

Elegía a Lola Mora. El cuerpo afectivo y el poder

SEGURA, Dulcinea / Área de Danza y Artes del Movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL/UBA) – dulceduldul@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia¹

» *Palabras claves: Lola Mora –cuerpo afectivo – emociones- escena teatral*

» **Resumen**

En este artículo nos preguntamos de qué manera el cuerpo de la actriz que interpreta a Lola Mora en la obra *Elegía a Lola Mora* (2004) de Eduardo Gilio puede expresar emociones que definan un posicionamiento político en el ámbito patriarcal y heteronormativo de principios del siglo pasado, entendiendo que “las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (Ahmed, 2015)

Tomamos la mirada del llamado “giro afectivo” como perspectiva válida para acercarnos a la producción poética del teatro y una dramaturgia desde los afectos que entre en vínculo con el público. Por otro lado, analizamos las emociones expresadas en el cuerpo de la intérprete como posibles cuestionadoras del poder, en tanto desde la perspectiva afectiva es posible “considerar la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento y/o victimización y discutir la vinculación de los afectos con la acción política” (Proaño, 2021)

» **La artista evocada**

Dolores Mora Vega (1866-1936) nace en Tucumán y es considerada la primera mujer escultora argentina, al aparecer como la única artista activa en el período de entresiglos, a pesar de que existen contemporáneamente diversas artistas (Gluzman, 2012). Comienza su formación en su Tucumán natal y en 1894 en una kermese realizada por la Sociedad de Beneficencia de Tucumán, ese “espacio constituido por las mujeres de la élite tucumana” (Vignoli, 2011), expone una obra compuesta por una serie de retratos de 20 gobernadores tucumanos (actualmente conocida como La Galería de los Gobernadores de Tucumán), con la que da inicio a su reconocimiento público. Como señala Vignoli

¹ Este trabajo forma parte del proyecto Filocyt "Las mujeres históricas y sus vínculos con el poder en las construcciones escénicas desde 2010 hasta la actualidad".

(2011) citando a Celia Terán en una comparación del trabajo de Lola respecto al de sus compañeras: “[...] 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” (Pág. 41).

Después de un breve paso de formación en Buenos Aires (en el que no se vincula con otras mujeres artistas del período), logra viajar 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).



Lola Mora con sombrero y sombrilla, en sus primeros años en Italia.

(Archivo Lola Mora de pablo Solá)

De acuerdo a Gluzman, 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. 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” (2015) si bien su estatuto como artista es menos claro.

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 (2007)

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. (Pág.170)

El mito de su vida recoge que además de ahijada de Nicolás Avellaneda era favorita de Roca, entonces presidente de la nación, 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 de la ciudad 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 representarían 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).

Al cabo de varias décadas e innumerables trabajos realizados, ya reconocida internacionalmente, los incumplimientos la llevan a endeudarse e hipotecar su taller de Roma. Posteriormente a la muerte de Julio A. Roca en 1914, Mora queda desplazada de los encargos del centro de la escena y abandonada a su suerte. Los opositores de Roca le pasan factura y en 1915 deciden sacar sus obras del Congreso consideradas como "adefesios horribles". Incluso el diputado Luis Agote afirmó que: "No demuestran nuestra cultura ni nuestro buen gusto artístico" (Corsani, 2014).

El último dinero disponible lo gastó en la búsqueda de petróleo en las tierras de Salta y en el intento de inventar una máquina para hacer cine. Para finalizar el mito, muere pobre, producto de un accidente cerebrovascular, en la casa de sus sobrinas en la ciudad de Buenos Aires, en el año 1936.

› **El cuerpo**

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. Este “medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas” que es el cuerpo, en palabras de Deleuze (1994), se vivencia en relación a un contexto que puede poner en escena mediante un despliegue simbólico y creativo de su subjetividad, constituyendo este 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.

La circulación de las emociones

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” (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.

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 joven, una mujer que interpreta, “se pone 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 circulará entre platea y escena poniendo en relación las maneras en las que se posicionan afectivamente las personas ante determinados hechos.

Estas emociones corporales circulan en un ida y vuelta entre las personas, desde los cuerpos, en un 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" (p.34).

Proaño (2021) por su parte, señala que "el teatro tiene la corporalidad como su núcleo fundamental" (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" (2021:153).

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" (p.252).

En la obra de Gilio, que analizamos a continuación, vamos a reflexionar acerca de qué atmósfera afectiva podría estar circulando y cómo se podría pensar ese despliegue de las emociones de la escena como un posicionamiento político.

› ***Elegía a Lola Mora (2004)***



Verónica Véliz en *Elegía a Lola Mora*²

² <https://gilioteatroaccion.wixsite.com/gilioteatroaccion/elegiaalolamora>

Esta obra dirigida por Eduardo Gilio presenta en escena a una sola intérprete. La puesta propone una mirada en la que ubica al público a ambos lados de una especie de corredor central, armando un camino con luces en ambos laterales por el que se desplaza la actriz.

Verónica Véliz es la protagonista de esta obra en la 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, tal como expresamos en un trabajo anterior.

Al tratarse de una actriz joven, suponemos que podría emular 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. Digamos que podría estar representando la cumbre de su vida profesional.

Sin embargo, la actriz entra al espacio y lo primero que hace es prender fuego unos papeles. 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 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 fallecimiento. 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. Parte del mito sobre la artista relata que la urna que llevaba sus cenizas se abrió dejando que algunas se las llevara 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 decir un texto o extraer objetos de la valija.

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.

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 similar a un charango 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 llore, 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.

Se podría pensar que construye una Lola Mora solitaria, enloquecida por la incomprensión 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 accionar en medio del ambiente patriarcal de principio de siglo XX y dedicar su vida a un arte que pocas mujeres realizaban.

El dolor

Retomando las escenas descriptas, podemos introducirnos en la emocionalidad como una atmósfera general que crea la intérprete en su gestualidad y relación con los distintos materiales. No es una obra de teatro de texto, es una obra en la que la expresión surge de la acción y la construcción simbólica de un universo mediante retazos no lineales.

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, hablándole a la nada como quien expresa su sufrimiento, descontento o reflexión sobre la propia suerte, o sobre la vida y la muerte, mientras se pinta la cara con cenizas, nos hablan de dolor.

La misma soledad de una mujer vestida de negro y deambulando por un espacio acotado como un pasillo, 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. Una mujer que también se separó del que fue su marido y que fue criticada por osada cuando se inauguró la escultura La fuente las Nereidas que la hizo más famosa, tanto que es conocida como la fuente de Lola Mora.

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. También es el dolor de leer ese abandono como un castigo por atreverse a tanto en un siglo profundamente dominado por el patriarcado.

Ahora bien, el dolor se siente en el cuerpo, a través de los sentidos. El dolor es definido en 2020 por la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP, por sus siglas en inglés) como “una experiencia sensorial y emocional desagradable asociada o similar a la asociada con daño tisular real o potencial”³. Definición que incluye algunas notas, entre ellas una que dice que el concepto de dolor se aprende a través de las experiencias de vida, lo que lleva a que las personas podamos reconocer de qué se trata esa emoción a partir de haberla vivenciado.

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, 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 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” (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 el castigo por haber sido una mujer empoderada que se vinculó con el poder político como si fuera un hombre?

› ***El cuerpo afectivo y el poder***

³ <https://www.dolor.com/para-sus-pacientes/tipos-de-dolor/nueva-definicion-dolor>

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, un cuerpo que 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, 2015:68). 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.

El efecto político 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 también artistas. Esto surge de la figura de la actriz, también mujer, también artista.

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” (2021:154).

Bibliografía

- Ahmed, Sara (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>)
- Corsani, Patricia Viviana (2007) "Honores y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates". En *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.15. n.2. p. 169-196. jul.- dez. 2007.
- _____ (2014) "El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora". En *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 15 al 31-octubre-2014
- Deleuze, Gilles (1994) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel. (1979) *Microfísica del poder*. 2a. ed. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Gluzman, Georgina (2014) "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*.
- _____ (2015) "La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica", 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun.2015. Disponible em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm>
- Proaño Gómez, Lola (2020) Afectividad, política y conocimiento resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana Vol. 11 Núm. 18
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654>
- Vignoli, Marcela (2011) "Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público", en *Revista digital de la escuela de historia – unr / año 3 – n° 5 / Rosario, 2011)*