

Mujeres del circo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina. La vida de carpa entre la libertad y la resistencia



Camila Losada

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Becaria doctoral de CONICET, Argentina
camila.paula.losada@gmail.com

Fecha de recepción: 21/05/2021. Fecha de aceptación: 19/07/2021

Resumen

Este trabajo se propone analizar las representaciones sobre las mujeres artistas circenses entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina focalizando en las tensiones que configuraban sus identidades y corporalidades sexo-genéricas y en sus modos disonantes de actuar la feminidad, asimismo, recuperando y poniendo en valor saberes y prácticas circenses que han sido históricamente invisibilizados desde una perspectiva de género. A partir de material de archivo, testimonios y entrevistas reflexiono sobre el entrecruzamiento paradójico entre los mandatos patriarcales y los espacios de libertad y resistencia que el circo habilitó para las mujeres, convirtiéndose en modelos desafiantes para la época, en una coyuntura en la que operaba una moral conservadora que reprimía la sexualidad y los cuerpos y que comenzaba a ser disputada por las mujeres y los primeros pasos del feminismo.

■ Palabras clave: mujeres; circo; performance; libertad; resistencia.

Circus Women of the Late 19th and Early 20th Centuries in Argentina. Tent Life between Freedom and Resistance

Abstract

This work aims to analyze the representations of female circus artists between the late 19th and early 20th centuries in Argentina, focusing on the tensions that configured their sex-generic identities and corporalities and on their dissonant ways of acting femininity, moreover, recovering and putting in value circus knowledge and practices that have been historically invisible from a gender perspective. Using archive material, testimonies and interviews, I reflect on the paradoxical intersection between patriarchal mandates and the spaces of freedom and resistance that the circus enabled for women, becoming challenging models for the time, in a context in which

a conservative morality operated repressing sexuality and bodies and was beginning to be disputed by women and the first steps of feminism.

■ Keywords: women; circus; performance; freedom; resistance.

(Des)armar la carpa: hacerle preguntas al silencio

En 2017 inicié un proceso de investigación para mi tesis de Licenciatura en Antropología sobre la transformación de las subjetividades de mujeres artistas circenses a partir de la irrupción del activismo feminista en el circo en Buenos Aires en los últimos años (Losada, 2021). En esa ocasión investigué las transformaciones de las subjetividades feminizadas circenses a partir de la irrupción de los activismos trans-feministas en la arena del circo desde un abordaje de la Antropología del Cuerpo y de la Performance. Desde 2017, el circo en el Área Metropolitana de Buenos Aires, Argentina, ha sido modificado por un contexto de cambio abrupto político-cultural. La intensidad del activismo feminista local irrumpió en la arena circense transformando principalmente las subjetividades de les artistas circenses jóvenes. En este proceso de cambio generacional, aparecen nuevos discursos y prácticas en las voces y cuerpos de les jóvenes cirqueiros que interpelan hacia adentro el habitus circense heredado y hacia afuera se unen al activismo feminista ocupando el espacio público desde el circo en distintas manifestaciones. Al momento de escribir el capítulo histórico, en la bibliografía historiográfica disponible, no pude encontrar datos sobre las trayectorias de las mujeres artistas del circo en Argentina. Sin embargo, por ser parte de esta práctica artística y sus espacios de reproducción conocía relatos sobre algunas de ellas. Entonces, comencé a preguntarme: ¿dónde están las mujeres que son parte de la historia del circo? ¿Por qué hay tan pocos registros sobre ellas? ¿Había mujeres malabaristas, payasas, dueñas de circos? ¿Cómo eran sus vidas bajo la lona de la carpa?

La convocatoria de las becas Activar Patrimonio¹ fue un impulso para retomar los interrogantes que quedaron esbozados en mi tesis de licenciatura. Inicialmente, presenté un proyecto que pretendía realizar un análisis del rol de las mujeres e identidades disidentes a lo largo de la historia del circo en Argentina, desde el florecimiento del *circo criollo* hacia finales del siglo XIX hasta su crisis que se consolidó en los 70. Dicha crisis se fue gestando al menos desde la década anterior por diversos motivos, entre los que podemos mencionar la competencia con otras ofertas culturales como la televisión, el crecimiento de las ciudades, la imposibilidad de solventar los altos costos de las empresas circenses, entre otros (Infantino, 2005). El período de tiempo seleccionado resultó ser muy ambicioso para los plazos estipulados y debí modificar ese recorte así como los objetivos generales y específicos en el transcurso de la investigación. Finalmente, me propuse analizar la información relevada sobre las representaciones de mujeres artistas circenses entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina focalizando en la división sexual del trabajo artístico y en la manera en que las estéticas han sido generizadas, recuperando y poniendo en valor saberes y prácticas circenses que han sido históricamente invisibilizados desde una perspectiva de género.

Durante el proceso de recolección de datos, acudí a la revisión del material bibliográfico y de archivo disponible en el Instituto Nacional de Estudios del Teatro, así como a literatura sobre estudios sociales y de género. En esa búsqueda, tuve una gran dificultad para encontrar datos sobre las historias, aportes, experiencias, opiniones de las mujeres artistas circenses que estaban casi ausentes y, aún más,

¹ Beca otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación para investigar con el archivo del Instituto Nacional de Estudios del Teatro.

los de las identidades lesbianxs, travestis y trans. Por el contrario, hay una cantidad considerable de bibliografía disponible acerca de las trayectorias de vida de dueños del circo, payasos, acróbatas y actores. Si indagamos en el por qué de este silencio, podemos pensar en una doble operación de producción de sentido de lo socialmente significativo.

Por un lado, necesitamos pensar en las producciones del campo de los estudios sociales y de las artes acerca del circo y, específicamente, reconstruir su contexto de producción. Las artes circenses son de por sí un campo históricamente relegado por los estudios sociales. Al mismo tiempo, en el campo de las artes se las ha considerado como un género menor, ocupando un lugar marginal en los estudios del campo artístico (Infantino, 2014). Recién en los últimos quince años ha habido un incremento en los estudios referidos al circo. El presupuesto ideológico que subyace a este *desinterés* concibe al circo como un *arte menor*, idea ligada a un concepto restringido de *cultura* que, siguiendo a C. Kluckhohn y Kroeber (1952), implica aquellos saberes relacionados a la historia oficial, la literatura, la filosofía o las Bellas Artes. Asimismo, si al análisis de estos silencios en la producción académica sumamos el diacrítico del concepto de género, veremos que no hay una escritura en clave sexo-genérica y que los varones suelen aparecer como representantes de un sujeto histórico universal. Estos tipos de automatismos que son parte del sentido común también funcionan en la academia y han tenido sus efectos en las formas de mirar y de recortar el mundo del circo para su análisis. De ahí que la mayor parte de la literatura historiográfica producida refiera a las experiencias vitales de los varones artistas circenses -y no todos los varones, sino aquellos que han podido ser parte de una familia importante de circo- dejando por fuera las trayectorias de subjetividades con otros posicionamientos sexo-genéricos.

Por otro lado, en el contexto socio-histórico en el que se sitúan las experiencias de estas mujeres que han sido invisibilizadas por la historia oficial, la ciudad de Buenos Aires era un centro teatral con nuevas salas y predominio de compañías europeas en cartelera, donde aumentaba la inmigración de europexs, se expandían los ferrocarriles y los centros urbanos (Seibel, 1993, 2012). Los ámbitos artísticos, laborales y políticos eran casi en su totalidad manejados por hombres y las mujeres de la sociedad urbana quedaban relegadas a la esfera doméstica. En este contexto, el circo ofrecía a las mujeres e identidades de todas las clases sociales un espacio de independencia y autonomía. Estas artistas han sido invisibilizadas en los registros escritos a pesar de su éxito en la pista ya que sus cuerpos en escena disputaban la moral heteropatriarcal del momento. De hecho, algunos circos estratégicamente no las nombraban en los programas, ya que sus performances de y desde sus cuerpos fuertes y casi desnudos disputaban la represión sexual de la época. Beatriz Seibel (2012) ha recuperado la historia de una de estas mujeres emblemáticas del circo argentino, Rosita de la Plata, la primera mujer *écuyere*, trapeicista y bailarina de éxito mundial nacida en Buenos Aires en 1869. Rosalía Robba, conocida mundialmente por su nombre artístico "Rosita de la Plata", nació en Buenos Aires en 1869. Era hija de italianos y vivía en Paraná y Corrientes, en un barrio de inmigrantes. Ella y su hermana Dolinda Robba comenzaron su vida circense en 1878, en el Circo Arena que estaba ubicado en la zona. A los 18 años, Rosita de la Plata triunfó como la primera mujer *écuyere* del mundo. Al respecto de esta artista y del lugar de las mujeres en el circo la autora reflexiona:

Rosita es también una excepción, ya que 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. En el mejor de los casos se evocan como "la mujer de", sin apreciar su importancia y trascendencia. (Seibel, 2012)

Como retrata Seibel (1993, 2012), en esa coyuntura, las artistas de circo aparecen en los registros escritos como “la mujer de” y es difícil rastrear sus experiencias vitales más allá del rol de *esposa*. Sin embargo, algunas -pocas- han logrado trascender esos límites socio-históricos.

Entonces, ¿cómo comenzar a echarle tinta a estos silencios? ¿Cómo reconstruir las historias pasadas para poder pensar(nos) hoy? Además del análisis bibliográfico, recurriré a las memorias vivas de mujeres artistas circenses adultas mayores con el deseo de que sus recuerdos sirvan de ventanas al pasado y nos permitan comprender esta porción del mundo circense. Seguiré, de este modo, el consejo de la gran artista de circo Lily Franco, quien en su libro *Bajo la carpa criolla. Apuntes de una cirquera* advierte:

No es tarea fácil tratar un tema del que se habla poco y mal. Más que a la pura erudición, hay que apelar a veces al relato vivo para recuperar un importante documento de la cultura nacional. (Franco, 2012)

De esta manera, a través del análisis de literatura disponible en la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios del Teatro junto a la bibliografía que conforma mi marco teórico, así como a partir de la técnica de entrevistas en profundidad con una perspectiva de género y antropológica transversal, intentaré dar luz a las representaciones de las artistas circenses feminizadas comprendiendo los vínculos entre los mandatos patriarcales presentes en el circo y las prácticas artísticas, laborales y domésticas de las mujeres artistas circenses.

Breve recorrido por los orígenes del circo moderno

Diversas autoras (Seibel, 2005; Cilento, 2005; Infantino, 2014; Mogliani, 2016) coinciden en situar los orígenes del *circo moderno* en Londres, por la década de 1770. Un jinete llamado Philip Astley creó un modelo de espectáculo tomando diversos elementos de la comicidad popular que se desarrollaba en plazas y fiestas populares y re-situándolas en un espacio físico al aire libre diseñado con la forma de una pista circular, parecida al picadero donde se adiestran los caballos, rodeada de tribunas de madera que hoy llamamos gradas para el público. En ese momento, Astley sumó a los jinetes de su compañía ecuestre otra compañía de equilibristas, acróbatas, dos clowns, dos *écuyeres* y su esposa que hacía música con un tambor en la entrada del espacio para atraer al público. En 1779, Astley inaugura el primer circo en París, permanente y hecho de madera con techo. Según Infantino, lo novedoso y particular de este espectáculo fue la conjunción del adiestramiento de animales, las acrobacias y equilibrios de jinetes y acróbatas con la comicidad de los clowns. Al respecto sostiene que

El modelo de este espectáculo propuesto por Astley unía los opuestos básicos de lo teatral, lo cómico y lo dramático, asociando la actuación parodiada del payaso con sus posibilidades corporales (acrobacia, equilibrio), además de las pruebas ecuestres y el adiestramiento de animales.” (2005:28).

Siguiendo a Mogliani (2016), el modelo circense de Astley estableció prontamente los códigos de representación del circo en función de la presencia del caballo en una pista circular de arena y rápidamente se difundió, primero, en Inglaterra y, luego, especialmente en Francia, Rusia, llegando a Estados Unidos en 1790. Si el aporte de Astley había sido pasar de la pista al aire libre al anfiteatro bajo techo, la apuesta se redobla en Estados Unidos, donde se cambia la estructura fija del anfiteatro a las carpas de lona que facilitaban el traslado de los artistas en tanto podían montarse y desmontarse para recorrer largas distancias (Seibel, 2012). Así, se iba conformando el modo de vida del circo moderno de carpa cuyo motor y origen se encontraba en

el movimiento de los cuerpos circenses: cuerpos nómades, cómicos, *fuertes y flexibles* (Losada, 2021), transitando pequeños pueblos y grandes ciudades y habitando la misma carpa que hace las veces de hogar y lugar de trabajo para los artistas. Los espectáculos que hoy se suelen nombrar bajo la categoría de *circo tradicional* se iniciaban con un presentador que introducía cada número, intercalando los de destreza física (malabares, trapecio, equilibrios, doma de animales) con los de humor de los payasos (Infantino, 2005). Con respecto a la categoría de *circo tradicional*, vale aclarar que, pesar de que al interior del campo esta no está consensuada y se encuentra atravesada por una disputa en torno a sus sentidos, suele aparecer en los discursos de los cirqueros para referir al circo realizado por familias de circo que reprodujeron ese arte históricamente retomando las artes circenses provenientes de Europa y brindándoles características locales como la incorporación de la gauchesca de fines del siglo XIX inaugurando el llamado circo criollo de primera y segunda parte.

La particularidad local: el circo criollo, la consolidación del estado-nación argentino y los primeros pasos del feminismo

Antes de adentrarnos en el modo de vida circense en Argentina hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX y, particularmente, en los roles de las mujeres artistas insertas en relaciones de género atravesadas por la vida de circo y por el contexto epocal más amplio, recorreremos un poco la historia local.

Raúl Castagnino (1969), Beatriz Seibel (1993, 2002), J. Infantino (2014) y Laura Mogliani (2016) señalan los inicios de la actividad circense en Argentina a partir de mediados del siglo XVIII con la llegada de los volatineros trashumantes y, desde inicios del siglo XIX, con la llegada de grandes compañías circenses que viajaban por el mundo con sus espectáculos. La vida de los trashumantes transcurría entre viajes y funciones; y al trabajo artístico se le sumaban los traslados, el armado y desarmado de los aparatos, la preparación del escenario y las tareas domésticas. A medida que pasaban los años, estas compañías extranjeras se iban instalando en el país. La compañía de los Chiarini es la primera que inaugura la pista circense a principios de 1830. Al respecto de su recorrido, Seibel (2005) menciona que los artistas de la familia Chiarini actúan como mimos en 1710 en París y en 1779 hacen sombras chinescas en Hamburgo. En 1830, Pepe Chiarini se presenta en Buenos Aires como maestro de la escuela gimnástica y su esposa, Madame Angelita, como equilibrista y malabarista en la cuerda floja. Unos años más tarde, durante la época del gobierno de Rosas, en 1836, surgió la primera compañía nacional llamada "Volatines Hijos del País" (Mogliani, 2016).

De las experiencias locales hacia finales del siglo XIX, emerge un subgénero novedoso que fusionaba las artes circenses con el teatro: el *circo criollo*. Esta nueva modalidad circense dividía sus performance en dos partes: una primera de actos cortos de prácticas corporales de destreza y comicidad como malabares, acrobacias, clown, actos ecuestres y una segunda parte dramática de representación teatral que incorporaba una narrativa dramática derivada del movimiento literario criollista-gaucho que exaltaba la figura del gaucho argentino como emblema de nacionalidad (Infantino, 2021). En la exhibición dramática se representaban obras teatrales de género gauchesco, una comedia o un sainete, y excepcionalmente dramas.

¿Cómo sobrevino la popularización y legitimación de esta innovadora modalidad circense? Hacia fines del siglo XIX, Argentina atravesó décadas de profunda transformación durante el proceso de consolidación del Estado nación argentino. Desde que nuestro país se independizó de España sobrevinieron guerras civiles que duraron hasta 1860, cuando finalmente hubo cierta pacificación y unificación del territorio (Infantino, 2021).

Como señala Infantino (2021), entre 1860 y 1870, la elite gobernante, inspirada en las experiencias de Estados Unidos, Canadá y Australia, promovió un proceso migratorio que poblaría la nación trayendo desarrollo económico y modernización. Un par de décadas más tarde, entre 1880 y 1990, el impacto cultural de la inmigración tuvo sus efectos en la emergencia de una imagen negativa de les inmigrantes que, según las preocupaciones de las elites, atentaban contra los valores de la época:

El inmigrante que tan solo unas décadas atrás había sido representado como el portador del progreso y el desarrollo, comienza a encarnar una nueva imagen: es presentado por agentes estatales, oligarcas e intelectuales como inescrupuloso, materialista, alejado de la aristocrática cultura europea. Paralelamente, desde los sectores dominantes comienza a mostrarse una preocupación por la destrucción de los valores vernáculos ante el impacto de la inmigración. (Infantino, 2014: 35)

La autora sitúa en esta coyuntura la emergencia de un movimiento artístico literario llamado criollismo popular y la subsiguiente incorporación de la emblemática figura literaria de Juan Moreira a la escena local del circo reforzando una imagen estereotipada del gaucho argentino en un intento de consolidar una tradición nacional.

El criollismo popular con Juan Moreira como personaje arquetípico, es la marca de una época. Dicho personaje literario es el héroe popular de un ciclo específico, el del salto modernizador de fin de siglo XIX. Un ciclo caracterizado por el término de las guerras civiles, la aniquilación de los pueblos originarios, la inmigración y la unificación política y jurídica de la nación por parte del Estado liberal; momento en que la Argentina alcanza el punto más alto del capitalismo con su entrada en el mercado mundial (Ludmer, 1999). (Infantino, 2014: 33)

Esta aparición del gaucho patriota, rebelde y justiciero como símbolo de nacionalidad argentina se daba en paralelo a su desaparición como actor social, como sujeto arrinconado por los nuevos modelos de uso de la tierra. En esta situación epocal, el avance del criollismo popular provocaba fascinación y rechazo en la elite local (Prieto, en Infantino, 2014). En 1884, la compañía circense Hermanos Carlo adaptó la novela a pantomima y, en 1886, José Podestá escribió un guión para la versión teatral del circo criollo. De esta manera, el circo criollo adquirió mayor relevancia social y fue considerado la cuna del teatro nacional (Infantino, 2021).

Prieto (op.cit.) desarrolla detalladamente la postura ambigua que mantiene la elite local que, entre 1880 y 1900, se moverá entre la fascinación y el rechazo ante el avance del nuevo género literario y artístico. Según su planteo, para los grupos dirigentes el criollismo significó la afirmación de su legitimidad, su continuidad en el poder y un modo de rechazar el poder creciente que los inmigrantes iban logrando. Desde algunas figuras de los sectores letrados, se mostraba una notable fascinación por el drama criollo, evaluado como catarsis frente al destino de esos gauchos sometidos a las injusticias. Asimismo, los íconos del paisaje campesino, la música, la danza, las canciones que rodeaban las actuaciones de estos dramas en el Circo Criollo se erigían como los códigos comunicativos de un nuevo género artístico que inspiraba los deseos nacionalistas de contar con un “auténtico teatro nacional”. Un género defendido porque era popular y menos elitista, único arte que podía ser considerado nacional frente a las manifestaciones culturales europeizadas que habían dominado los círculos legitimados de arte de la época. (Infantino, 2014: 36)

Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, mientras el régimen oligárquico y conservador se iba resquebrajando, en un contexto en el que el estado se encontraba en proceso de consolidación de sus instituciones, los primeros pasos feministas

aparecen como parte de este paisaje de época de la Argentina *moderna*. En esa coyuntura operaba una moral patriarcal y conservadora propia del catolicismo que reprimía la sexualidad y los cuerpos y que comenzaba a ser disputada por las mujeres y los primeros pasos del feminismo. Al respecto, las mujeres no solo trabajaban y actuaban en la esfera doméstica, también opinaban y tenían influencia sobre la vida política. Sin embargo, estaban despojadas del derecho a la ciudadanía y el Código Civil vigente (el cual entró en vigencia en 1871 y fue reformado parcialmente en 1968) sancionaba su “inferioridad jurídica”. Ante este contexto de desigualdades, sobrevinieron diversas acciones de resistencia: las mujeres socialistas y las *letradas* adhirieron al feminismo, reclamando ante todo la remoción de la inferioridad civil y la cuestión del sufragio. En 1920, el reclamo del sufragio universal adquirió gran importancia y fue apoyado por un gran número de mujeres. Las feministas exigían el derecho al voto de la mano de una estrategia *maternalista* que reposaba en el argumento de la dignidad de las mujeres por su condición de madres (Barrancos, 2014). El 22 de septiembre de 1926 se promulgó la ley 11.357, conocida como Ley de Derechos Civiles de la Mujer, ampliando los derechos civiles de las mujeres pero aún así 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 (Giordano, 2014).

Es necesario pensar las experiencias vitales de las mujeres artistas circenses en esta trama. La vida de carpa entre la libertad y la resistencia, el circo entre la fascinación y el rechazo, es parte de la tensión de la coyuntura social más amplia entre los agenciamientos de las mujeres, a partir de los reclamos del movimiento feminista y los valores morales conservadores del régimen oligárquico aún operante. En estas tensiones, se configuraban las identidades y corporalidades sexo-genéricas de las mujeres artistas circenses y sus modos disonantes (Butler, 2007) de actuar la feminidad.

El circo como modo de vida. Algunas reflexiones sobre las memorias de ayer y hoy

“El artista de circo es una estrella sin cielo”
Jorge Videla, 2019.

En este apartado analizaré por qué el circo es un *modo de vida* para les artistas que habitan ese mundo. Específicamente, me interesa comprender las lógicas de poder que componen el modo de vida del circo de carpa desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Exploraré qué especificidad adquiere este habitar desde las subjetividades feminizadas, desde una perspectiva que analice las relaciones en clave sexo-genérica. De esta manera, planteo a modo de hipótesis que la categoría de género resulta fundamental en la división intrafamiliar del trabajo al interior de la esfera doméstica y laboral que se unen en la arena del circo (Losada, 2021).

En aquella vida nómada en los circos de carpa, las familias circenses se constituían en una unidad productiva, reproductiva y de consumo -algunas aún continúan haciéndolo-. Eran dueños y productores de sus medios de producción: la carpa, los elementos circenses y la familia extendida. Recorrían los pueblos con sus carpas y la llegada del circo era el gran evento del momento. Muchas mujeres que no eran de familia del circo se incorporaban a la vida de carpa a través del casamiento con algún artista. La artista circense argentina Elba Ortiz relata la experiencia de su madre, María Ortiz, en un libro donde Beatriz Seibel recopila testimonio de distintos cirqueros del país:

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, 1985:67,68)

También era usual que el director del circo incorporara niñas para enseñarles las artes del circo a cambio de trabajar sin sueldo. La ya mencionada *écuyere* Rosita de la Plata -hablaré de ella más adelante- cuando era una niña vendía flores en la puerta del Circo Arenas ubicado en Corrientes y Paraná junto con su pequeña hermana Dolinda. La compañía ecuestre de Henry Cottrelly le propuso al padre de las niñas incorporarlas para trabajar en una pantomima interpretada por niñas durante 10 años. El contrato pautaba que Rosita y Dolinda no recibirían un salario por su trabajo, sino que la contraprestación sería la formación en las artes circenses (Seibel, 2012). Por último, otras eran contratadas de manera informal para trabajar en el montaje y desmontaje de la carpa, pero casi la totalidad de la fuerza de trabajo provenía de la familia. Cualquier evento desafortunado que peligrara el futuro del circo debía ser subsanado rápidamente por miembros de la familia extensa con su trabajo y los ahorros que pudieran acumular con sus espectáculos. Como sostiene Seibel (2005), la vida nómada del circo en continuas giras es comunitaria y en las compañías son todos familiares. En el siguiente fragmento de un testimonio tomado por Seibel (1985), la artista circense Elba Ortiz comparte sus recuerdos sobre la vida en la carpa:

Yo estuve con tres circos en toda mi vida. 20 años o más. Trabajé años 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. Pueblos chiquititos donde la gente está ávida de teatro. No todos pueden viajar. (Seibel, 1985: 69)

Más que por lazos consanguíneos, los artistas de circo se vuelven familia por lazos afectivos. El término “tía” es utilizado para cualquier compañera del elenco de la edad de la madre y “sobrinxs” a los hijos de los matrimonios con quienes se trabajan. A su vez, los niños durante la función son responsabilidad colectiva. Así, los vínculos de parentesco se tejen por *habitar el mundo circense* (Losada, 2021). Por *maneras de habitar el mundo circense* comprendo las experiencias vitales de los cirqueros entramadas a partir de sus vínculos intercorporales, sensibles y emotivos en el mundo del circo. Este *habitar* corresponde a una existencia anclada *aquí y ahora* (Kusch, 2000) que tiene que ver con el modo de vida circense en el que es necesario actuar y resolver ante las adversidades. Construí esta categoría inspirada en la noción de *maneras de estar* de Roa (2015). La autora, retomando a Kusch, conceptualiza las *maneras de estar* como la forma en que estamos-en-el-mundo experiencialmente, la cual es corporal, sensible y emotiva; y depende de determinaciones culturales, sociales e históricas.

Al respecto de la vida de circo, dos importantes artistas de circo argentinas, Olga (78 años) y Gabriela Videla (40 años), madre e hija y directoras actuales de la Escuela de Circo Criollo -anteriormente dirigida por los hermanos Oscar y Jorge Videla provenientes de familia de circo criollo- recuerdan:

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 ahí yo empecé a trabajar en circo a los dos años. Entraba con una troupe de acróbatas con mi ropita de artista corriendo, hacía un rol adelante y saludaba con mis dos añitos y me iba corriendo para

adentro. Ese era el circo Rivero, de los Hermanos Rivero acá en Argentina. Y después hacía contorsiones. A los 14 años empecé a trabajar patinando sobre hielo. Era un circo muy grande que tenía pista de hielo. Tenía en la primera parte números de circo y en la segunda parte patinaje sobre hielo. Y después ensayé malabares, debuté como malabarista. Y hacía de todo, aprendí a hacer de todo. Me enseñaron mi papá, mi mamá, un profesor de baile.

Gabriela: - 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. [...]

Gabriela: - Mi abuela, Nati Morales, era uno de los mejores números, de los mejor pagos. La mujer está más cotizada que el hombre y si hace número de altura, no les cuento. A veces no conviene juntarse o casarse. Ella (refiriéndose a su madre Olga) no trabajó nunca en el circo con mi papá. Porque cuando vos te juntás, engloban el sueldo.

Gabriela: - En México trabajó muchísimos años con el circo de los hermanos Atayde, que es uno de los circo de mayor tradición mexicana. Y después en ese interín conoció a mi abuelo, se casó con mi abuelo, payaso chileno y se vinieron a Argentina en gira con otro circo. Mi abuelo se llamaba Herminio Poblete Rodríguez y el payaso Chalupín. El no era de circo y se escapó con un circo.

Olga: - Y con el circo Rivero pasaron acá a la Argentina en 1938 y en el 42 nació yo y en el 48 nació mi hermana, trapecista.

Olga: - Nosotros trabajábamos en circos con animales, no el criollo.

Gabriela: - En esa época estaban los dos tipos de circo, el circo criollo que era más bien el típico circo argentino, el circo característico que era más pequeño, más de familia, con muchos actores. Olga: - Los mismos artistas de circo eran los actores. Que es donde nació Jorge, en el circo criollo. Pero yo vengo de un circo extranjero, entonces vivíamos en hoteles, pensiones, casas de familia porque andábamos por los pueblos también. Las familias del pueblo alquilaban piezas. Era otra manera de vivir.

-Gabriela: - Los baúles con todos los elementos de cocina y los elementos de trabajo los transportaba el circo.

-Olga: - Era un acontecimiento cuando llegaba el circo.

-Gabriela: - Se hacían los bandos, y el circo salía a hacer la publicidad con el bando por el pueblo. Todos los artistas de circo, con los animales, con todo, salían en caravana por el pueblo. El malabarista haciendo malabares, el domador llevando el caballo. Los músicos, porque había música en vivo.

Olga: - Después más adelante empezaron las casillas rodantes y vivimos también en casillas rodantes.

(Fragmento de entrevista a Olga y Gabriela Videla, marzo de 2021 en la Escuela de Circo Criollo, Montserrat, Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

El *modo de vida* al que se refieren Olga y Gabriela se basa en la informalidad del proceso de producción familiar donde el orden de lo colectivo es fundamental, así como la predisposición a la acción, al movimiento, a estar presentes y resolver los imponderables de la vida circense. Siguiendo a Valeria López, el *circo tradicional* se asienta sobre un modo de producción y organización familiar (López, 2018) e itinerante. Como cuentan Olga y Gabriela en la entrevista recordando sus propias vidas pero también la de generaciones anteriores de sus abuelxs, la vida de los artistas era nómada, las caravanas recorrían largas distancias y las familias de circo formaban una unidad de producción en la que la esfera laboral y la doméstica se encontraban superpuestas. A su vez, la familia extendida permitía modos de crianza más comunitarios que se diferencian de las prácticas familiares de familias nucleares que asignan la práctica de crianza a la mujer-madre-esposa. Cabe preguntarnos si en estas crianzas más

comunitarias participaban de manera igualitaria tanto hombres como mujeres o si era una práctica sostenida por vínculos de solidaridad entre las mujeres del circo. La artista circense Elba Ortiz relata:

El circo es mejor para una mujer con familia, como era mi madre; porque en el teatro, ya sea porque se va a hoteles o porque trabaja un número reducido de gente, los chicos molestan. En cambio, en el circo podías ir con toda tu prole. Los chicos a veces trabajaban en la primera parte, hacían algún número de acrobacia. (Seibel, 1985:68)



En imagen: Olga Videla - La foto es cortesía de Olga y Gabriela Videla.

El circo es una manera de *participación en el mundo* en la que el cuerpo ocupa un rol central ya que la asunción de una subjetividad circense (Cabrera, 2014; Roa 2015) se da, antes que nada, de manera práctica a través de una inmersión corporal en el mundo circense. La existencia cotidiana se encuentra atravesada por las prácticas estético-corporales del circo por medio de las cuales se incorporan de manera práctica disposiciones de un modo de dominación masculina propio del sistema patriarcal, pero que adquiere características específicas en el mundo circense. En este sentido, la disputa por la cuestión del género atraviesa el lenguaje, la práctica y lxs cuerpxs. La lógica de poder del género que organiza el *modo de vida* circense en el ámbito doméstico y laboral (artístico y pedagógico) se materializa en los cuerpos (es la *historia hecha cuerpo*) demarcando los roles de una manera binaria, biologicista y estereotipante que asocia la fuerza, la destreza y la comicidad a los hombres y la delicadeza, flexibilidad y sensualidad a las mujeres.

En cuanto a la formación, las técnicas circenses eran secretos transmitidos de generación en generación, intrafamiliarmente, de xadres a hijes, convirtiéndose las familias circenses en “linajes” (Seibel, 2005) que otorgan prestigio a les artistas. Les artistas de familia de circo que he entrevistado a lo largo del proceso de investigación coinciden en haber aprendido los saberes circenses de sus familiares mayores y del *habitar el circo* (Losada, 2021). Al respecto, el legendario trapecista Antonio -conocido también como “el trapecista más viejo del mundo”-, cuñado de Olga y esposo de su hermana, comentó en una entrevista:

Antonio: -El circo es la mejor escuela de todas el circo. Ahí aprenden de todo. Electricidad, mecánica, carpintería. Aprendés a conocer a la gente, a respetar a la gente. [...] Tenemos tantas ganas de hacer y de conocer y de crear que tenemos que vivir al día. Si no trabajás, no ganás, no comés. Y a la vez aprendemos, estudiamos. Se aprende a soldar, se aprende herrería a hacer todo. Todo tiene que salir del hacer del circo porque no hay como sostenerlo sino con garra, con sangre, con paciencia. Y cuando no hay escuelas, se trae una maestra particular y se da clases en el circo. [...] (Fragmento de entrevista a Antonio Pereira, marzo de 2021 en la Escuela de Circo Criollo, Montserrat, Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

Tal proceso de transmisión de saberes era de gran importancia para la economía doméstica y para la subsistencia del circo (Losada, 2021). Así, la organización de la esfera doméstica, económica y artística estaba basada en los vínculos de parentesco. El circo tradicional se organizaba como una corporación familiar en la que cada integrante representaba a la familia en conjunto y el conocimiento le pertenecía en su conjunto a esa familia (Meza, 2017, como se citó en López, 2018). La división del trabajo se realizaba por tareas y estas eran asignadas según jerarquías. A su vez, este modo de organización del trabajo tenía como correlato una repartición arbitraria del salario:

El salario es decretado por el padre-propietario y asume el aspecto de una mensualidad que, por menor que sea, nunca es cuestionada y siempre es recibida con gratitud. Son pocos los circenses que poseen casa propia, la mayoría vive en el circo, en carpas y barracas. (Seibel, 2005:183)

De esta manera, el modo de vida familiar y laboral en el movimiento del circo implica una economía y cultura familiar auto-sostenida e itinerante. El género es una instancia fundamental en la organización de la división intrafamiliar del trabajo al interior de las esferas doméstica, laboral y artística (divididas por la modernidad) y las lógicas prácticas que las organizan (Losada, 2021). Así, propongo a modo de hipótesis que las Artes Circenses han sido un territorio de resistencia y de libertad para las mujeres artistas circenses desde sus inicios en Argentina.

Feminidades disonantes del circo entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX

En este apartado me interesa realizar la tarea de reconstruir el entramado de significados, valores y prácticas a los que han sido asociadas las mujeres artistas circenses de fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Buenos Aires. Recordemos que las experiencias vitales de las identidades feminizadas del circo de la época están situadas en un *modo de vida circense* -analizado en el apartado anterior- que es parte de una coyuntura socio-histórica específica de consolidación del estado-nación argentino en la que operaba una moral patriarcal y conservadora a la vez que se daban los primeros pasos del feminismo.

Ahora bien, ¿qué sucedía con las experiencias vitales y políticas de las mujeres en el campo de las artes? Al respecto, Garín sostiene:

Por un lado tenemos una sociedad patriarcal que históricamente omitió a la mujer en el ámbito del arte en tanto productora de sentido, exaltando al mismo tiempo sus atributos físicos en distintas épocas con diversos propósitos ideológicos, en general para sostener la cosmovisión de una determinada época.

Por otro lado existe un espectro de mujeres artistas que buscan a través de la auto-representación una vía de escape a las estrategias de castración creativa propias de la sociedad falocéntrica. Pero, hay otra vertiente de artistas, de teatro, danza, cine y circo que en su condición de intérpretes siguen atadas a la obra de un tercero, son capturadas por las estrategias de representación y producción de estas, en las cuales su ejercicio artístico es secundario en relación a su apariencia física, la cual se comercializa a través de diversos formatos para la venta del producto artístico. (2020)

El reconocimiento público de las mujeres del circo dependía de su apariencia física y del desempeño artístico. Sus cuerpos en movimiento debían estar cerca del estereotipo de belleza de la época y cumplir ciertos requisitos como *las formas escultóricas, la gracia, la sutil figura*. A continuación, veremos algunos fragmentos de notas de distintos periódicos del mundo publicadas entre 1888 y 1954 acerca de la famosa *écuyere* argentina Rosita de la Plata que ilustran este doble mandato impuesto desde una mirada masculina a las mujeres artistas circenses:

[..] Sus mismos rigores hacen más apetecible su hermosura, como las espinas hacen más codiciable la rosa. [...] Rosita está enamorada de sus formas escultóricas y hay mujeres que ni por una corona de reina renunciarían a la corrección irreprochable de sus graciosas líneas, que podrían alterarse groseramente al dejarse llevar de ciertos impulsos. (Diario El Nacional, 22 de diciembre de 1888. Fragmento extraído de Seibel, 2012: 44,46)

[...] recibió una calurosa ovación. Su bella figura, lo arriesgado de los ejercicios y la limpieza con la que los ejecuta en un caballo en pelo, llamaron poderosamente la atención. (Diario "El liberal" de Madrid, 1 de abril de 1891. Fragmento extraído de Seibel, 2012:57)

Dolinda de la Plata es una bella y sutil figura, y ejecuta sus piruetas en las ancas del caballo con gracia, destreza y virtuosidad. Rosita de la Plata anda y salta a caballo, no solamente con virtuosidad sino también con pasión [...] (Diario La Nación 14 de septiembre de 1881. Fragmento extraído de Seibel, 2012:57)

El circo tradicional -como cualquier otro espacio social de la modernidad occidental- estaba inevitablemente atravesado por lógicas de poder patriarcales. Podemos

preguntarnos, de acuerdo con estos fragmentos citados, qué formas de expresar la feminidad eran legítimas para las mujeres artistas de circo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, a partir de lo que Butler denomina “matriz heterosexual” (2007). La categoría de la autora refiere a un modelo hegemónico de inteligibilidad de los géneros que naturaliza una forma heterosexista y binaria de comprender la masculinidad y la feminidad, dando por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable donde masculino signifique hombre y femenino, mujer. Esta matriz de inteligibilidad está compuesta por ciertas *normas ideales* que establecen formas legítimas y no legítimas de expresar la masculinidad y la feminidad y que existen siempre situadas en una coyuntura específica.

Así, la performance artística debía actuarse en simultáneo con una performance de género adecuada. La fuerza, la agilidad, la destreza y la virtuosidad son características asociadas a lo activo que, en la demarcación binaria de los géneros pertenece al mundo de lo masculino (Cavareto, 1995). Son cuerpos *fuertes y flexibles* (Losada, 2021), por un entrenamiento que los disciplina y moldea de esa forma, pero también por la propia historia hecha cuerpo, encarnada en el *habitus* circense, en maneras de habitar el mundo. Esta fortaleza emocional y física no es únicamente producto de una trayectoria personal, sino que es la historia misma de esa clase en el papel, de familias de sectores populares que se embarcaban en largos viajes con sus carpas de circo. Historia que se encuentra sedimentada en estos cuerpos y emocionalidades circenses. Así, la conformación subjetiva circense está atravesada por la fuerza y la flexibilidad en tanto capacidad física y afectiva. Desde la incorporación de esta fortaleza corporal-afectiva se abren posibilidades de creatividad para las mujeres artistas circenses, en tanto la fuerza se constituye como depositaria de poder y la flexibilidad como táctica de resistencia (Losada, 2021).

En este sentido, retomando a Butler (2016), podemos pensar las superficies corporales de las artistas circenses como una actuación disonante y desnaturalizada que pone el descubierto el carácter performativo de aquello que aparece como lo natural en sí: los cuerpos generizados. Así, los cuerpos *fuertes y flexibles* (Losada, 2021) feminizados disputaban los modos normativos de corporizar el género en ese momento.

Sin embargo, la matriz de pensamiento cisheteronormativa seguía operando y, para ser inteligibles, para ser vistas por el mundo, debían actuar también los roles asignados a lo femenino y tener *gracia*, ser *bellas*, con cuerpos *escultóricos*. En suma, ser objeto de deseo masculino.



Rosita de la Plata, 1907. - Foto del archivo del Instituto de Estudios del Teatro.
Cortesía de Laura Mogliani.

A su vez, si observamos la micropolítica de la vida bajo la carpa, los mandatos y prácticas patriarcales presentes en el circo han tenido efectos en las vidas de las artistas. Esta tensión al interior del circo entre la reproducción de posiciones sexo-genéricas heteronormativas -mujeres bellas en la escena, esposas y madres en la arena doméstica- y la agencia de posicionamientos sexo-genéricos que disputan la norma -mujeres fuertes, ágiles, artistas y trabajadoras- puede pensarse como parte de un conjunto más amplio de contradicciones epocales, de la complejidad de un momento histórico en el que el movimiento feminista reclamaba el derecho al sufragio a la vez que operaba una moral conservadora que reprimía la sexualidad y los cuerpos. En esta coyuntura, el mundo del espectáculo era considerado indecente por los sectores conservadores y las mujeres artistas eran descalificadas a la vez que adquirían independencia al trabajar por un salario y competían con los hombres en el mercado (Seibel, 2012). Por ejemplo, las mujeres payasas tenían que amoldarse a condicionamientos patriarcales para tener un lugar en la escena: “vestimentas masculinas, estructuras hechas para ser actuadas por hombres, comportamientos “adecuados” para su género o asumir roles consagrados por la sociedad, fueran decorosos o no.” (Espinosa, 2020). Las clownesas,

además, solían actuar en pareja con sus maridos. La artista circense Lily Franco menciona la existencia de clownesas desde 1900 y resalta el trabajo de algunas de ellas:

En nuestro país, entonces, se reconoce al payaso femenino o clownesa desde largo tiempo con antecedentes notorios como lo fueron, entre otras, Roma Merlo, acompañando al primer Tony Firulete, su marido, y luego de enviudar a Mujica, el Tony Churrinche. Otra pareja de este estilo la constituyeron Miss Gladys y Riverito. [...] Retomando el tema de las clownesas agregaré que estas vistieron con coquetería el luminoso traje de payaso y luciendo su rostro permanentemente maquillado. (2012:43)

¿Hasta cuándo las mujeres payasas debieron esconderse tras una mascarada de masculinidad para estar en escena? Noemí Espinosa (2020), fundadora y coordinadora del Laboratorio de Clown Femenino del Programa Internacional de Artes del Circo y de la Calle en el Centro Nacional de las Artes de México, plantea que esta situación comienza a transformarse a nivel mundial a partir de 1960, gracias a los movimientos feministas que exigían una mayor participación política y social, el reconocimiento de la diversidad étnica y sexo-genérica y la libertad sexual. Las luchas feministas tuvieron efectos en las artes e impulsaron una ola de mujeres payasas en todo el mundo en busca de novedosas formas de comicidad donde ellas sean las sujetas creadoras y enunciadoras.

Asimismo, si nos movemos varios kilómetros de la geografía local, encontramos un dato interesante acerca de la participación política de las mujeres artistas de circo en el movimiento de las sufragistas. Hacia fines del siglo XIX, en un contexto post Revolución industrial en el que emergió el feminismo y el movimiento de sufragistas en Estados Unidos, las artistas circenses se constituyeron en un modelo para las mujeres progresistas de las ciudades. Sus cuerpos fuertes y casi desnudos en escena en una coyuntura de represión sexual y su -aparente- independencia económica disputaban las configuraciones normativas de identidades feminizadas. En esta coyuntura, las mujeres artistas circenses cuestionaron los valores morales de la época y habitaron el circo como un espacio de libertad, a la vez que eran habilitadas por un contexto en el que el movimiento de mujeres cuestionaba la desigualdad de derechos. Siguiendo a Dominique Jando:

El circo les dio a las mujeres una libertad raramente encontrada en otros espacios e inconscientemente proporcionó un modelo de emancipación femenina. Además, como un subproducto del circo y de su cultura intensamente física, la sexualidad de ambos géneros se puso de manifiesto en un clima sexualmente represivo. (2008. Traducción mía)

Ahora bien, toda práctica de libertad tiene como contracara la resistencia. En trabajos anteriores (Losada, 2021) he analizado cómo las escenas micropolíticas de la arena circense nos permiten dar luz a las contradicciones propias de habitar el circo, entre la autonomía y formas de dominación masculina. 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. El mundo del circo tradicional de fines del siglo XIX, pese a mantener una división sexual y binaria del trabajo atravesada por una pedagogía de poder masculina naturalizada en el modo de vida circense en la que las mujeres se ocupaban del ámbito doméstico y los hombres del público, se constituía como un espacio novedoso de libertad. La carpa tenía la particularidad de alojar las esferas laboral-artística y doméstica bajo la lona. En ese mundo de la vida, las mujeres, atravesadas por intercambio desigual de las energías del cuidado y del amor (Ferguson,

2017), además de trabajar como artistas realizaban las tareas domésticas. Los hombres ocupaban las posiciones de directores, dueños y distribuidores de los salarios mientras que las mujeres se hacían cargo de la arena doméstica realizando vestuarios, cosiendo la lona de la carpa, ocupándose de la crianza de los niños y de cuestiones de producción necesarias para el espectáculo. Al respecto, compartiré unas palabras de Diana Rutkus en una entrevista para *Página 12*. Diana, nacida en 1964, es descendiente de dos familias de circo de larga trayectoria. Su tatarabuelo, Sebastián Suárez, fue pionero en montar una carpa de circo en Buenos Aires en 1860. El circo se llamó Flor de América. Desde ese momento en adelante, las generaciones anteriores a Diana vivieron de forma trashumante en las carpas. En 1969, la familia no pudo continuar costearo la vida en el circo y se instalaron en Berazategui. Junto a Beatriz Seibel, Diana realizó una investigación recuperando las memorias de su infancia que derivó en la película *Cirquera* (2012), que dirigió junto a Andrés Habegger.

Sí, por más que ejercieran un oficio, se cumplía la tradición. Vez pasada, visité la escuela de circo de Jorge 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 los palomastros que sostienen la carpa, mi abuela cosía las uniones del lienzo. Las mujeres, además, fabricaban todo el vestuario del show. (*Página 12*, 7 de agosto de 2009)

De distintas generaciones y trayectorias, los relatos de las mujeres artistas circenses que entrevisté para mi tesis de licenciatura o aquellos que leí en literatura sobre circo (Seibel, 1986, 2005, 2012; Franco, 2012) se mencionan distintas violencias físicas, simbólicas y económicas. De este modo, con una lectura y escucha atentas, aparece este conjunto de prácticas que han sido una parte constituyente del *modo de vida* circense. En su libro sobre Rosita de la Plata, Seibel cita una nota del 23 de noviembre de 1888 del diario *El Censor* que relata una situación de violencia física que la artista sufrió por parte del director del circo:

Escándalo en el Politeama. Anoche se efectuó el beneficio de la simpática artista ecuyère Rosita de la Plata, tan querida del público que concurre a ese teatro. Rosita, que se esmeró anoche en sus difíciles ejercicios, fue objeto de una ovación y después de haberse retirado por segunda vez del picadero, quiso responder a esas demostraciones repitiendo los ejercicios en su caballo. Uno de los directores de la compañía, Rodolfo Amato, se opuso. Rosita insistió y el director recurrió a su puño, aplicando a la pobre muchacha una tunda soberana. Rosita quedó con el cuello y la cara llena de cardenales. En cuanto al individuo brutal que ha tenido la cobardía de emprenderla a golpes de puño con una mujer que no tiene más armas que sus hermosos ojos y sus bellas formas, fue conducido a la comisaría de la sección 5ta.

Rosita presentó querrela por injurias graves a los hermanos Amato. Dice que en la noche los Amato le dieron golpes con un palo que la dejó imposibilitada para trabajar por mucho tiempo. (Seibel, 2012)

En otro pasaje, Seibel (2012) analiza el expediente de divorcio de Rosita de la Plata y Antonio Podestá. Cito algunos fragmentos a continuación:

Rosita declara que trabajaba sin descanso en su carrera de artista ecuestre y Antonio sólo le servía de acompañante y recibía los sueldos. Después que la

abandonó, a cada momento le exige dinero, llevándole todo lo que gana; jamás ha recibido un solo peso de su esposo y ha tenido siempre que mantenerse con su trabajo (Seibel, 2012:92)

“Los testigos de Rosita afirman que Antonio la injuriaba y maltrataba, y se hacía cargo de su sueldo, autorizado por la legislación vigente. Por otra parte, los testigos de Antonio acusan a Rosita de todo tipo de infidelidades (...)” (Seibel, 2012:93)

Rosita cuestiona en su declaración la violencia económica, simbólica, psicológica y física ejercida por parte de su esposo. La trasgresión y el empoderamiento en la escena se contrarrestaban con la división sexual del trabajo y las relaciones de poder desiguales en la arena doméstica. Es interesante observar cómo se interpreta la situación en la nota periodística: Rosita es definida como “una mujer que no tiene más armas que sus hermosos ojos y sus bellas formas”. Inevitablemente surge el interrogante, ¿una acróbata de éxito mundial no tiene más armas que su belleza? ¿Por qué las mujeres fuertes del circo llegaban a ser violentadas? ¿Cómo se defendían? En este caso, la artista optó por la vía jurídica; sin embargo, los varones del circo recurrieron a la violencia física como respuesta. Podríamos analizar esta imagen del pasado que nos acerca Seibel a través de lo que la antropóloga Rita Segato (2018) llama *pedagogías de la crueldad*. La autora sostiene que la masculinidad está disponible para la crueldad, porque el proceso de socialización y de entrenamiento para la vida que atraviesan los sujetos para llegar a ser hombres que deberán “cargar el fardo de la masculinidad” (Segato, 2018:15), los obliga a desarrollar un vínculo significativo “entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía.” (Segato, 2018:15).

Si bien el circo funcionaba con espacio de autonomía para las mujeres artistas circenses, al ser un ámbito artístico y laboral que permitía un proceso creativo y un trabajo asalariado, es posible aventurar la hipótesis de que esas prácticas de libertad existían en tensión con desigualdades basadas en diferencias sexo-genéricas, también étnico-raciales y de clase.

A modo de cierre

En este trabajo intenté dar cuenta de las representaciones de mujeres artistas circenses entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX y sus actuaciones disonantes (Butler, 2007) del género a partir del material de archivo y bibliográfico perteneciente al Instituto Nacional de Estudios del Teatro, de testimonios y entrevistas realizadas a mujeres artistas de circo.

La investigación fue impulsada por interrogantes pendientes que emergieron durante mi tesis de licenciatura en torno a las trayectorias de las mujeres en la historia del circo: ¿dónde están las mujeres que son parte de la historia del circo? ¿Por qué hay tan pocos registros sobre ellas? ¿Había mujeres malabaristas, payasas, dueñas de circos? ¿Cómo eran sus vidas bajo la carpa? La primera dificultad para abordar estas inquietudes es la poca cantidad disponible de registros históricos sobre el circo en Argentina (al contrario de la riqueza de los relatos orales de las generaciones más viejas de artistas circenses) y la segunda es el sesgo de género de los registros. Las historias, aportes, experiencias, opiniones de las mujeres artistas circenses que estaban casi ausentes.

Las experiencias vitales de las mujeres artistas de circo de fines del siglo XIX y principios de siglo XX en Argentina se situaban en una trama co-instituida por la convivencia paradójica de a) relaciones desiguales de poder, violencias físicas y simbólicas

patriarcales basadas en la diferencia sexo-genérica; b) una trama de vínculos solidarios y comunitarios tejida a partir del modo de producción y organización familiar circense y c) el circo como un espacio de libertad, creatividad y autonomía que permitía modos novedosos de estar-siendo (Roa, 2015) mujer. Las artistas circenses poseían una gran fuerza física, técnica y destreza adquiridas gracias a fuertes entrenamientos y sus corporalidades generizadas disputaban el estereotipo de *mujer* como *sexo débil*. Los cuerpos de las artistas circenses, su apariencia física, su fortaleza y su destreza en los movimientos, desestabilizan preconceptos biologicistas y disputa las normas binarias de regulación sexual desde la materialidad de los *cuerpos fuertes* (Losada, 2021) constituyendo a través de la repetición estilizada de sus actos y gestos una performatividad de género (Butler, 2007) feminizada que se diferencia de la hegemonía de la modernidad. Eran mujeres fuertes, artistas, trabajadoras e independientes. Sus prácticas estético-corporales disputaban la moral conservadora de la época y proponían actuaciones disonantes del género frente a la coyuntura de represión sexual y desigualdad en la que se situaban.

Bibliografía

- » Barrancos, D. (2014). Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas. *Voces en el Fénix* vol.5, no. 32, 6-13, julio de 2014.
- » Butler, J. (1990). "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." En Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms : Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp . 270-282.
- » Butler, J. (2007) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- » Cabrera, P (2014) "Propuesta teórico-metodológica para el estudio de la subjetividad desde una perspectiva antropológica". En: *Revista de Antropología y Sociología: Virajes* Vol. 16-2, Manizales: Universidad de Caldas, pp.. 185-208, Agosto-Diciembre de 2014.
- » Castagnino, R. (1969) *El Circo Criollo*. Buenos Aires: Lajouane.
- » Cavarero, A. (1995). "Platón". En: *Corpo in Figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milán, Feltrinelli. Trad.Irupé Chriteller FF y L, Buenos Aires.
- » Cilento, L. (2005). "El circo y las formas parateatrales (1812-1835)", "Compañías", "La Pantomima", "Espectáculo y Público". En Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, pp. 244-263. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- » Espinosa, N. (2020). *Payasas. Mujeres en la historia del clown*. Centro Nacional de Las Artes, Ciudad de México.
- » Ferguson, A. 2017. eds. Renata Grossi and David West, *The Radicalism of Romantic Love: Critical Perspectives*. London: Routledge, pp 9-29.
- » Franco, L. (2012). *Bajo la carpa criolla: apuntes de una cirquera*. 1a ed. El Palomar: El Cardinal. ISBN 978-987-28614-0-7
- » Garín, E. (2020). "Representaciones de la Mujer en el circo, pugna entre lo vulgar y lo milagroso." Santiago, Chile. En: *Mujeres en el circo* <https://www.muje-resenelcirco.cl/mujeras/>
- » Infantino, J. (2005). *La carcajada a la vuelta de la esquina: nuevos artistas circenses en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- » Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Infantino, J. (2021). "The Criollo Circus (Circus Theatre) in Argentina. The emergence of a unique circus form in connection with the consolidation of the Argentine nation state". En: ARRIGHI, Gillian and Jim DAVIS (editors) *The Cambridge companion to the Circus*. Cambridge: Cambridge University Press. (En prensa). Traducido por Camila Losada.
- » Jando, D., Daniel, N., Granfield, L., & Dahlinger, F. (2008). *The circus: 1870-1950*. Köln: Taschen.
- » Kroeber, A. L., & Kluckhohn, Y. (1952). *Culture. A Critical Review of Concepts and Difinitions*. With the Assistance of Cambridge (mass).

- » Kusch, R. (2000). *Estar siendo*. Obras completas, 3, 467-485.
- » López, V. (2018). Las mujeres en el circo actual. Un cambio de paradigma. En *Tercer Encuentro Nacional de Gestión Cultural Mérida*. Encuentro llevado a cabo en Yucatán, México entre los días 23 al 26 de octubre de 2018
- » Losada, C. (2021). *Cometa de estrellas sin cielo. De la arena del circo a la arena feminista*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Mogliani, Laura (2016). *Historia del circo en Buenos Aires: de los volatineros a la formación universitaria*. 1a edición para el alumno - Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- » Roa, M. L. (2015) *Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)*. (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- » Seibel, B. (1985). *El teatro "bárbaro" del interior*, Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.
- » Seibel, B. (2005). *Historia del Circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol
- » Seibel, B. (2012). *Vida de circo: Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- » Seibel, B. (2012). *El circo de ayer a hoy*. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro,(22), 4-7.
- » Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 142 pp.
- » Viera, M. (2017). "Género y juventud: categorías y condicionamientos relacionales. Vitam". *Revista de Investigación en Humanidades*, 3(1), 62-82.