Thompson, nueve años mayor que ella. En ese entonces, regía la *Real Pragmática* sobre *Hijos de Familia*, que establecía que los hijos de blancos menores de veinticinco años sólo podían casarse con el consentimiento de sus padres o tutores. Así, sus padres decidieron casarla contra su voluntad con el español Diego del Arco, “mucho mayor que la niña, todo un caballero en condiciones de administrar la cuantiosa herencia de Mariquita. Este matrimonio de razón tenía en cuenta el supuesto interés de la novia, no su gusto ni su opinión” (Quesada, 1998, p. 35).

Pero a Mariquita le encantaba su primo, que llevaba consigo “el uniforme de la Real Armada Española” (Quesada, 1998, p. 34). Ante su negativa a casarse con Diego del Arco, fue recluida por sus padres en un convento. Sin embargo, la reclusión duró poco, ya que en 1802 murió su padre. A pesar de esto, su madre se mantuvo firme en seguir el criterio del esposo respecto al matrimonio de su hija con el hombre que ellos habían elegido.

Sin embargo, los enamorados lucharon con determinación para concretar el tan anhelado matrimonio. Para ello, contaron con el apoyo de figuras destacadas de la época, como el “progresista fiscal de la Audiencia de Charcas, Victorían de Villaba (...), el escribano Pedro de Velazco [y] el confesor de la niña, fray Cayetano Rodríguez” (Quesada, 1998, pp. 40, 43). Fue el escribano quien patrocinó el juicio de disenso contra Magdalena Trillo, que empezó el 7 de julio de 1804.

Martín y su amada también se dirigieron al nuevo virrey del Río de la Plata, el marqués don Rafael de Sobremonte. Así, junto con la solicitud del novio, Mariquita adjuntó una carta, fechada el 10 de julio de 1804, en la que solicitaba la aprobación para su boda. Después de enviarla, y tras trece días de juicio, Mariquita finalmente logró casarse con su primo el 20 de julio de 1805. Juntos, tuvieron cinco hijos.

La pareja disfrutaba mucho de su tiempo juntos, especialmente en las tertulias que tenían lugar en su casa. Entre los invitados, según Quesada (1998), se encontraba gente muy influyente y poderosa, como el virrey Liniers, los ricos comerciantes Escalada, Sáenz Valiente y Lezica y Juan Martín de Pueyrredón.

¿Y cuál fue la participación de Mariquita en los sucesos políticos que transformaron al país?, se pregunta Quesada (1998). Ella misma responde: “Mariquita sólo figura en los documentos de la época entre los donantes de dinero para la expedición al interior organizada por la Junta” (p. 63).

En julio de 1812 falleció su madre, y Mariquita se convirtió en la heredera universal de la fortuna familiar. Así, sus tertulias alcanzaron un estatus legendario, con la participación de numerosas personalidades como “Alvear, Larrea, Monteagudo, Rodríguez Peña (...)" (Quesada, 1998, p. 75).

No obstante, las celebraciones con su esposo se vieron interrumpidas en 1815, cuando fue designado para una misión diplomática en los Estados Unidos. Allí, sufrió un colapso mental y fue internado en “un hospital, irremisiblemente loco” (Quesada, 1998, p. 92). Mariquita, utilizando buena parte de su fortuna, hizo todo lo posible para traer a Martín a Buenos Aires. Sin embargo, durante la larga travesía en velero por el Atlántico, él falleció y su cuerpo fue arrojado al mar el 23 de octubre de 1819.

A pesar de todo, Mariquita continuó con su vida social y el 20 de abril de 1820 se casó con Jean-Baptiste de Mendeville, un diplomático francés de 25 años, músico y pianista. Aunque su matrimonio no fue feliz —“Me casé con él y mi fortuna fue suya. (...) Me engañé” (Quesada, 1998, p. 103)—, y a pesar de haber durado quince años, tuvieron tres hijos.

Tras residir brevemente en Ecuador en 1836 junto a su esposo Mendeville, de quien se separó durante ese período, Mariquita regresó a Buenos Aires. En 1837, bajo el gobierno del dictador Juan Manuel de Rosas, renunció a la *Sociedad de Beneficencia* —de la cual había sido miembro entre 1823 y 1832— y se exilió en Montevideo entre 1838 y 1852.

Mariquita, aún en el exilio, continuó gozando de gran popularidad en los círculos intelectuales argentinos, estableciendo vínculos con miembros de la *Generación del 37*, de los cuales fue musa inspiradora. Entre los participantes se contaban figuras como Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento y José Mármol.

Entre 1849 y 1850, Mariquita viajó a Río de Janeiro. Para Quesada (1998), este viaje le permitió alejarse de su exilio en Montevideo y relacionarse con figuras influyentes del Imperio brasileño y exiliados argentinos. En Montevideo, Mariquita mantuvo una relación amorosa con el poeta Esteban Echeverría, quién murió en 1851. Un año después, al recibir la noticia de la derrota de Rosas, regresó a Buenos Aires y retomó su labor en la *Sociedad de Beneficencia*, donde ocupó el cargo de presidenta entre 1866 y 1867.

Por fin, “Mamita Mendeville”, como la llamaban sus nietos, pasó sus últimos años marcada por la soledad y la melancolía, agravadas por la pérdida de seres queridos. Falleció en Buenos Aires el 23 de octubre de 1868.

Mariquita Sánchez es retratada en la narración inicial (*voz off*) de la obra de Dellatorre (2020) como una

intelectual y política revolucionaria. (...) Pionera y defensora de la necesidad de educación para las mujeres. Su padre arregla su casamiento con un hombre cuarenta años mayor que ella. Mariquita se niega rotundamente (...). El padre (...) decide encerrarla en la casa de ejercicios espirituales, donde era habitual internar a las mujeres llamadas díscolas, hijas descarriadas y las esposas infieles. Luego de la muerte de su padre y ante la negativa de su madre que se case con Martín Thompson, Mariquita decide escribirle una carta al virrey Sobremonte, solicitando su aprobación y esgrimiendo su derecho a elegir con quien casarse. Este documento se toma como la primera carta feminista en nuestra historia.

En ese preámbulo, Dellatorre realiza un primer plano de los ojos de la actriz Sofía Letier, quien interpreta a *Mariquita*. A través de la cámara, la actriz dirige una mirada fija e intensa hacia los *web-spectadores*. Luego aparece sentada en una silla, contemplando un rosario entre sus manos. A la izquierda del plano, se observa una pequeña mesa con dos velas encendidas, cuyas sombras parpadeantes proyectan una atmósfera lúgubre sobre una tela negra de fondo, evocando el encierro del personaje en un convento. Un corte introduce la imagen de una santa dentro de una iglesia. Finalmente, una mano femenina escribe sobre papel antiguo con una pluma estilográfica: es la carta que será enviada al virrey.

El monólogo comienza con *Mariquita* rezando el Padrenuestro mientras sostiene su rosario. Recibe la visita de una amiga que permanece fuera de cuadro –una construcción poética de Dellatorre similar a la del monólogo de Storni, donde el personaje dialoga con alguien que no aparece en el plano audiovisual–, a quien le confiesa que se siente muy sola y se desahoga:

Me tratan de loca. Es que la mujer es un bicho de la casa, que nos otorgan apenas más derechos que a un animal. (...) Siendo hombre, uno puede ir a la plaza, puede ir de paseo, puede ir al Cabildo. Y no es solamente el cuerpo que está ahí, sino la presencia. (...) Dime. ¿Cuándo has visto que alguien extraña a una mujer fuera del ámbito de la casa? (Dellatorre, 2020).

A continuación, *Mariquita* cuestiona la situación de las mujeres y cómo son tratadas en la época. Y reflexiona sobre la educación de los hijos y el papel de la mujer en el hogar:

- “Bordar y tejer para los niños venideros, a quienes hay que amar y educar para que nuestros futuros ciudadanos sean prósperos”. A mi madre le encantaba decir eso. Mas dime: “¿Es posible amar a los hijos que se tiene sin amor? ¿Es posible educarlos con nuestros propios ideales si éstos difieren de nuestro marido? ¿O debemos como mujeres sucumbir a aquellos que tienen la persona con la que contraemos nuestras nupcias? (Dellatorre, 2020).

- ¡No!, responde enfáticamente. Afirma que preferiría ser estéril o solterona. Sin embargo, esto, “mi padre jamás lo hubiera permitido. (...)” (Dellatorre, 2020).

Mariquita sufrió profundamente al verse obligada a renunciar al hombre que amaba debido a la imposición de su familia. Su dolor la llevó a desear ser hombre, infértil o incluso nunca casarse. Su experiencia plantea interrogantes sobre cuántas mujeres de su época enfrentaron matrimonios forzados, fueron marginadas por sus decisiones o se vieron confinadas al rol doméstico contra su voluntad.

A pesar de las restricciones impuestas por el sistema machista, *Mariquita* lucha por su libertad como mujer y por sus sueños:

De niñas, se nos enseñan que debemos adoptar los ideales del padre, hasta que luego somos entregadas por él a la persona con la que contraemos nuestras nupcias. (...) Una mujer con decisión, con ideales, asusta al más viril de los hombres. Nos tratan de demonios, de ingratas, de locas (Dellatorre, 2020).

Al expresar su incomodidad con la supuesta superioridad de los hombres sobre las mujeres, *Mariquita* nos

invita a reflexionar sobre el papel de la Iglesia católica en ese período. Esta institución promovía la sumisión femenina a los hombres. La paradoja radica en que, a pesar de pertenecer a esa iglesia, ella desafía estas normas al manifestar su deseo de libertad y equidad de género.

El personaje le confiesa a su amiga que, de haber nacido hombre, solo habría amado y elegido a quién amar. Y continúa protestando: “Cañones explotando en todos los países civilizados, bombardeando por doquier, y mi madre me encierra (...)" (Dellatorre, 2020).

Este pasaje revela cómo el sistema patriarcal de la época restringía la autonomía de las mujeres y subordinaba sus decisiones a los intereses familiares. Tras la muerte de su esposo, Magdalena mantuvo a su hija en el convento para impedirle casarse con un hombre que él no había elegido, priorizando el honor y la estabilidad económica de la familia por sobre la libertad de su hija.

Mariquita, entonces, recurre al virrey y le pide a su amiga que le ayude a hacerle llegar una carta: “Con la ausencia de mi padre, los asuntos de mi madre le serán de poca importancia. (...) Necesitaré pluma y papiro. (...) Bien, tráeme los elementos. Pásalos a buscar cuando la luz ya no alumbe y las campanas dejen de sonar” (Dellatorre, 2020).

Con la carta, ella impuso su deseo “por sobre el de su madre (...), un preanuncio del fin de las antiguas normas que regían en las familias” (Quesada, 1998, p. 47).

Finalmente, *Mariquita* deseaba escribir sobre las experiencias de las mujeres en Argentina, porque ellas también eran parte del pueblo y su historia. Y hoy ella misma forma parte de esa historia, integrada en la memoria y el imaginario social argentino como una “feminista *avant la lettre*” (Quesada, 1998, p. 442), quien contribuyó de manera significativa a los cambios sociopolíticos, culturales y educativos del país.

Mujeres en la historia (Parte 2): militancia y resistencia feminista.

En este apartado, además de presentar resúmenes biográficos, abordaremos un análisis más detallado de las figuras de Lola Mora y Juana Manso, a partir de la segunda parte de *Mujeres en la historia* (2021), dirigida por Dellatorre.

Juana Manso.

En *Atreverse a narrar*, Adrián Ferrero (2005) presenta una síntesis biográfica de Manso:

Hija de una familia ilustrada (...), Juana Paula Manso es una de las pocas mujeres letradas de su época que logra el grado de instrucción formal máximo que le estaba permitido a su sexo. Hija de un ingeniero civil, desde muy temprano se vincula a los círculos intelectuales porteños, en especial a los miembros de la así llamada Generación del '37 (...). Con motivo de la militancia antirrosista de su familia, Juana Paula debe marchar hacia el exilio, primero hacia Montevideo y luego hacia Río de Janeiro. Más tarde, como esposa del músico Francisco de Noronha, visitará otros lugares del mundo como Cuba, Cartagena de Indias y los Estados Unidos (...) (p. 157).

El autor destaca a Juana Manso como una figura cultural influyente que impulsó la agitación cultural y promovió la educación de las mujeres en las ciudades donde residió. Con habilidades musicales y dominio de varios idiomas, escribió zarzuelas, obras de teatro y novelas. Según Ferrero (2005), su elevado capital cultural la hacía una figura amenazante al desafiar los roles tradicionales femeninos, además de actuar como una animadora cultural que visibilizaba el trabajo invisible de las mujeres.

Según Miguens (2004), Manso vivió fuera de la Argentina por casi diez años (entre 1839 y 1848), exiliándose en distintos países. En Estados Unidos, descubre a las precursoras del feminismo. Durante su exilio en Brasil,

conoció al músico portugués Francisco de Noronha, con quien se casó el 4 de julio de 1845 y tuvo dos hijas. Juntos, colaboraron en la creación de varias obras teatrales, en las que Noronha se encargó de la composición musical. Entre estas obras se destacan *La Familia Morel*, *A Saloia*, *A Esmeralda* y *El dictador Rosas y la Mas-horca*.

Miguens (2004) apunta que la escritora Juana Manso eleva la palabra al mismo nivel que los autores románticos. Asimismo, señala que, al regresar a Buenos Aires en 1859, fue convocada por su amigo Sarmiento para fundar el primer colegio mixto, el cual fue cerrado seis años después debido a la oposición de la comunidad y de las señoritas de la *Sociedad de Beneficencia*.

Por fin, ya en Argentina, en 1864, Manso publica el drama *La Revolución de Mayo de 1810* en la *Imprenta de Mayo*. En la actualidad, en Buenos Aires, además de su representación en *Mujeres en la Historia (Parte 2)*, textos y hechos históricos relacionados con Juana Manso han sido llevados a escena en diversas producciones teatrales. Entre ellas, se destacan *Juana* (2024), *Las Juanas, una herejía cósmica* (2024, 2023 y 2022), y *Mayo* (2010).

Dellatorre, en la narración inicial (*voz off*) de su segunda obra tecnovivial —disponible en *YouTube*, un lugar virtual de memoria—, comparte colectivamente información biográfica sobre Manso, basada en sus investigaciones historiográficas:

fue escritora, traductora, periodista, maestra y feminista. Nace el 26 de junio de 1819 en Buenos Aires (...). En Brasil, fundó y dirigió el primer periódico de Latinoamérica destinado al público femenino, *El jornal de las Señoras*, y en Buenos Aires, *Álbum de Señoritas*, desde donde expresaba sus ideas en cuanto a la igualdad de los derechos de la mujer y la defensa y protección de los niños. Esgrimió la necesidad de desarrollar la educación popular y exigió la libertad religiosa, el matrimonio civil y protección para los pueblos originarios. Fue la primera mujer en brindar conferencias sobre educación en todo el país, dirigir una escuela mixta y escribir el primer manual escolar sobre historia en la Argentina. Fue (...) atacada por los conservadores de la época, quienes la llamaban Juana la Loca. Muere a los 55 años, el 24 de abril de 1875 (Dellatorre, 2021).

Durante este preámbulo, Dellatorre utiliza una serie de videos e imágenes de archivo para situar a los *web-pectadores* de la obra en momentos clave de la vida de Manso. Comienza con la exhibición de una fotografía del *Jornal das Senhoras*, seguida de la partitura de la canción *A Estrella da Minha Vida*. Luego, muestra un video en el que una mujer elegante —posiblemente Manso— observa a lo lejos con un binocular, seguido de una imagen de varias mujeres bien vestidas bajando la escalera de un barco, evocando los desplazamientos de Manso durante su exilio.

Dellatorre también incluye representaciones visuales de los logros de Manso en la formación comunitaria, libertad de creencias, casamiento no religioso y salvaguarda de las comunidades autóctonas. La directora incorpora grabados y fotografías de entornos escolares para representar su trabajo en la educación, la administración de instituciones para niñas y niños, y la elaboración del primer manual educativo argentino. Un video en blanco y negro, que muestra una reunión de hombres, sugiere las críticas y la incomprendición que Manso enfrentó debido a su compromiso social. Al fin, en contraste, se presenta una fotografía de ella en su madurez y videos de objetos de escritorio sobre una mesa que aluden a su correspondencia con una exalumna y amiga de 13 años, introduciendo así la experiencia tecnovivial que va a empezar.

Interpretada por la actriz Claudia Oliveri, *Manso* —postrada, vestida de blanco y debilitada por la enfermedad— mantiene una conversación con su amiga, quien la visita. En ese diálogo, reflexiona sobre la opresión y las injusticias que enfrentan las mujeres en la sociedad de su época:

(...) Gina, yo sé que venís a despedirte. (...) Los médicos dicen que tengo hidropesía. Voy a reventar (...) porque en este mundo hay mucho por qué sufrir. Principalmente nosotras, las mujeres. Destinadas a que las bárbaras leyes, nos rigen y nos lleven desde la potestad paterna. Al deliberado dominio marital. (...) De todas las injusticias y violencias (Dellatorre, 2021).

En este fragmento, es notable cómo Dellatorre utiliza el verbo *reventar* en un doble sentido: en su significado literal, refiriéndose a la posibilidad de que el personaje sufra una ruptura física por el exceso de líquidos a causa de su dolencia, y en un sentido metafórico, aludiendo al desgaste emocional y físico que enfrentan las mujeres a causa de los sufrimientos que les infligen los hombres.

De hecho, para Trombetta (2019), la ficción posibilita el uso de alegorías y metáforas que expresan la subjetividad del creador, permitiéndole también sintetizar, reorganizar o condensar los acontecimientos según el sentido afectivo y estilístico que deseé otorgar a los testimonios, documentos e imágenes de archivo que utiliza.

En este sentido, el planteo de Trombetta (2019) permite comprender cómo el criterio ficcional adoptado por Dellatorre se articula con materiales de archivo y referencias históricas. Esto se advierte en la representación de Juana Manso en otro momento del trabajo tecnovival, donde la dramaturga y directora señala que el personaje recibió la visita de señoritas de la *Sociedad de Beneficencia*. En esa escena, el personaje expone los conflictos que mantuvo con integrantes de dicha entidad debido a las divergencias en torno a la educación de las mujeres, entre otros temas. Para una mejor comprensión de estas controversias, se cita a continuación otro pasaje del texto de Dellatorre (2021):

Ayer vinieron las damas de la beneficencia tratando de querer convertirme al catolicismo para que cuando muera, puedan enterrar mi cuerpo en un cementerio de la Recoleta o en Chacarita. Me negué. Prefiero que tiren mi cuerpo a un chiquero antes de profanar mi conciencia.

Ese pasaje puede respaldarse históricamente en la obra de Miguens (2004), quien afirma que Juana Manso, antes de su muerte por hidropesía en 1875, también se negó a recibir la extremaunción, ya que se había convertido al anglicanismo. Por esta razón, tras su fallecimiento, fue sepultada en el Cementerio Británico, un cementerio destinado a disidentes. Sin embargo, en 1915, sus restos fueron trasladados al Cementerio de la Chacarita.

Manso era hija del español don José María Manso y de doña Teodora Cuenca, de quien “poca cosa se sabe, como de casi todas las mujeres de la época” (Miguens, 2004, p. 18).

Manso y su padre eran muy cercanos y se querían muchísimo. Fue él, de acuerdo con Miguens (2004), quien la introdujo en los círculos culturales de Buenos Aires, así como en reuniones con intelectuales como Bernardino Rivadavia, quien fundó escuelas de enseñanza superior con orientación al magisterio, a las cuales ella ingresó.

La relación con su madre parecía ser un poco distante, ya que ella era conservadora en sus principios morales, especialmente en lo relativo a la educación de las mujeres y el matrimonio.

Según Miguens (2004), Manso conoció a Francisco de Noronha en el ámbito teatral de Río de Janeiro, pero la relación entre ambos fue conflictiva y marcada por episodios de violencia psicológica y moral. La autora describe detalladamente ese período, señalando que Manso fue víctima de humillaciones constantes, caracterizadas por miedo, descalificación, celos, acusaciones y traiciones, así como por episodios de agresión verbal y actitudes hostiles, como portazos y murmullos. Tras la muerte del suegro, quien había sido un apoyo económico, Noronha abandonó a Manso y a sus dos hijas, fugándose con otra mujer. Más tarde, cuando Noronha regresó a Río, Manso realizó varias giras teatrales por Brasil y otros países junto a su esposo y sus hijas; sin embargo, los conflictos conyugales se intensificaron, lo que finalmente llevó a su separación.

Un hombre que apoyó a Manso en Argentina fue Domingo Sarmiento. Juntos discutieron sus ideas sobre la educación como medio para fomentar la alfabetización y la importancia de ofrecer una enseñanza inclusiva para todos. Inspirada en él, ella impulsó la creación de cooperadoras escolares, promovió el fin de las pedagogías basadas en el castigo a los niños y colaboró en la fundación de treinta escuelas.

En la segunda experiencia tecnovivial de Dellatorre, se observa que *Juana Manso*, a pesar de los obstáculos y las críticas que ha enfrentado por sus ideas y acciones —como “la secularización del matrimonio, la educación laica y la denuncia del papel fundamental de la Iglesia Católica en la opresión de las mujeres” (Dellatorre, 2021)— se mantiene firme en su lucha por los derechos femeninos. Incluso ante amenazas tan extremas como la de ser dominada a latigazos en un palenque, proferidas por Santos Olalla si persistía en proponer esos ideales, Manso no cede en su convicción. Ella expresa la esperanza de que las mujeres, algún día, puedan emanciparse y vivir plenamente sin depender de la autorización de un hombre, en una sociedad que, según ella, “es el hombre. Y él solo ha escrito las leyes para los pueblos. Sus códigos. (...) ha reservado para sí mismo la supremacía” (Dellatorre, 2021).

En esa experiencia tecnovivial, *Manso* mantiene la confianza, frente a su exalumna, en un futuro mejor para las mujeres a través de la educación:

Nunca dejes de estudiar. Nunca dejes que te llenen de halagos falsos sobre tu belleza y rebaje en tu inteligencia. (...) Te miro y me doy cuenta que vamos a ganar (...) nuestros derechos como mujeres. Vamos a emanciparnos. Vamos a llegar un día en el que no tengamos que pedirle permiso a ningún hombre para vivir plenamente (Dellatorre, 2021).

Desde la niñez, *Manso* poseía el coraje y la destreza suficientes para enfrentarse, según sus propias palabras, “con particular esmero a mis congéneres, afines o equivalentes, semejantes o análogos, paralelos o simétricos, los hombres” (Miguens, 2004, p. 12). En la obra de Dellatorre, se manifiesta esa fuerza:

Aún quiero demostrar que la inteligencia de la mujer no es un absurdo, o un defecto, o un crimen. (...) El círculo que trazan alrededor de la mujer es muy estrecho. Lo que para ella clasifica de crimen. En él se les atribuye a las debilidades humanas. (...) La misión de la mujer en la sociedad es el goce de los derechos que el egoísmo del hombre le niega. (...) Como dice un amigo mío sanjuanino [Sarmiento]: - “Parece que una mujer inteligente es un escándalo en esta sociedad” (Dellatorre, 2021).

Manso le cuenta a su joven amiga que sufrió amenazas físicas y numerosos intentos de desacreditación psicológica y psiquiátrica por parte de hombres: “Félix Frías (...) se encargó públicamente de llamarle Juana la Loca (...). Me han tirado objetos, dado golpes. Y me han dicho las cosas más horrorosas sobre mi aspecto, cuando doy conferencias en las escuelas” (Dellatorre, 2021).

Finalmente, para destacar aún más la relevancia de *Juana Manso* en la educación y en la emancipación de las mujeres en Latinoamérica, y para concluir este estudio sobre ella, compartimos —siguiendo la idea de Trombetta (2019, p. 39) de que “la ficción también resulta un ejercicio de memoria”— un nuevo pasaje del texto de Dellatorre (2021):

(...) con mi pluma irrité a los poderosos solo por defender lo que nos es arrebatado desde hace siglos. (...) Sin embargo, Gina, encontré muchos momentos de goce. Y la ilusión de estar logrando mi anhelo cuando dirigí la escuela número uno para ambos sexos del barrio de Montserrat. Y cuando escribí Los Anales de la Educación, donde pude plasmar mis ideas pedagógicas. (...) Ofendí a las maestras diciéndole que los castigos y las tareas de mera repetición no servían. ¿Qué había que hacer? Jugar a los niños, despertarles el interés por las materias y no obligarlos a sufrir dentro de un aula. También cuando propuse graduar la complejidad de las materias según la madurez del alumnado. Y separarlos por edades. (...) La educación debe ser costeada por todos y para todos. La escuela es el secreto de la prosperidad de los jóvenes.

Lola Mora.

De acuerdo con Patricia Corsani (2007), especialista en historia de la escultura en la Argentina y profesora de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Dolores Candelaria Mora Vega de Hernández —conocida como *Lola Mora*— fue la escultora argentina más reconocida de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Respecto a la fecha y lugar de nacimiento de Lola Mora, existen discrepancias. Pablo Mariano Solá (2019), sobrino-biznieto y biógrafo de la escultora, confirma que su tía nació en abril de 1867 en la provincia de Tucumán. En cambio, la fecha y el lugar de su fallecimiento son consensuados: murió el 7 de junio de 1936 en Buenos Aires.

Santoro (1980) sostiene que Lola Mora nació el 22 de abril de 1867, según consta en su acta de bautismo. Era hija del abogado Romualdo Mora y de Regina de la Vega.

Lola Mora, según Santoro (1980), mostró desde niña su afición por el dibujo. A los dieciocho años, en 1885, quedó huérfana de padre y madre. En 1887 conoció al pintor italiano Santiago Falcucci, con quien profundizó sus conocimientos en pintura y dibujo. Financiaba sus trabajos realizando retratos de personalidades de la alta sociedad. En 1895 viajó a Buenos Aires en busca de una beca para estudiar en Europa, y logró viajar a Roma en 1897, donde fue alumna de Francesco Paolo Michetti y Giulio Monteverde. En 1900 le encargaron su obra principal, *La Fuente de las Nereidas*, inaugurada el 21 de mayo de 1903 en el Paseo de Julio de Buenos Aires.

Sin embargo, la fuente generó un escándalo por las estatuas completamente desnudas, lo que motivó su traslado a la Costanera Sur. Dellatorre (2021), en su experiencia tecnovivial, representa este episodio, ampliamente difundido en la memoria colectiva de los *web-espectadores* argentinos.

De acuerdo con Santoro (1980), el 22 de junio de 1909 Lola Mora se casó con Luis Hernández Otero, divorciándose cinco años después. A partir de 1910, problemas financieros derivados de atrasos en los contratos la llevaron a endeudarse y a hipotecar su taller en Roma. En 1915 vendió su palacete romano y regresó definitivamente a Argentina. Tras la cancelación de varios encargos, incursionó en el teatro, el cine y exploraciones geológicas, perdiendo sus ahorros y siendo desalojada de su casa en Salta. Entre 1932 y 1933, con mala salud y empobrecida, vivió con una pensión del gobierno argentino en Buenos Aires. El 17 de agosto de 1935 sufrió un derrame cerebral que la dejó postrada hasta su fallecimiento.

Mientras que en el fondo de la imagen tecnovivial de Dellatorre (2021) se exhiben fotografías vinculadas a la vida de *Lola Mora*, en la narración inicial (*voz off*) de su monólogo correspondiente en *Mujeres en la Historia (Parte 2)*, la directora y dramaturga porteña menciona que Mora “incursionó en el urbanismo, la minería y las artes visuales. Fue la escultora argentina más discutida de su tiempo, gracias a su obra maestra *La Fuente de las Nereidas*”.

En la obra de Dellatorre, se construye un diálogo ficcional entre *Lola Mora* y su sobrina *María*, en el que la escultora reflexiona sobre su trayectoria vital y profesional. Expone las dificultades que debió enfrentar como mujer en una sociedad patriarcal, así como la resistencia que provocaron sus ideas progresistas y su obra artística. A pesar de la censura y las críticas recibidas, *Mora* se manifiesta orgullosa de su legado, al que concibe como una expresión colectiva de la voz femenina. La escena concluye con *Lola* compartiendo sus planes futuros y entregándole a su sobrina su tesoro, como inspiración femenina para continuar el camino. Adentrándonos en las opciones estéticas de la obra de Dellatorre (2021), la cámara —como ojos tecnoviviales atentos a la historia— encuadra el rostro y el torso de la actriz Oriana Jordan Cruz, quien interpreta a *Lola Mora*, en lugar de centrarse en los objetos escénicos mencionados al inicio del texto, tal como se observa a continuación:

¿Qué haces, María? (...) Este pañuelo, que está acá, me lo regaló la reina Margarita de Italia. Y estos aros los compré en la tienda más lujosa de París. Te gustan, ¿no? (...) Pero si quieres que realmente te regale mi tesoro, mi único tesoro, está acá.

Dellatorre focaliza la representación en la figura femenina y subraya la fuerza de su pensamiento. La mirada y las acciones del personaje se dirigen hacia la sobrina, que se encuentra fuera de escena, lejos de nuestros ojos, una elección estética habitual en su poética. Tampoco su tesoro se muestra. ¿Qué constituiría la mayor fortuna de *Lola*?

La dramaturga nos da una pista: “(...) nunca te olvides que lo más importante es la libertad. Que vos puedas hacer y ser lo que quieras. Que no te limiten” (Dellatorre, 2021).

Buscando las palabras en el cajón de sus memorias, *Lola* le cuenta a su sobrina que sus padres fueron asesinados, pero “gracias a tu mamá y a tu papá que cuidaron de mí, pude estudiar dibujo (...) en Tucumán” (Dellatorre, 2021).

- “¡Parece que era buena!”, dijo *Lola* con una sonrisa.

“Sí, *Lola*”, aparenta contestar la dramaturga. Fuiste tan buena que expusiste tus retratos de los gobernadores de Tucumán en la *Sociedad de Beneficencia*. Y el gobierno provincial los compró todos. “Y fue ahí donde *Lola* solicitó una beca para estudiar en Italia, la cual le fue concedida (...)” (Dellatorre, 2021). —¡Pero no fue fácil!— dijo la escultora ficticia.

Creemos que las dificultades de *Lola* no solo surgieron por los aspectos técnicos del aprendizaje de la escultura o su juventud, sino, principalmente, por el hecho de ser una mujer. Además, enfrentó adversidades por estar en un país extranjero, con un idioma distinto al suyo, y siendo enseñada por hombres, quienes centralizaban los espacios de poder y de enseñanza.

Con respecto a los obstáculos que *Lola* enfrentó para comenzar a estudiar con Paolo Michetti, según Santoro (1980), fue necesario que el embajador argentino en Roma, Enrique Moreno, interviniere ante él para que la aceptara, después de haber sido rechazada en dos ocasiones.

Todavía en Roma, tras ver los trabajos de Giulio Monteverde, *Lola* se interesó por la escultura. De acuerdo con ella,

yo quería que él me enseñara. (...) Pero al principio no me aceptaba por ser mujer. Más allá de que yo tenía una beca y una carta de recomendación, él se negaba a darme clases. Así que tuve que llamar su atención de alguna manera y comencé a esculpir con los fragmentos de mármol que quedaban descartados en su taller (...). Es así que él al ver mi mano y lo que podía lograr, me recomendó dedicarme y no abandonar la escultura. Él terminó siendo mi maestro (Dellatorre, 2021).

Lola, para ser aceptada como alumna de Monteverde, tuvo que ir mucho más allá que un postulante masculino. Debió “atreverse a”.

Pensativa, como “El Pensador” de Rodin, *Lola* comenta con su sobrina sobre lo que ella considera las faltas de su vida: “(...) nacer mujer, lograr ser escultora y tener ideas avanzadas para [su] época” (Dellatorre, 2021).

Representando el nacimiento de Venus y siendo “un símbolo de compasión para los navegantes y para toda la humanidad” (Dellatorre, 2021), *La Fuente de las Nereidas* se transforma en una metáfora del renacimiento y de una vida libre de errores pasados, reflejando a la propia *Lola* como escultora y mujer *avant-garde*.

A propósito, de acuerdo con Trombetta (2019, p. 38),

la ficción permite acudir a alegorías y metáforas que evidencian la subjetividad del creador. A su vez le permiten sintetizar, redirigir, saltar, comprimir los acontecimientos en virtud del sentido afectivo y estilístico que el creador quiera darle a los testimonios, documentos e imágenes de archivo de los que se nutra o refiera.

La subjetividad de Dellatorre, evidenciada en el monólogo tecnovivial del personaje, le permite representar a *Lola Mora* orgullosa por su obra maestra, que, según la escultora, es “¡de belleza pura!”. No obstante, ella

lamenta que el espíritu de cierta gente, la impureza y el sensualismo hayan prevalecido sobre el placer estético de contemplar un desnudo humano: “la más maravillosa arquitectura que haya podido crear Dios (...). El ángel y el demonio están siempre combatiendo en la mirada del hombre” (Dellatorre, 2021).

La última frase de esa cita nos sugiere que la sociedad patriarcal ha proyectado su control sobre el cuerpo femenino, oscilando entre su idealización y condena. Esto refleja una lucha entre la libertad de la mujer y las normas restrictivas que intentan someterla. La moralidad y la objetivación del cuerpo femenino se revelan como herramientas de opresión, apuntando directamente a las estructuras de poder que dictan su valor y significado, controlando así su existencia y representación social.

Tal fue el escándalo que causó esta obra escultórica, incluso entre las mujeres más conservadoras de la sociedad bonaerense, que terminó siendo censurada. Su instalación original estaba prevista “en pleno centro porteño, enfrente de la Casa de Gobierno (...). Tanto fue la lucha que luego de 15 años al inaugurar el Paseo de la Costanera Sur, fue trasladada allí” (Dellatorre, 2021).

Lola, en respuesta a las expresiones de repudio hacia su obra, afirmó que dichas críticas no representaban la opinión pura y noble de la gente. Y expresó: “Yo no crucé un océano entero para ofender el pudor de mi pueblo” (Dellatorre, 2021). En este sentido, el decoro aparece como un mecanismo de control sobre el cuerpo y el deseo de la mujer, un instrumento de las normas sociales impuestas por la religión, el machismo y el sistema patriarcal, que dictan cómo debe comportarse para no herir la decencia. Luego, el cuerpo femenino desnudo se percibe como algo indecente.

Tras relatar a su sobrina una experiencia vivida durante su última visita a la obra, *Lola* recordó cómo intentó comprender lo que otros llamaban obscenidad. En ese momento, al contemplar su escultura, se sintió hipnotizada y profundamente maravillada por la belleza de su trabajo. Luego, dijo con firmeza: “(...) me voy a Salta. Quiero probar que se puede extraer petróleo de las piedras. Y también estoy desarrollando un invento que nos dejaría proyectar el cinematógrafo al aire libre” (Dellatorre, 2021).

A continuación, *Lola* revela a su sobrina su preciado tesoro, y procede a su desecho final:

Estas son mis herramientas de trabajo: mis pinceles, mis compas y mis gradinas. Tal vez ahora no lo entiendas. (...) pero siempre que estés confundida o perdida, míralas. Seguramente te ayuden a encontrar el camino para seguir adelante, a sacar la fuerza y las ganas. El tiempo es impiadoso. Pero el mármol perdurará. Más allá de los que me criticaron (...) mi obra quedará y será siempre mi voz y la voz de todas. Yo fui una y todas las mujeres del mundo, sobrina (Dellatorre, 2021).

La memoria, aunque no sea tan inflexible como el mármol, resiste. Las herramientas de *Lola* —ejemplares de la construcción de la permanencia en el tiempo— son verdaderos objetos-perseverancia. Representan la transmisión de la herencia de la escultora: un acto de confianza y esperanza en las generaciones futuras, encargadas de descifrar, como Casandra desvelando los secretos del destino trágico de Troya, el valor de aquello que se oculta tras las cosas.

Conclusión

Dellatorre, en sus dos experimentos tecnoviales, presenta a los *web-espectadores* memorias de mujeres fuertes, empoderadas y firmes en sus deseos y acciones como individuos, independientemente de su raza o de la clase social que ocupaban en la sociedad de su época. Ya se tratase de mujeres del pueblo, como Martina Céspedes —una pulpera que, junto con sus tres hijas (Dolores, Rosario y Josefa) y con vecinos del barrio de San Telmo, detuvo la invasión inglesa en la Plaza Mayor en 1806—, o de mujeres pertenecientes a familias adineradas, como Mariquita Sánchez, las líneas que conectan las dramaturgias de estas figuras femeninas podrían ser los derechos civiles de las mujeres, la militancia y la resistencia feminista frente a los imaginarios patriarcales de los períodos en que vivieron. En definitiva, aunque ficcionalizadas, *Mujeres en la Historia* (Parte

1 y Parte 2) constituyen representaciones poderosas de las memorias de estas mujeres, así como de los lugares donde transcurrieron algunas de las vivencias de las cuatro figuras históricas retratadas.

Tras los análisis realizados, persisten algunas preguntas en torno a la relación entre ficción y realidad en las obras de Dellatorre que quisiéramos compartir: ¿qué pasajes corresponden exactamente a la realidad y cuáles son producto de la imaginación o de la ensoñación de la autora? ¿De qué manera se produce la intersección entre el sueño y la verdad, donde las fronteras entre ambos estados se tornan difusas?

En relación con estas cuestiones, resulta muy difícil, en el marco de nuestra breve investigación postdoctoral, afirmar si tal o cual acción o si este o aquel relato de los personajes retratados tecnovivialmente es verídico en el sentido historiográfico del término, o si, por el contrario, se trata de meras creaciones imaginativas o ensoñaciones de Dellatorre. No obstante, a nuestro parecer, su trabajo refleja un compromiso ético tanto en el ámbito académico como en el artístico, que “informa de lo real” (Chartier, 2007), brindándonos indicios de integridad respecto de los hechos históricos argentinos. Así, *Mujeres en la historia*, en sus dos partes constituyentes, se convierte —para nosotros— en un potente archivo histórico y artístico, disponible libremente para el público en YouTube, que, como vimos, constituye un lugar virtual de memoria (Baltar-Moreno, 2022).

En su lucha feminista, Dellatorre empuña con destreza la pluma de la historia, los pergaminos de la memoria y los retratos de la ficción. De este modo, reconstruye y amplifica los relatos de mujeres argentinas silenciadas por el patriarcado y por un sistema machista y misógino. Su propósito es claro: preservar la memoria y reconfigurar las narrativas y los contextos históricos del pasado en el presente.

A la postre, las dos obras de Dellatorre, al entrelazar historia, memoria y ficción, invitan a reflexionar sobre la reconstrucción de las vivencias de estas mujeres. Su habilidad para fusionar estos elementos a través del tecnovivio crea un espacio que permite a los *web-pectadores* replantearse la verdad histórica y las narrativas que nos han sido transmitidas a lo largo de los años. Al mismo tiempo, nos convoca a cuestionar las narrativas oficiales y a reconsiderar las formas en que construimos el conocimiento histórico.

Contribución de autoría:

Luciano Flávio De Oliveira es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Referencias

- Alternativa Teatral. (2020). *Mujeres en la historia – Parte 1* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=fGHO9_bpBSQ
- Alternativa Teatral. (2021). *Mujeres en la historia – Parte 2* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=4iEwLaJScJw>
- Araújo, C. M. C. de . (2022). Storni, Alfonsina. Sou uma selva de raízes vivas. Seleção, tradução e notas Wilson Alves-Bezerra. São Paulo: Iluminuras, 2020. *Cadernos De Tradução*, 42(1), 1–10.
<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e80893>
- Azevedo, E. R. (2021). Joana Paula Manso de Noronha: Uma dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840–1859). *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(41), 1–24.
- Baltar-Moreno, A. (2022). Redes sociales digitales como lugares de memoria: Diálogos ciudadanos a través de la fotografía en Facebook. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 20(2).
<https://doi.org/10.7195/ri14.v20i2.1880>
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- Corsani, P. V. (2007). *Honores y renuncias: La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 15(2), 169–196. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200017>
- De Araújo, C. M. C. (2022). *A escrita jornalística de Alfonsina Storni: tradução comentada dos artigos publicados na Revista La Nota em 1919* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução]. Repositório Institucional UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/234871>
- De Araújo, C. M. C. (s.f.). *Resenhas de tradução / Translated reviews*
- Delgado, J. (2012). *Alfonsina Storni: Una biografía esencial* [Ebook]. DEBOLSILLO.
https://play.google.com/store/books/details/Josefina_Delgado_Alfonsina_Storni?id=g_vCJuBTrmQC
- Delgado, J. (2007). *Biografía de Alfonsina Storni*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonsina_storni/autora_apunte/
- De Mendeville, M. S. (1804). *Carta al Virrey Sobremonte*.
<https://biblioteca.org.ar/libros/8707.pdf>
- De Oliveira, L. F. (s.f.). Transcripción de “Mujeres en la historia – Partes 1 y 2” [Documento no publicado].
<https://docs.google.com/document/d/16K5AbAJCSWWOOmnLdVNumkSTHWARXOQ/edit>
- Dubatti, J. (2020). *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: Ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos*. Rebento, (12), 8–32.
<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>
- Ferrero, A. (2005). Reseña: *Atreverse a narrar. Silvia Miguens, "Cómo se atreve. Una vida de Juana Paula Manso"* (novela). *Clío & Asociados. La Historia Enseñada*, 1(9/10), 156–158.
<https://doi.org/10.14409/cya.v1i9/10.1618>
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie: Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna* (1.^a ed. en español, traducción de M. Eguía). Beatriz Viterbo Editora.
- Miguens, S. (2004). *Cómo se atreve: Una vida de Juana Paula Manso* (1.^a ed.). Sudamericana.
- Mujeres en la historia – Parte 1* [Ficha técnico-artística]. (s.f.). Alternativa Teatral.
<https://www.alternativateatral.com/obra73824-mujeres-en-la-historia>

Mujeres en la historia – Parte 2 [Ficha técnico-artística]. Alternativa Teatral.
<https://www.alternativateatral.com/obra74318-mujeres-en-la-historia-ii>

Nora, P. (1992). *Entre memoria e historia: La problemática de los lugares*. Trilce.

Quesada, M. S. (1998). *Mariquita Sánchez: Vida política y sentimental* (1.^a ed., pocket). Editorial Sudamericana.

Santoro, L. (1980). *Lola Mora: Una vida fascinante* (3.^a ed., Colección Grandes autores contemporáneos de lengua castellana). Editorial Ameriberia.

Solá, P. M. (2019). *¿Quién fue Lola Mora?* <https://www.cultura.gob.ar/quien-fue-lola-mora-8560/>

Storni, A. (2017). *Poemas/Alfonsina Storni*. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Storni, A. (2020). *Sou uma selva de raízes vivas* (Seleção, tradução e notas de W. Alves-Bezerra). Iluminuras.

Traverso, E. (2007). Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. En M. Franco & F. Levín (Eds.), *Historia y memoria: Notas sobre un debate*. Paidós.

Trombetta, J. C. (2019). La ficción y su función de memoria: A propósito de Eva Perón. *Rizoma*, 7(1), 35–46.
<https://doi.org/10.17058/rzm.v7i1.12647>