

**Historias fugadas de mujeres artistas de circo entre México y
Argentina**
Un abordaje de los cuidados y el trabajo artístico

Escaped stories of female circus artists
A genealogy of care and artistic work

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23141174/med3miqna>

Camila Losada¹

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas - Argentina

Resumen

El objetivo de este trabajo es construir una genealogía de dos generaciones de mujeres artistas de circo de carpa itinerante que recorrieron distintas ciudades desde principios del siglo XX en México, pasando por las islas del Caribe, luego Brasil, hasta llegar a Argentina en 1940 donde siguieron trabajando en varios circos. Ponerle tinta a algunas de estas *historias fugadas* que resisten en la memoria y en archivos familiares desde una perspectiva etnográfica y feminista. Para comprender de manera situada cómo se constituían sus subjetividades en los distintos contextos, centro el análisis en las dimensiones del cuidado y el trabajo artístico, cruzando transversalmente el eje de la autonomía, entendida como prácticas de libertad situadas, en construcción y por construir.

Palabras clave:

GENEALOGÍA; MEMORIA; GÉNERO; CIRCO

Abstract

The objective of this work is to build a genealogy of two generations of women traveling tent circus artists who toured different cities from the beginning of the 20th century in Mexico, passing through the Caribbean islands, then Brazil, until arriving in Argentina in 1940 where they continued working in various circuses. Put ink to some of these runaway stories that resist in the memory and in family archives from an ethnographic and feminist perspective. In order to understand in a situated way how their subjectivities were constituted in the different contexts, I focus the analysis on the dimensions of care and artistic work, transversally crossing the axis of autonomy, understood as practices of situated freedom, under construction and to be built.

¹ camila.paula.losada@gmail.com

Keywords:

GENEALOGY; MEMORY; GENDER; CIRCUS

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2023

Fecha de aprobación: 18 de marzo de 2024

Historias fugadas de mujeres artistas de circo entre México y Argentina Un abordaje de los cuidados y el trabajo artístico¹

1. Introducción

Todo esto lo cuento por mi mamá que hablaba tanto. Mi mamá contaba mucho. Ella hablaba todo el tiempo. Entonces, por eso sé muchas cosas; porque sino pasan años y uno no los conoce y decís qué sé yo de mis antepasados. Yo sabía todo por mi mamá (O. Poblete, comunicación personal, 15 de marzo de 2022).

Hasta no hace tantos años, las artes circenses en Argentina habían sido marginalizadas y deslegitimadas por diversos agentes sociales, exceptuando su época de oro, a fines del siglo XIX, con el surgimiento del circo criollo² y su legitimación como origen del auténtico teatro nacional. La antropóloga Julieta Infantino ha investigado el modo en que el proceso de marginalización del circo involucra diversos aspectos: es comprendido como mero entretenimiento vulgar, como un arte menor poblado. Siguiendo a la autora, hacia 1960 estas artes sufrieron un gran deterioro económico y escénico debido a las complejidades asociadas a la itinerancia en las ciudades y sus nuevas normativas, la competencia con el teatro y el cine y la falta de políticas públicas que las fomenten y preserven (Infantino, 2014). En relación a las problemáticas de preservación que presenta el patrimonio del circo argentino, en otros trabajos (Infantino y Losada, 2022) sostuvimos que, en Argentina, aun cuando el legado de estas artes como parte de nuestro patrimonio cultural es indiscutido, no ha habido instituciones que se hayan encargado de la preservación de las huellas materiales de su pasado. No hay un museo del circo y solo existen algunas colecciones privadas donadas y preservadas por instituciones públicas como el INET (Instituto Nacional de Investigaciones Teatrales), sobre todo, las de la llamada “época de oro” de fines del s. XIX y principios del XX. Así, “la tarea de preservación se encuentra en

¹Agradezco los comentarios de lxs evaluadorxs que me permitieron profundizar y enriquecer las reflexiones de este artículo.

²El Circo Criollo es una modalidad circense caracterizada por una performance dividida en dos partes: una, de exhibición de números de habilidades acrobáticas; y la segunda, incorporaba una narrativa dramática basada en el género criollista gauchesco (Infantino, 2021a).

manos de cronistas, coleccionistas y familias de circo; situación que provoca que estas huellas y memorias se encuentren dispersas y sin posibilidades de acceso público” (Infantino y Losada, 2022, p. 3).

El lugar de las artes circenses como objeto de estudio académico también ha sido escaso. Si bien en los últimos 20 años las investigaciones sobre el circo se han incrementado y profundizado, previamente habían sido relegadas por los estudios sociales y por las artes, categorizadas como un “arte menor” (Infantino, 2014, p. 106). Los estudios historiográficos, aunque escasos, son de considerable importancia para las artes circenses dado que posibilitan dar cuenta de la historicidad de las mismas. No obstante, en ellos se concentra una cantidad considerable de datos sobre las vidas de los dueños de los circos, payasos, acróbatas y actores. Como desarrollé en otro trabajo, leer estos silencios en la producción académica desde una perspectiva de género, nos permite observar que no ha habido generalmente una escritura en clave sexo-genérica y que los varones suelen aparecer como representantes de un sujeto histórico universal (Losada, 2022). Exceptuando para el caso argentino el libro de Beatriz Seibel (2012) donde ha recuperado la historia de una de estas mujeres emblemáticas del circo argentino, Rosita de la Plata y las biografías de Laura Mogliani y María de los Angeles Sanz (2002, 2006) sobre Olinda Bozán y María Podestá, las trayectorias de las mujeres artistas de circo fueron negadas e invisibilizadas tras los términos esposa de o hermana de o exotizadas y exhibidas como “freaks” (por ejemplo, la mujer barbuda).

Asimismo, en palabras de Seibel, “no se recuerdan nombres de mujeres entre las grandes figuras circenses, que no han tenido la fortuna de ser rememoradas como sus colegas varones, a pesar de que sus historias son apasionantes y valerosas.” (Seibel, 2012, p. 9). Muchas artistas de entre fines de siglo XVIII y principios del siglo XIX han sido invisibilizadas también en los registros escritos de la época en distintas geografías a pesar de su éxito en la pista debido a que ofendían la moral del momento. De hecho, algunos circos estratégicamente no las nombraban en los programas.

Si resulta una tarea dificultosa acceder a las historias del circo argentino debido a las condiciones detalladas anteriormente, acceder a las *historias fugadas* de las mujeres propone nuevas complejidades. Por eso, sostengo la necesidad del ejercicio de recuperación feminista en nuestras investigaciones. No por recurrir simplemente a una mera visibilización, sino para realizar una revisión crítica del pasado que permita comprender nuestro presente. Un presente en el cual la cuarta ola feminista ha tenido efectos y donde en distintos países de Latinoamérica millones de mujeres cisgénero, personas de la comunidad LGTBIQ+ se vienen manifestando masivamente en el

espacio público reclamando derechos, igualdad y repudiando prácticas de violencia patriarcal.

La potencia alcanzada por la cuarta ola de manera global, pero, particularmente, en Latinoamérica causó transformaciones en el modo de comprender el mundo de algunos grupos sociales. Algunas cirqueras, en su mayoría jóvenes, emprendieron interesantes investigaciones acerca de sus ancestras del circo, preguntándose sobre de sus roles artísticos y de género en la escena y en el entrenamiento, sus corporalidades y sus posibilidades. Victoria Marecos (2022) indagó en estas temáticas en su tesis de licenciatura en artes circenses que está compuesta por un escrito y por una obra de circo llamada *Hendiduras*. También, académicas iniciaron proyectos de revalorización de las trayectorias de las mujeres de circo. Por ejemplo, el proyecto chileno *Mujeres en el circo*³ de Ebana Garín y Macarena Simonetti y en Argentina *Circa Investigación en circo y género*⁴ del cual se desprende esta investigación.

Estas búsquedas han visibilizado, puesto en valor y resignificado textos, relatos y materiales audiovisuales de y sobre mujeres artistas de circo, cuestionando y reparando lo que Cecilia Amorós llamó el “sesgo patriarcal del pensamiento” o el “no pensamiento sobre las mujeres” (Amorós, 1992, p.41). La autora sostiene que el saber es y ha sido en distintos contextos sociohistóricos patrimonio patriarcal. La mirada patriarcal ha definido a las mujeres como objeto y las ha circunscripto, a través de operaciones de violencia simbólica y epistemológica, al lugar de lo no-pensado y del no-reconocimiento. Su propuesta, entonces, es que el feminismo se erija como un proyecto de reconstrucción de la realidad social, de nuevas formas de interpretación.

En sintonía con el planteo de Amorós, el conocimiento de otras trayectorias fue le puntapie inicial de un proceso de reflexividad circense vinculado a una resignificación de prácticas y roles artísticos y sexo-genéricos basados en la norma heterosexual (Butler, 2007). Resulta potente traer las consideraciones de Joan Scott (2023) quien nos advierte, retomando los planteos ya conocidos de Michel Foucault, sobre el estrecho vínculo entre las nociones de poder/saber: la producción de conocimiento hace posible la conceptualización de problemas y la emergencia de nuevos temas. Por esta razón es urgente conocer las historias de las ancestras del circo, poder tener referentas en

³ www.mujeresenelcirco.cl

⁴ *Circa InvestigAcción en circo y género* [@circainvestigacion] [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 25 de marzo de 2024 de <https://instagram.com/circainvestigacion>

el pasado y que sirvan como espejo para hacerle preguntas al presente:

La búsqueda / construcción de genealogías feministas surge de la necesidad de hallar raíces históricas y situadas para nuestras intervenciones teóricas y políticas. Implica preguntar por nuestras antepasadas en procura de un cierto horizonte de comprensión, de un relato que posibilite el anudamiento del sentido, el trazado de continuidades y la ubicación de las rupturas... (Ciriza, 2014, p.85).

Aquí me interesa ponerle tinta a algunas de estas *historias fugadas* de los libros que resisten en las memorias y en archivos familiares desde una perspectiva etnográfica y feminista. Específicamente a las historias de dos mujeres artistas de circo, entendiendo que la categoría de mujer precisa ser pluralizada y también historizada (Scott, 2023): Natividad Morales, nacida en 1910 en México y su hija, Olga Poblete nacida en 1942 en Argentina. Olga y su hija Jorgelina Videla, nacida en 1980 en Buenos Aires, actualmente dirigen la Escuela de Circo Criollo, primera escuela de circo de Argentina fundada por los hermanos Jorge (esposo de Olga) y Oscar Videla en 1980 en Buenos Aires. En esta oportunidad, mi análisis se centra en las dimensiones del cuidado y el trabajo artístico, cruzando transversalmente el eje de la autonomía, entendida como prácticas de libertad situadas, en construcción y por construir, que no existen plenamente (Lagarde, 1997). Entiendo la autonomía no como algo completo y acabado, sino como algo que es-en-conflicto, que es-en-resistencia a la matriz heterosexual, si bien distinta en cada contexto sociohistórico, afecta de manera mayor o menor a la autonomía porque estructuralmente la contiene.

El porqué del recorte es personal, afectivo y también político. Además de antropóloga soy cirquera, y desde hace ocho años asisto regularmente a la Escuela de Circo Criollo que ha sido y continúa siendo un hogar para mí.

Me gustaría remarcar que las reflexiones presentes aquí fueron despertadas por un largo proceso colectivo. Emergieron de la realización del documental "*Las fotos de Olga. Memorias de circo*" donde, junto a Julieta Infantino, antropóloga especializada en circo y Victoria Barker, artista audiovisual y gestora cultural circense, trabajamos con las memorias narrativas, corporales y afectivas que se iban activando en Olga y Jorgelina a partir de las imágenes de su álbum fotográfico familiar, músicas y de materialidades como vestuarios y aparatos de circo para realizar acrobacias aéreas.

En otro escrito hemos profundizado en el trabajo de investigación con archivos en vínculo con el proceso de construcción de memorias (Infantino y Losada, 2022). Si bien el objetivo aquí no es indagar en estas temáticas, vale mencionar que intentamos alejarnos de una visión clásica que comprende al archivo como una herramienta de custodia (Cook, 2010) y que debe preservar los vestigios del pasado. Frente a esto, propusimos *activar* estos archivos desde una mirada post-custodial que intenta abrir, explorar y compartir más que cerrar y custodiar (Infantino y Losada, 2022). Comprendemos los archivos como materialidades que son afectadas por y que afectan al presente y al futuro en tanto promesa, específicamente, la promesa de un futuro feminista como horizonte. En este sentido, no trabajamos con verdades históricas sino con el proceso de re-creación de la memoria y la identidad “que antes que fijas son fluidas, dependiendo del tiempo, el espacio y las circunstancias, siendo siempre renovadas para adaptarse al presente, siendo continuamente re-imaginadas” (Cook, 2010, p.96).

2. Un viaje a través de las memorias de Olga y Gabriela sobre la vida de circo

Una noche de septiembre de 2023 realizamos un evento en el Centro Cultural Trivenchi⁵ donde proyectamos documental *Las fotos de Olga. Memorias de circo*. con charla abierta con Olga, la protagonista de la película junto a su hija. Olga comentó que estaba muy emocionada por ver en la pantalla su historia y la de su madre y agradecida con nosotras por el trabajo conjunto llevado adelante durante dos años hasta lograr terminar el documental. Un artista circense quiso saber qué disfrutaba más de todo lo que hacía en el circo y si actualmente asiste a espectáculos. Ella respondió que lo que más le gustaba era el bambú⁶ y que sigue yendo a espectáculos a sus 80 años a ver a sus colegas y familia. Conmovida expresó: a veces me dan ganas de volver a hacer, pero ya estoy grande y podría

⁵ El Centro Kultural Trivenchi nació en el año 2000 en un galpón ocupado por artistas de circo en Villa Crespo, Ciudad de Buenos Aires. En 2003 lxs gestores, artistas y docentes del espacio fueron desalojados y gracias a su lucha y al armado de una cooperativa de trabajo, consiguieron un galpón otorgado por el Estado en Parque Patricios donde continúa hoy. Victoria Barker, una de las realizadoras del documental, es parte de Trivenchi.

⁶ El *bambú* es un caño cromado que se cuelga en altura para realizar acrobacia aérea.

lastimarme. Otro artista comparte un nuevo interrogante: ¿qué es el circo para vos?. La artista respondió: El circo es todo para mi. Es mi vida. El circo soy yo misma (Fragmento de diario de campo. 17 de septiembre de 2023, Parque Patricios, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

Las palabras de Olga citadas en el anterior fragmento de mi diario de campo sintetizan algunos sentidos claves que adquieren las artes circenses para lxs artistas. El circo es *familia, comunidad, hogar, itinerancia, arte, trabajo, profesión* es la *vida* misma, difuminando los límites entre lo público y lo privado. Lxs artistas no hacen circo: lxs artistas *son* circo. Estas artes tienen la particularidad de exceder la práctica artística y laboral. El circo es, para quienes lo habitan, un *modo de vida* constitutivo y constituyente de las corporalidades y subjetividades; de una manera de ser, estar y hacer existencialmente compleja que se encuentra anclada en un ámbito sociocultural (Csordas, 1999) y que, por supuesto, se va transformando según geografías y coyunturas sociohistóricas diversas. En este caso, las experiencias vitales de estas mujeres adquirieron improntas particulares por situarse en los actualmente llamados circos tradicionales.⁷ Esta categoría refiere a una modalidad circense realizada por familias que reprodujeron estas artes con exclusividad transmitiendo los saberes de generación en generación hasta la apertura de la enseñanza por fuera de dicha forma de producción y reproducción en los años 80 post dictatoriales (Infantino y Losada, 2022).

El modo de vida del circo tradicional, circo de carpa itinerante, en el cual nacieron y pasaron gran parte de sus vidas Olga y Naty, tiene como motor y origen la vida comunitaria y en movimiento.⁸ Siguiendo a Valeria López (2018), esta modalidad circense se asienta sobre “un modo de producción y organización familiar” (p. 2). La vida de lxs artistas era nómada, las caravanas recorrían largas distancias y las

⁷ La noción de circo tradicional involucra disputas en relación a quiénes la definen y las características que se le atribuyen. Estas disputas se vinculan con la incorporación de nuevxs actores sociales a la práctica circense a partir de la apertura de escuelas de circo en los años 80 post dictatoriales (Infantino, 2021b).

⁸ Diversas autoras (Seibel, 2005; Infantino, 2014) señalan los inicios de la actividad circense en Argentina a partir de mediados del siglo XVIII con la llegada de lxs volatinexs trashumantes y, desde inicios del siglo XIX, con el arribo de grandes compañías circenses que viajaban por el mundo. En México, Revolledo (2006) sitúa los comienzos del circo moderno en 1808 con la llegada de una compañía inglesa.

familias circenses entremezcladas conformaban circos que producían sus propios espectáculos y transmitían sus saberes de generación en generación. Muchas personas que no eran de familia de circo se incorporaban a la vida de carpa a través del casamiento con algún artista o se escapaban de sus pueblos con algún circo e iban trabajando a medida que aprendían distintas técnicas. En el libro de Beatriz Seibel, *Historia del circo* (2005), donde se recuperan testimonios de distintos cirquerxs del país, la artista Elba Ortiz (amiga de Olga) relata:

Mi madre, María Ortiz, vivía en una chacra en Casilda. A los 15 años se casó con mi padre que era actor y representante. En esa época casarse con un actor era tabú, los artistas eran malas personas. Mi madre era huérfana y los hermanos mayores no querían saber nada de ese casamiento pero al final triunfaron y se casaron. En aquellos tiempos, si te casabas con un artista, lo que tenías que hacer inmediatamente era el escenario para ganarte el pasaje. Porque de esa forma la empresa pagaba el pasaje de la señora (Seibel, 2005, pp. 67-68).

Olga cuenta que su abuelo se había escapado con un circo en México aproximadamente hacia fines de 1800 y que comenzó siendo domador de caballos, una técnica mayoritariamente masculina en esa época, y que luego fue acróbata. Su abuelo fue la primera generación de su familia de circo, Naty segunda y Olga tercera. Las trayectorias de estas dos mujeres se fueron dibujando de maneras particulares. No obstante, compartieron la experiencia única de que el circo sea su *modo de vida*.

Es muy usual que artistas de circo que coincidan con Olga y resalten con emoción y añoranza que el circo es, en palabras de la artista, “Mi vida. Donde fui feliz. Nací en el circo y volvería a elegir nacer ahí” (O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2021). Cito a continuación nuevamente unas palabras de Elba Ortiz:

Yo estuve con tres circos en toda mi vida. 20 años o más. Trabajé añoses con la familia Videla, que es como si fuera mi familia. Tan es así que todos los hijos me dicen tía. Es una familia muy grande a la que yo quiero mucho. En el circo somos todos una familia. Los Videla eran dos hermanos, Jorge y José, que tenían circo propio, y con ellos recorrí casi toda la República pueblo por pueblo (Seibel, 1985, p. 69).

Para iluminar parte de las vidas de Olga y Naty en el circo, las fotografías actuaron como disparadores de las memorias de Olga sobre sus experiencias vitales en el circo y las de su madre. En dichos álbumes podemos encontrar imágenes que muestran fragmentos de la vida de Naty a los 16 años, en 1926, en el gran Circo Atayde en México, y unas décadas más tarde, en 1946, en el Circo Rivero en Argentina, con su marido Herminio Poblete que trabajaba como payaso y de Olga con 4 años jugando con otrxs niñxs del circo. Aunque aparecen fotografías individuales, las que más se repiten son aquellas de la grupalidad que conformaba el circo.



Figura 1. Naty en el circo. [Fotografía]. (1940). Fuente: recuperado de archivo fotográfico personal de la familia de circo Morales- Poblete.



Imagen 2. Olga en el circo. [Fotografía]. (1945). Fuente: recuperado de archivo fotográfico personal de la familia de circo Morales- Poblete.

Me gustaría traer un relato de Jorgelina, la hija de Olga, donde nos habla de las imágenes aquí compartidas:

Jorgelina: Para nosotros era todo normal. Nacimos y nos criamos en el circo. Cuando vos vivís en el circo no necesitás niñera porque vivís con tus padres, tus tíos, tus amigos, los que no somos familia nos consideramos familia porque nos criamos juntos. Es muy amena la vida. Tiene sus lados difíciles, para tener agua tenés que tirar una manguera 200 metros. Y tiene su lado bueno que en la casa de al lado tenés a tu mamá, entonces le decís “me quedé sin agua” o “cuidame al nene que voy a comprar”. Por más que hay diferencias, somos muy compañeros, cuando necesitás ayuda siempre estamos. Es una comunidad pequeña, somos muchos, nos conocemos todos y estamos todos emparentados (J. Videla, comunicación personal, 6 de marzo de 2021)

A través de sus palabras aquellas imágenes viajan en el tiempo, adquieren nuevos matices y movimiento. Las experiencias captadas por esas imágenes son recordadas, reconstruidas, imaginadas. Estas narrativas nos hablan de la vida nómada del circo, de las familias extendidas y entrelazadas donde se entranan vínculos de parentesco, de amistad, de trabajo, de interdependencia, constituyendo una red de

reciprocidades que no por ello está exenta de relaciones de poder. Más que por lazos consanguíneos, lxs artistas de circo se vuelven familia por lazos afectivos construídos en el habitar la carpa. Por ejemplo, como ilumina el fragmento de Elba Ortiz el término tía es utilizado para cualquier compañera del elenco de la edad de la madre y sobrinxs a lxs hijxs de los matrimonios con quienes se trabajan.

A veces, las familias actuaban en “communitas” (Turner, 1988, p. 101), disolviendo las jerarquías. Olga y su hija cuentan que cualquier evento desafortunado que pusiera en peligro el futuro del circo debía ser subsanado rápidamente por toda la unidad familiar *a pulmón* con su trabajo y los ahorros que pudieran acumular con sus espectáculos. Si se caía la carpa, la levantaban entre todxs.

Jorgelina: El circo es un montón de cosas juntas, de vivencias. Para nosotros es fantástico pero también tiene su lado de lucha. Mi abuela, por ejemplo, se levantaba a cualquier hora a coser, ella hacía la carpa y si viene la tormenta hay que salir todos a desarmar y a aflojar el circo para que el circo no se caiga. Y salimos todos y todas y luchamos a la par de quien sea. Entonces es literalmente una forma de vida. No es solamente una disciplina, es una forma de vida. Te acostumbrás a viajar, a luchar, a estar, a no estar, a que hoy trabajás y mañana no trabajás (J. Videla, comunicación personal, 6 de marzo de 2021).

Para la vida de circo el orden de lo colectivo es fundamental, también lo es la predisposición a la acción, al movimiento, a estar presentes y resolver los imponderables que pudieran presentarse. Tanto en las entrevistas y conversaciones con las protagonistas del documental, así como en el intercambio con distintxs artistas circenses en contextos cotidianos; la vida de circo es descrita como *maravillosa y afortunada; apasionante*, como una *elección de vida* que permite *libertad, viajar y conocer muchos lugares llevando arte* y que, en palabras de Jorgelina y Olga, “al vivir haciendo lo que amamos cuesta menos”. (J. Videla y O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2021). Es interesante notar que lxs artistas resaltan estas valoraciones positivas sobre la vida de circo que, por momentos, pueden sonar un poco romantizadas; más allá de no desconocer ni negar la (auto)precarización atraviesa sus prácticas artísticas, laborales y vitales.

Lo comunitario resulta indisociable de la itinerancia: para armar, desarmar y trasladar la carpa/hogar y todo lo que allí se alberga se precisa de una grupalidad. Así, tanto la vida de Naty, como la de su hija Olga y la de Jorgelina han transcurrido mayoritariamente en

movimiento. Como mencioné en la introducción, Naty nació en 1910 en una familia de circo en México. Olga nos cuenta que cuando su madre era una niña, durante el contexto de la Revolución Mexicana, era imposible trabajar en los circos y las familias buscaban otras maneras de seguir trabajando para sobrevivir.⁹ A sus 16 años, Naty era públicamente reconocida como *la estrella del aire* por su número de trapecio a vuelo en el gran circo mexicano Circo Atayde Hermanos. Allí conoció a Herminio Poblete, el payaso Chalupín, especializado en la payasería y la acrobacia, que se había escapado de Chile, su país, con un circo y en 1928 se casaron.

Olga: Así se casaron y ahí se fueron ellos dos solitos recorriendo Centroamérica. Estuvieron 5 años en Brasil. Salían de un circo, salían de Stevanovich, iban con Rivero. Salían de Rivero iban con Stevanovich, así, siempre en los mismos circos. Hasta que pasaron acá a la Argentina con Rivero en 1938. En el 38 ya se quedaron acá en Argentina. Ahí nació yo en 1940 y después en el 48 nació mi hermana. (O. Poblete, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021)

Jorgelina: Todo por Centroamérica y se independizaron de la familia y se vinieron con otro circo y fueron bajando por Centroamérica hasta llegar a Brasil. Después llegaron acá a la Argentina. (J. Videla, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021)

Casualmente, ese mismo año, el 31 de agosto de 1928, se promulgó el nuevo Código Civil Federal mexicano, que venía gestándose desde 1926 (Adame Lopez, 2021). El mismo tuvo una reforma fundamental en materia de los derechos para las mujeres motorizada por la fuerza adquirida por el movimiento feminista. Su artículo segundo declara que

La capacidad jurídica es igual para el hombre y la mujer;
en consecuencia, la mujer no queda sometida, por razón de

⁹La Revolución Mexicana fue una revolución social (mayoritariamente campesina) que implicó un conflicto armado iniciado en 1910 en contra de la perpetuación en el poder del general Porfirio Díaz. El año 1917 marcó el fin de la Revolución con la promulgación de una nueva Constitución, aunque los conflictos armados continuaron hasta 1920.

su sexo, a restricción alguna en la adquisición y ejercicio de sus derechos civiles (Código Civil Federal, 1928).

A partir de este dato histórico se me despiertan algunos interrogantes. Antes de la sanción del Código Civil de 1928 las mujeres estaban despojadas del derecho a la ciudadanía por la declarada inferioridad jurídica. Olga recuerda que su madre se casó para escaparse con un circo. No sabemos bien si esto ocurrió antes o después del nuevo Código. Si el matrimonio resultaba ser una táctica, en términos de De Certeau (1996), para poder salir del país con el circo y continuar trabajando en el extranjero o si emprendieron el viaje con el nuevo Código vigente y la necesidad de casarse para irse con el circo no tenía tanto que ver con una cuestión legal sino más bien con una aprobación social. Sí sabemos que el matrimonio en la narrativa de Olga se vincula a la fuga de sus xadres. Las posibilidades del motivo son infinitas, al igual que las mutaciones de la memoria en el acto de recordar.

Durante este viaje, Naty y Herminio trabajaron principalmente en el circo Stevanovich y el Circo de los Hermanos Rivero con los que recorrieron el Caribe y Latinoamérica. Con este último llegaron a Argentina en 1938. Si bien la familia biológica de Naty se había quedado en México y la de Herminio en Chile, en Argentina, una familia de colegas del circo se convirtió en su familia de acá, activando redes laborales, afectivas y de cuidado más allá de la familia nuclear. Hacían base en Capital Federal y salían de gira por pueblos y ciudades de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay mayormente. Esos circos en los que nació y pasó su infancia Olga eran de gran tamaño, de primera parte, es decir, de exposición de destrezas y con animales sin una segunda parte teatral. Lxs artistas contratadxs en estos circos, como la familia de Olga, durante las giras vivían en hoteles o en casas de familia ya que las casillas rodantes las utilizaban únicamente lxs dueñxs y sus familias.

3. “Hacíamos de todo, como cualquier mujer de esa época. Pero además trabajabamos en el circo”¹⁰. Memorias del cuidado y el trabajo artístico

En uno de los encuentros que tuvimos con Olga durante la realización del documental, le preguntamos cómo eran las vidas de las mujeres artistas de circo, qué recordaba sobre su madre y las artistas con las que convivía cuando era niña y cómo había sido su propia experiencia como artista profesional de adulta. Ella respondió:

¹⁰ (O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2022)

“Hacíamos de todo, como cualquier mujer de esa época. Pero además trabajábamos en el circo” (O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2022). Esta frase, expresada por la artista con total naturalidad me despertó algunas preguntas: ¿Qué implicaba hacer *de todo, como cualquier mujer de esa época* en la vida de circo? ¿De qué forma las mujeres circenses desafiaban los roles de género socialmente construidos en sus experiencias vitales, laborales y artísticas entremezcladas en el circo? Para ahondar en estos interrogantes y reflexionar sobre los espacios, tiempos y prácticas de libertad y autonomía de estas artistas, me centraré en las tareas de cuidado y el trabajo artístico, dimensiones que aparecen en los discursos, en las fotografías, en los recuerdos, como constitutivas de sus subjetividades. Para el caso de los cuidados, tomaré las memorias de Olga sobre su propia infancia viviendo en el circo en los años 40’ en Argentina y de la infancia de su madre en la década de 1910 en México. Para el trabajo artístico, tomaré sus recuerdos sobre la época de oro de la carrera artística de su madre en la década del 20’ en el Circo de los Hermanos Atayde en la Ciudad de México.

Como fui desarrollando, si bien en la vida de circo resalta el aspecto comunitario, con una lectura atenta podemos observar intersecciones entre el sistema de género, de parentesco y de edad que organizaban la producción y reproducción de la vida, a veces diferencialmente y, a veces, desigualmente. En el fragmento de entrevista citado abajo, Olga nos cuenta por qué la vida en grupo de estas familias de circo era muy importante para las tareas de cuidado de lxs niñxs y para la reproducción de ese modo de vida. Recuerda experiencias de su infancia y la de su madre. Las mismas nos hablan de la complejidad de la trama vincular, trazando “cruces afectivos entre las memorias personales y las memorias colectivas” (Torres Agüero y Balbé, 2021, p.15).

A partir de las fotografías de los inicios de la trayectoria artística de Naty, Olga fue construyendo recuerdos sobre lo que su madre le había contado de su infancia en el circo que quisiera analizar a la luz de los aportes de la antropóloga feminista Mari Luz Esteban. Comparto a continuación una de las fotografías y un fragmento de entrevista asociado:



Imagen 3: Naty en el circo Atayde. [Fotografía]. (1926). Fuente: recuperado de archivo fotográfico personal de la familia de circo Morales- Poblete.

Olga: Mi mamá es mexicana y nació en 1910. Ella es de familia circense porque mi abuelo se fue con un circo. Y mi mamá era la menor de 4 hermanos, 2 mujeres y 2 varones. Mi mamá tenía 4 años y ya hacía de todo. Entonces, como estaba la revolución en México, no se podía armar circos, no se podía armar nada. Entonces mis tíos, mis abuelos, hacían pan, tortillas y lo vendían. Y mi tío, diez años mayor que mi mamá, se la llevaba a las casas de familia a hacer acrobacias. Él hacía de fuerte y mi mamá

la volante. Y les daban plata. Y mamá venía con su platita. Entonces, un día mi abuela dice: “Parece mentira pero Naty nos está manteniendo”. Y un día viene mi mamá chiquita, con su platita y le dice: “Tomá mamá, acá te traigo las mantenidas” (O. Poblete, comunicación personal, 20 de abril de 2020)

Olga recuerda los primeros pasos como artista circense de su madre y deja ver el tejido de estas familias extensas e itinerantes de circo en una coyuntura particular: la Revolución Mexicana. La familia de Naty encontró como estrategia hacer espectáculos en las casas particulares durante este período en el que era peligroso trabajar en las carpas ya que solían ser incendiadas durante los enfrentamientos. También era una práctica habitual que los militares entraran a los circos a secuestrar a las mujeres artistas, motivo por el cual dejaron de salir a escena. Esto sucedió, por ejemplo, en el Circo Atayde en el cual trabajaba Naty Morales y su familia. En ese contexto, la mamá de Naty no salía a trabajar y eran sus hijxs quienes realizaban los espectáculos. Las tareas de cuidado se asignaban por edad y parentesco: el hermano mayor de Naty, de 14 años, era el encargado de garantizar el bienestar de la niña durante el traslado hacia las distintas casas y durante los espectáculos. Las generaciones menores (hermanxs, primxs), indistintamente de su identidad sexo-genérica, asumían tareas puntuales y de no muy larga duración. No obstante, el sistema de género feminizaba las tareas de cuidado durante la mayor parte del tiempo/espacio vital y los sistemas de edad y de parentesco asignaban aquellas de más responsabilidad a las generaciones mayores (madres, tías, abuelas), como garantizar la alimentación, la higiene, “ofrecer seguridad física y psicológica y respeto, y promover la autonomía y la libertad de la persona cuidada” (Esteban, 2017, p. 41). Así, podemos reflexionar sobre la manera en que el ejemplo que trae Olga sobre la infancia de Naty disputa las conceptualizaciones del cuidado pertenecientes a grupos sociales angloeuropes, postindustriales y de clases medias donde “se produce una separación esferas sociales en privadas y públicas y una asignación del trabajo de cuidar a las mujeres adultas” (Esteban, 2017, p. 34) basada en una serie de dicotomía modernas y occidentales que se desprenden de la división cartesiana cuerpo/mente: naturaleza/cultura, emocional/racional, mujer/hombre.

¿Qué matices adquirirían las prácticas de cuidado en la vida de circo? ¿Qué márgenes de libertad y autonomía tenían? Comparto a continuación unas fotografías y un fragmento de entrevista.



Imagen 4: Naty y Olga en el circo. [Fotografía]. (1945). Fuente: recuperado de archivo fotográfico personal de la familia de circo Morales- Poblete.



Imagen 5: Naty, Olga, Nena Riego y otras mujeres en el circo. [Fotografía]. (1945). Fuente: recuperado de archivo fotográfico personal de la familia de circo Morales- Poblete.

Olga: - Yo nací en un circo. Mi papá y mi mamá eran de circo y entonces yo también, tercera generación. Era la vida que conocíamos...Entonces, empecé a trabajar en el circo a los dos años. Y hacía de todo, aprendí a hacer de todo. Me enseñaron mi papá, mi mamá, un profesor de baile.”

Camila: ¿Quiénes te cuidaban a vos cuando eras chica?
¿Quién te hacía la comida? ¿Quién se quedaba con vos?

Olga: Mi mamá. Y cuando mi mamá trabajaba, una de las chicas del circo, que tenía 10 años, la Nena Riego, ella me cuidaba. Me llevaba y me tenía a upa mientras mi mamá trabajaba, mientras hacía trapecio. Yo tenía dos años y conocía la música. Entonces, cuando mi mamá trabajaba yo lloraba. Yo sentía la música y ya sabía que estaba trabajando mi mamá. Entonces me llevaba afuera del circo porque lloraba (O. Poblete, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

La antropóloga feminista Mónica Tarducci (2023) reflexiona sobre el parentesco desde una antropología feminista. Repone su genealogía, discusiones, tensiones y aportes analizando la comprensión de la familia, los límites entre naturaleza y cultura, entre lo público y lo privado y los estereotipos alrededor de la maternidad. La autora retoma la descripción de Segalen del modelo de familia normativa que comienza a consolidarse en el siglo XIX –y que aún se mantiene operante– con las siguientes características: la familia nuclear y el espacio doméstico son asociados a un lugar de refugio, de amor, de crianza, de ocio, donde descansa el mundo de lo íntimo, los sentimientos, lo moral y la sexualidad legítima. En contraposición, se ubicaría el mundo de lo público, el trabajo, las relaciones impersonales, temporarias y competitivas del mercado caracterizadas por ser impersonales, competitivas, contractuales y temporarias. “Esta división está asociada a las relaciones de género: las mujeres son equiparadas con la familia y definidas como cuidadoras, mientras que los hombres se asocian al mercado” (Segalen, 1988, como se citó en Tarducci, 2013, p.110). Sus aportes nos permiten iluminar la complejidad del entramado familiar del cual son parte estas mujeres. Distanciándose de la noción de familia normativa, biparental, basada en la norma heterosexual, estxs artistas construyeron familias extensas y entrelazadas sostenidas afectiva y económicamente por lazos intergeneracionales y comunitarios. Las mujeres se encargaban principalmente de garantizar la alimentación, higiene, compañía y empatía, pero no lo hacía en la soledad típica de la familia nuclear moderna occidental, sino junto con una red intergeneracional de apoyo mutuo de mujeres (Esteban, 2017) que constituían esta organización material, social y sexual del cuidado. La Nena Riego, que para Olga era como una hermana mayor, se ocupaba de ella afuera de la pista, calmaba los llantos de la niña con juegos y afecto. A su vez, esta práctica de cuidado irradiaba hacia la madre de Olga y la comunidad del circo en general, ya que permitía que

el número de Naty, uno de los más importantes de todo el espectáculo, se desarrollara sin interrupciones.

El Código Civil vigente en Argentina (sancionado en 1871 y reformado parcialmente en 1968) para ese momento declaraba la inferioridad jurídica de las mujeres, a pesar de las acciones de resistencia del movimiento feminista local y su lucha por los derechos civiles y el sufragio femenino. Paralelamente, la ley 11.357 (promulgada en 1926 y conocida como Ley de Derechos Civiles de la Mujer) ampliaba los derechos civiles de las mujeres a la vez que dejaba vigente el artículo 55 del Código Civil que definía a la mujer casada como incapaz de hecho relativa y el artículo 57 que la subordinaba a la necesaria representación legal del marido. En 1947 se sancionó la ley del sufragio femenino y en 1951 fue la primera experiencia de voto de las mujeres que concurrieron masivamente a ejercer su derecho (Barrancos, 2014). Es en esta coyuntura histórica que Olga transitó su infancia en el circo. No es nada extraño pensar que entre las décadas de 1940 y 1950, cuando Olga vivía viajando en los grandes circos por Argentina; las mujeres se encargaran de las tareas domésticas, de crianza, de cuidado. No obstante, entendiéndolo que la autonomía es única y tiene que ver con la propia experiencia de vida y que abarca un conjunto de poderes positivos para vivir (Lagarde, 1997), podemos comprender estos saberes y cuidados feminizados y colectivizados como una estrategia autonomía, como un poder positivo de creación de agencia colectiva que tiene como centro la libertad. La autonomía para estas mujeres se construía en comunidad de familias de circo y, específicamente, en comunidad de mujeres tejiendo crianzas, afectividades y saberes propios y colectivos que habilitaban espacios, tiempos y prácticas de libertad.

Algunas tareas de la vida de circo y los roles artísticos se asignaban diferencialmente según la edad y el género de la artista. La realización de los vestuarios así como la tarea de coser la carpa estaba a cargo de las mujeres y ellas les enseñaban este arte a sus hijas.¹¹ Comparto a continuación un relato de Diana Rutkus, descendiente de dos familias de circo de larga trayectoria, en una entrevista para *Página 12*. Diana es hija de La Nena Riego, la artista que compartió la vida de circo con Olga y que era como su hermana mayor.

Sí, por más que ejercieran un oficio, se cumplía la tradición. Vez pasada, visité la escuela de circo de Jorge

¹¹ Actualmente Olga y su hija continúan reproduciendo esta práctica. El arte de coser los vestuarios ya no se restringe a las mujeres, aunque es reproducido mayoritariamente por ellas.

Videla y él me decía: habría que organizar un homenaje especial a la mujer de circo porque era impresionante el volumen de trabajo que realizaban. Era levantarse, atender a los chicos si los tenían, hacer las compras, limpiar, cocinar, ir a ensayar, actuar, volver a la casilla a preparar la cena... Si estaban embarazadas, actuaban casi hasta último momento. Es verdad que, aunque las mujeres siempre colaboraban en todo, a ellos les tocaba la parte más dura de ciertos trabajos físicos al armar la carpa, casi siempre muy artesanal. Pero si mi abuelo, en sus comienzos, tenía la batea para fundir el hierro y hacer las palomastros que sostienen la carpa, mi abuela cosía las uniones del lienzo. Las mujeres, además, fabricaban todo el vestuario del show (Rutkus, 2009).

Los hombres se encargaban de la creación de los aparatos necesarios para hacer las acrobacias, como, por ejemplo, el trapecio, y transmitían estos saberes a sus hijos. Les enseñaban herrería y soldadura para crear elementos que permitieran los actos más espectaculares del circo (en la actualidad esta práctica no es exclusivamente masculina). Mayoritariamente, las tareas feminizadas implicaban pasar gran cantidad de tiempo al interior de las casas rodantes; al contrario de las masculinizadas que requerían pasar tiempo en el predio o dentro de la carpa. Al respecto, a partir de las fotografías de la infancia de Olga, ella recordaba que si bien todxs lxs niñxs del circo jugaban dentro y fuera de la carpa a ser artistas imitando a sus xadres, “las nenas eran más de estar pegadas a las mamás y los nenes eran más andariegos” (O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2021).

Hacían de todo, como cualquier mujer de esa época, pero además trabajaban en el circo. Lo particular de las experiencias de estas mujeres era el trabajo artístico en el circo. Artistas, creadoras, trabajadoras, profesionales, ágiles, de cuerpos fuertes. La vida y el trabajo en el circo les brindaban márgenes de libertad para desafiar lo que era y no era admitido para las mujeres, si bien esto no significaba su emancipación (Garin y Simonetti, 2020).

Como fui mencionando a lo largo del texto, Naty Morales nació en México en 1910 en una familia de circo y vivió y trabajó hasta 1928 en el Circo Atayde Hermanos donde alcanzó su reconocimiento artístico alrededor de los 16 años por su número de trapecio a vuelo. A sus 18 años, se casó con el payaso Herminio Poblete y se escaparon de México, viajaron por el Caribe y Latinoamérica hasta llegar a Argentina y establecerse. En ese viaje, ampliaron los circuitos artísticos en los que trabajaban “iban a distintos circos, iban también a cabaret, donde ella

hacia el trapecio sobre las mesas, sin red” (O. Poblete, comunicación personal, 6 de marzo de 2021).

Podemos pensar lo transgresor de la trayectoria de Naty (y de lxs artistas circenses en general) al imaginarla volando en un trapecio de punta a punta desafiando las leyes de gravedad con técnica, destreza y fuerza, provocando asombro en el público. Ahora bien, si pensamos lo transgresor desde una perspectiva que comprende al *género* como categoría empírica, de modo relacional y pluralista, como “un tipo de diferenciación categórica que asume contenidos específicos en contextos particulares” (Strathern, 1988, como se citó en Piscitelli, 1995, p, 163) ¿De qué forma las mujeres circenses desafiaban los roles de género de la época? ¿Cuáles eran las nociones más generales sobre las que se apoyaban los roles de género?

Engracia Loyo (2008) investigó la *imagen de la mujer* que circulaba en documentos y publicaciones oficiales en México durante el período de 1920-1930, en un contexto post Revolución Mexicana caracterizado por múltiples cambios políticos, económicos y sociales, con el avance de la vida urbana y la consolidación de un sistema de educación pública. La principal tarea de los gobiernos en este período fue construir una estructura social y económica sobre la cual apoyar al Estado (Huerta Moreno, 1995). En esta coyuntura:

Las mujeres fueron objeto de atención especial en los programas educativos y en las publicaciones por su papel central como educadoras, transmisoras de cultura, y por ser quienes perpetuaban modos de vida que, según los gobernantes, había que conservar, erradicar o transformar (Loyo, 2008, p.159).

La familia nuclear y heterosexual aparecía como garantizadora del orden para el Estado y en ella el rol de las mujeres aparecía como fundamental. La mujer, como categoría universal y despojada de las pluralidades, era representada como “alma del hogar y defensora de los valores tradicionales”, en línea con el modelo ideal femenino promovido por la Iglesia Católica y los sectores conservadores (Loyo, 2008, p, 160).

Siguiendo a la autora, este modelo de feminidad era transmitido por los medios oficiales (prensa y radio) luego de la Revolución a pesar de la importancia de la participación de las mujeres en la lucha revolucionaria, de la realización del Primer Congreso Feminista en 1922 que exigía igualdad civil y política, igualdad en los salarios y dignificar el trabajo doméstico y el aumento de la participación de las mujeres en la vida laboral y militante. Así, permanecían reproduciendo

los sentidos y tareas asignadas según los roles de género conservadores y desigualdades en cuanto a derechos (Loyo, 2008). En contraposición, circulaban en las nuevas culturas de entretenimiento y consumo otros modelos de feminidad que podríamos definir como contrahegemónicos para el contexto. Un ámbito de gran influencia fue el cine. Como analiza Navitski (2020), hacia 1920 se fue instalando en México el cine italiano y norteamericano de divas o mujeres fatales que entraban en conflicto con los ideales de matrimonio y maternidad puestos al servicio de la construcción del estado moderno.

Paulina Suárez-Hesketh (2015) realizó una interesante investigación acerca de los espacios novedosos de diversión y consumo cultural de masas que comenzaban a florecer en la década de 1920 en la ciudad de México -aquella ciudad donde Naty había debutado como trapeceista en el Circo Atayde Hermanos-.¹² “Una vasta red transregional y transurbana de danza, música y comercio que conectaba al mundo de habla hispana en general” (Suárez-Hesketh, 2015, p.108) en donde se entremezclaba el teatro de revista, el circo, el cine, el cabaret, la vida nocturna, lxs comediantes y trovadorxs viajers, inmigrantes regionales y empresarios itinerantes dando lugar a un período de experimentación estética, lúdica y erótica de gran relevancia en la renovación de la vida pública y la creación de lo moderno. La autora analiza el modo en que estas mixturas fueron fusionando los mundos del espectáculo y la prostitución, dando lugar a “múltiples formas de entretenimiento, creando también nuevas categorías de trabajo y ocio” (Suárez-Hesketh, 2015, p.116) y a la emergencia de una cultura claramente urbana de entretenimiento y sensibilidad. Estos eran espacios de trabajo precario donde las mujeres eran vulnerables al abuso, pero también eran “agentes creativos en la constitución de esta escena, su particular ambiente y estética” (Suárez-Hesketh, 2015, p.116).

A través de los relatos de Olga, podemos imaginarnos a Naty, así como a otras artistas circenses que aparecen en las fotografías junto a su madre como mujeres cuyas identidades se fueron conjugando con la diversidad y ambigüedad de este contexto y con la particularidad de la vida de circo.

Si bien las mujeres de circo no encajaban en el ideal femenino del Estado post Revolución: no vivían relegadas a la familia nuclear, al hogar, a las tareas domésticas y a la maternidad; la vida en familia (extendida) del circo ocupaba (y continúa haciéndolo) un rol central en

¹² La ciudad de México experimentó una transformación en la clase trabajadora industrial por su gran crecimiento y por el cambio en la composición de la fuerza de trabajo con la incorporación de las mujeres de clase baja y media (Suárez-Hesketh, 2015).

la vida de lxs artistas. Eran madres, cuidadoras y esposas. Al mismo tiempo, como artistas eran parte de la novedosa industria del espectáculo y también consumidoras. Olga cuenta que como artista/trapeceista su mamá trabajó en circos, en teatros y en cabaret, como podemos ver en las fotografías con su cuerpo semi-desnudo con vestuarios que “se hacía ella misma y copiaba del cine”, de las mujeres fatales europeas que se imponían en las pantallas mexicanas. Las performances artísticas contiguas con las performances de género entremezclaban la fuerza, la agilidad y la virtuosidad, características asociadas a lo activo que, en la demarcación binaria de los géneros pertenece al mundo de lo masculino (Cavarero, 1995), con la sexualidad, la eroticidad y la hiperfeminización de las *femmes fatales*, parte de lo moderno de la época. A su vez, los circos con animales utilizaban estratégicamente los zoológicos para distanciarse y diferenciarse de los espacios de entretenimiento vinculados a la prostitución y acercarse a la idea de un espectáculo familiar. El trabajo artístico les otorgaba la posibilidad de ser agentes creativos en la constitución de sus propias subjetividades y trayectorias vitales en tanto estos espacios les brindaban a las mujeres (campesinas migrantes, urbanas y de distintas clases sociales) oportunidades para tener una relativa independencia económica y para emprender una carrera profesional y artística clave en sus construcciones identitarias.

4. A modo de cierre

Si estamos atentas a “ver desde dónde y para qué se rescata el pasado” (Tarducci, 2015, p. 58), si emprendemos una búsqueda cuidadosa y atenta, podremos comenzar a reconstruir memorias y genealogías feministas del circo. Este artículo es solo un pequeño y primer paso de este gran trabajo. Una reconstrucción de algunas de las *historias fugadas* del circo que nos invitan a repensar los modos de construcción del conocimiento, así como la comprensión y el ejercicio de las prácticas circenses en el presente.

Los recuerdos de Olga sobre sus propias trayectorias vitales y artísticas y las de su madre, destellos de memorias despertados de la potencialidad de las imágenes de los álbumes familiares y de las texturas de los vestuarios y trapecios atesorados, me permitieron analizar algunos fragmentos de sus vidas de circo. Para analizar estas experiencias vitales que transcurrieron en movimiento (bajo el abrigo de la carpa de circo, de casillas rodantes, de luces de cabaret y teatro de revista, de hoteles y casas de familia) analicé el rol de lo comunitario y la itinerancia en el circo y la manera en que este modo de vida se

sostiene por una red intergeneracional de familias extendidas y entrelazadas.

Intenté detallar el modo en que lo público y lo privado, la esfera laboral y la doméstica, se encuentran integradas y superpuestas en la vida de circo, aunque organizadas por ciertas lógicas generacionales y de género. En particular, me detuve en las dimensiones de los cuidados y el trabajo artístico comprendidos como ámbitos que alojan posibles prácticas de autonomía. En este sentido, la conceptualización de autonomía propuesta por Lagarde (1997) desde una perspectiva feminista se vuelve una herramienta útil para reflexionar sobre la especificidad de la vida de estas mujeres en los circos itinerantes.

Siguiendo a Viera (2017), el sistema patriarcal a lo largo de la historia ha consignado a las mujeres a espacios vinculados a lo doméstico, en roles como hijas, hermanas, novias, que las preparan para más tarde ser esposas y madres; mientras que a los hombres les es asignado el espacio público y el rol de proveedores. En el circo, los hombres ocupaban las posiciones jerarquizadas de directores, dueños y distribuidores de los salarios. Podríamos reflexionar que las mujeres estaban atravesadas por un intercambio desigual de las energías del cuidado y del amor (Ferguson, 2017) pero, si prestamos atención a los recuerdos que nos comparte Olga sobre la vida de circo de su madre y la propia, les eran asignados estos espacios vinculados a lo doméstico, pero no de manera excluyente ni de forma individual. Eran esposas, cocineras, costureras, madres y cuidadoras. Sin embargo, estas prácticas de cuidado eran colectivizadas en redes de apoyo mutuo femeninas generadoras de espacios/tiempos de libertad existían y resistían en conflicto con las lógicas de poder de género del mundo del circo y de los contextos sociohistóricos más amplios de los que la vida circense era parte a la vez que contribuían al sostenimiento y la reproducción del modo de vida. Pero lo que realmente las hacía avanzadas para su época, como resaltan a lo largo del documental Olga y Jorgelina, eran sus trabajos artísticos en el circo. Mujeres artistas, nómades, trabajadoras, de cuerpos fuertes vestidos con trajes de corpiños y trusas copiados de las *femmes fatales* del cine europeo. Mujeres como Naty que, de reconocimiento público por su profesionalismo, lograban alcanzar sueldos jerarquizados en los circos y tener algunos márgenes de libertad para la creación de sus propios números artísticos. Así, el trabajo artístico habilitaba “un conjunto de poderes positivos para vivir” (Lagarde, 1997, p.4) y les otorgaba la posibilidad de ser agentes creativos en la constitución de sus propias subjetividades y trayectorias vitales; una agencia que es-en-conflicto, que es-en-resistencia al sistema patriarcal.

5. Referencias bibliográficas

- Adame López, Á. G. (2021). El Código civil de 1928: una reseña histórico-jurídica. En *El Código civil de 1928*, (pp. 1-115). Tirant Lo Blanch
- Amorós, C. (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado. *Asparkía: investigació feminista*, 41-58.
- Barrancos, D. (2014). Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas. *Voces en el Fénix*, 32, 6-13.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cavareto, A. (1995). Thinking difference. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 49 (2), 120-129.
<https://doi.org/10.1080/00397709.1995.10733799>
- Ciriza, A. (2015). Construir genealogías feministas desde el Sur: encrucijadas y tensiones. *MILLCAYAC-Revista Digital de Ciencias Sociales*, 2 (3), 83-104. ISSN: 2362-616X
- Código Civil para el Distrito y Territorio Federales, Artículo 2, 31 de agosto de 1928 (México).
- Cook, T. (2010). Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria. *Tabula*, (13), 153-168,
<http://publicaciones.acal.es/tabula/article/view/257>.
- Csordas, T. (1999) Embodiment and Cultural Phenomenology. En Gail W. and Honi, F. H. (eds). *Perspectives on Embodiment*. Routledge.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.
- Esteban, M. L. (2017). Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista: aportaciones, riesgos y diálogos con la antropología. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 22 (2), 33-48,
<https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/333111>.
- Ferguson, A (2017). Love as a political force: romantic-love, love politics and solidarity. En R. Grossi and D. West (eds). *The Radicalism of Romantic Love: Critical Perspectives*, (pp. 9-29). Routledge.
- Garín, E. y Simonetti, M. (2020). *Informe de investigación, Proyecto "Mujeres en el Circo"*, en www.mujeresenelcirco.cl
- Huerta Moreno, M. G. (1995). La reforma del Estado y la transformación de la administración pública. *Revista Gestión y estrategia*, (8), 18-28.
<https://doi.org/10.24275/uam/azc/desh/gye/1995N08/Huerta%20>
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Instituto Nacional del Teatro.
- Infantino, J. (2021a). The Criollo Circus (Circus Theatre) in Argentina. En *The Cambridge Companion to the Circus*, (pp. 63-78). Cambridge University Press.
- Infantino, J. (2021b). El circo que hacemos hoy: Posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina. *ArtCultura*, 23 (43), pp. 242-261. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64096>

- Infantino, J. y Losada, C (2022). *Memorias del circo argentino a través de narrativas de mujeres circenses*. XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria y Derechos Humanos. Buenos Aires, Argentina.
- Lagarde, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Puntos de encuentro.
- López, V. (2018). *Las mujeres en el circo actual. Un cambio de paradigma*. 3er. Encuentro Nacional de Gestión Cultural México. Mérida, México.
- Losada, C. (2022). Un abordaje de las trayectorias juveniles de mujeres artistas circenses del conurbano sur de Buenos Aires, Argentina, en clave generacional y de género. *Revista Actos*, 4(8), 32-49.
<https://doi.org/10.25074/actos.v4i8.2357>
- Loyo, E. (2008). De sierva a compañera: la imagen de la mujer en textos y publicaciones oficiales (1920-1940). En: L. Melgar (comp.) *Persistencia y cambio: acercamientos a la historia de las mujeres en México*, (pp. 159-183). Colegio de México.
- Marecos, V. (2022). *Hendiduras*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Martín.
- Mogliani, L (2006). María Podestá, actriz paradigmática del nativismo teatral. En O. Pellettieri (ed.), *Texto y Contexto Teatral* (pp. 197-201). Galerna.
- Navitski, R. (2020). Entre críticos y fanáticas: La recepción de las “divas” italianas en el México posrevolucionario. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6 (6), 149-183.
<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326/290>
- Piscitelli, A. (1995). Ambigüedades y desacuerdos: los conceptos de sexo y género en la antropología feminista. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 16, 153-169.
- Revolledo, J. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio*, 2 (4), 13-21.
<https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/860>
- Rutkus, D. (7 de agosto de 2009). *Las artistas bajo la carpa/ Entrevistada por Moira Soto*. Página 12.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5087-2009-08-07.html>
- Sanz, M. y Mogliani, L. (2002) Olinda Bozán, la vida y la representación. En O. Pellettieri (director). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II La emancipación cultural (1884-1930)* (pp. 299-314). Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras.
- Scott, J. (2023) *La fantasía de la historia feminista*. Omnívora Editora.
- Seibel, B. (1993). *Historia del circo* (Vol. 18). Ediciones del Sol.
- Seibel, B. (2012). *Vida de circo: Rosita de la Plata: una estrella argentina en el mundo*. Corregidor.
- Suárez-Hesketh, P. (2015). The Frivolous Scene: Cosmopolitan Amusements in Mexico City's 1920s. *Global South*, 9 (2), 103-130.
- Tarducci, M. (2015). Antes de Franz Boas: mujeres pioneras de la antropología norteamericana. *Runa*, 36 (2), 57-73.
- Tarducci, M. (2013). Adopción y parentesco desde la antropología feminista. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(37), 106-145.

- Torres Agüero, S. y Balbé, W. (2021) Del cuerpo-ojo al cuerpo-todo. El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación. *Revista de Antropología Visual*, 29 (2), 1-17.
- Turner, V. (1988) *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.
- Viera, M. (2017). Género y juventud: categorías y condicionamientos relacionales. *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, 3 (1), 62-82.