

Memorias del circo argentino a través de narrativas de mujeres circenses

Dra. Julieta Infantino¹

Lic. Camila Paula Losada²

Resumen

En este trabajo nos interesa comprender el proceso de construcción y transmisión de las memorias de dos mujeres, madre e hija, de familia de circo “tradicional” de carpa itinerante de Argentina en el marco de su participación en el documental etnográfico *“Fotos narradas. Mujeres de circo construyendo memoria”* realizado por las autoras y Victoria Barker, realizadora audiovisual. Por un lado, analizaremos sus relatos en vínculo con el lugar de subalternidad ocupado por el llamado circo “tradicional” en Argentina, arte desvalorizado desde jerarquizaciones hegemónicas y el modo en que dicha desjerarquización -materializada muchas veces en la invisibilización de los saberes y trayectorias de sus artistas- atraviesa los discursos de las protagonistas de “Fotos Narradas”. Por otro lado, trabajaremos con lo que estas mujeres recuerdan, silencian u olvidan a través de sus relatos pero también desde sus cuerpos y actos para analizar el lugar ambiguo que las mujeres circenses han ocupado entre la libertad -mujeres trabajadoras del arte, fuertes, transgresoras- y la normatividad genérica; entre la independencia y la precarización corporal del trabajo circense.

Palabras clave: circo, mujeres, memoria, narrativas.

¹ Investigadora adjunta de CONICET, Sección de Antropología social, ICA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. - julietainfantino@gmail.com

² Becaria doctoral de CONICET, Sección de Antropología social, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. - camila.paula.losada@gmail.com

Memorias del circo argentino a través de narrativas de mujeres circenses

Introducción

En esta ponencia nos interesa analizar el proceso de construcción y transmisión de las memorias de dos mujeres, madre e hija, de tercera y cuarta generación de familia de circo “tradicional” de carpa itinerante de Argentina en el marco de su participación en el proyecto de digitalización de los álbumes fotográficos familiares y la realización del documental etnográfico “*Fotos narradas. Mujeres de circo construyendo memoria*” llevado a cabo por las autoras de esta ponencia y Victoria Barker, realizadora audiovisual.

Ambas autoras mantenemos un vínculo de muchos años con el circo. En el caso de Julieta desde una investigación de larga duración que abordó diversos aspectos del resurgimiento y la resignificación del circo en Buenos Aires y los vínculos que ese proceso fue manteniendo con el llamado “circo tradicional”, aquel de familias de circo que reprodujeron estas artes transmitiendo los saberes circenses 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. En el caso de Camila, su acercamiento fue primero como cirquera -se dedica a las acrobacias aéreas en tela desde su adolescencia- y luego como antropóloga investigando la emergencia del feminismo en la arena circense y los vínculos entre corporalidad, género y performance en el circo.

La relación de ambas autoras con las protagonistas de “Fotos narradas”, Olga Poblete de Videla y Gabriela Videla, también es de larga data. En el caso de Julieta, el vínculo con la *Escuela de Circo Criollo*, creada por los artistas Jorge y Oscar Videla - el primero, marido de Olga y padre de Gabriela y, el segundo cuñado y tío, respectivamente -se remonta a los inicios de su investigación en el año 2000. Por otro lado, Camila, asiste regularmente a clases de acrobacia en esta Escuela desde 2015 y realiza su investigación en circo y género desde 2017. Ambas tenemos un vínculo afectivo y un compromiso muy fuerte con Olga, Gabriela y con la Escuela que nos condujo a querer revalorizar su historia, compartir sus relatos y sus fotografías en un formato de documental audiovisual.

Asimismo, como antropólogas que investigamos las artes circenses, la escasez de investigaciones que abordan de manera crítica las trayectorias biográficas y artísticas de las mujeres artistas de circo nos motivó a emprender el proyecto de Fotos Narradas. Así, pretendemos no sólo contribuir al conocimiento y preservación de huellas, memorias y saberes circenses sino también a revertir la histórica desvalorización que estas artes han tenido en nuestro medio.

En este texto analizamos, en primer lugar, algunos aportes metodológicos del trabajo con álbumes familiares y herramientas audiovisuales tratando de compartir hallazgos y limitaciones en nuestro trabajo junto a las protagonistas de este proyecto. Luego, trabajamos en relación a algunos ejes que emergieron en la construcción de memorias analizando sus relatos en vínculo, por un lado, con el lugar de subalternidad ocupado por el llamado circo “tradicional” en Argentina, arte desvalorizado desde jerarquizaciones hegemónicas y el modo en que dicha desjerarquización -materializada muchas veces en la invisibilización de los saberes y trayectorias de sus artistas- atraviesa los discursos de las protagonistas de “Fotos Narradas”. Por otro lado, trabajamos con lo que estas mujeres recuerdan, silencian u olvidan a través de sus relatos, pero también desde sus cuerpos y actos para analizar el lugar ambiguo que las mujeres circenses han ocupado entre la libertad -mujeres trabajadoras del arte, fuertes, transgresoras- y la normatividad genérica; entre la independencia y la precarización corporal del trabajo circense.

Acercarnos a las memorias circenses a través de la experiencia de filmar a Olga y Gabriela Videla

“Volver a la Escuela de Circo Criollo post pandemia fue movilizante y más aún para encontrarme con Olga y Gabi a visitar con ellas historias de circo e incorporar el lugar de las mujeres en esas historias. Encontrarme con Camila como directora de su investigación y su mirada hacia las cuestiones de género y reavivar la pasión por descubrir nuevos recovecos, piezas, ejes desde los cuales seguir investigando el mundo del circo. La idea de volver a hacer documentales también me llenaba de recuerdos -había empezado desde esos formatos mi trabajo antropológico sobre y con lxs cirquerxs-. ¿Cuántos años habían pasado de esos documentales? ¿2000, 2001? Esos que hacíamos con analógico, con cámara súper VHS... Las fechas estaban un poco borrosas. La sensación de recordar que todos estos años quise hacer

“algo” con esas huellas materiales del pasado circense que se deterioraban cada vez más... las fotos, vestuarios y los elementos de circo que las familias atesoran como partes de sus memorias. Que Olga nos cuente su historia y la de su madre trapecista nacida en 1910 en México -de las que tiene fotos maravillosas- y que Gabriela aporte fechas, precisiones que Olga dice no recordar cuando se pone nerviosa... ¡Todo me llena de ansiedad!” (diario de campo, Julieta, agosto 2021).

“Nuestro primer encuentro fue en la Escuela de Circo Criollo. Nos acercamos una tarde con Julieta para contarles a Olga y a Gabriela nuestro proyecto de “Fotos Narradas” que tanto nos entusiasmaba. Ellas nos recibieron cálidamente en el hall de la recepción de la Escuela, con la telenovela prendida que Olga miraba de reojo y la escucha atenta. Les comentamos que una parte del proyecto consistía en digitalizar las fotos de los álbumes familiares que ellas conservan, para evitar que se sigan arruinando y se pierdan y para poder difundirlas junto a sus memorias así lxs nuevxs artistas podrían conocerlas. Otra parte sería filmar las entrevistas y la escena ficcionada de “Olga joven” y su número de cuerda indiana. Olga se veía muy entusiasmada por el proyecto, pero nos manifestó su preocupación: ella nunca habla porque no se acuerda, repetía “no tengo memoria” y que por eso necesita a su hija al lado que la ayudara a recordar. (...) Es interesante como Olga repite que no tiene memoria y luego, en las conversaciones, comparte recuerdos de ella y de su madre que le van apareciendo.” (diario de campo, Camila, agosto 2021).

Comenzamos a realizar el proyecto documental *“Fotos narradas. Mujeres de circo construyendo memoria”* a partir del cruce de nuestras trayectorias e intereses en torno a la puesta en valor de los saberes, trayectos e historia de lxs artistas de circo. Los fragmentos de diario de campo que compartimos muestran algo de nuestro recorte y el porqué del mismo. El circo en Argentina, exceptuando aquel corto período de legitimación como origen del “auténtico” teatro nacional a fines del siglo XIX cuando surge el Circo Criollo, ha sido un arte deslegitimado como arte popular en sentido peyorativo, un arte “menor”³.

³ La marginación y deslegitimación del circo involucra diversos aspectos, desde su conceptualización como mero entretenimiento vulgar, a su representación como arte popular poblado de cuerpos festivos e ilegítimos; cuerpos viajeros/ambulantes que itineraban de pueblo en pueblo y que en cierta medida “resistían” las narrativas modernizadoras. Si bien las familias circenses continuaron desarrollando estas artes que tuvieron vigencia y alta popularidad hasta al menos mediados de siglo XX, la retracción y deterioro -principalmente económico y consecuentemente escénico- de este arte se torna evidente para mediados de los años 1960. Las complejidades

Asimismo, y quizás por sus características particulares de itinerancia, informalidad y marginalidad -en tanto circulación en los márgenes de la modernidad- el circo fue quedando relegado en términos de registro, estudio y preservación. Alicia Martín plantea al respecto que, la desvalorización de la producción cultural de sectores subalternos provoca, en general, una representación diferida de los mismos, en al menos dos sentidos: “1) sus producciones culturales no se suelen archivar ni conservar, llegando como mucho a conservarse de modo disperso, incompleto y fragmentario; 2) en tanto su archivo, registro y preservación depende de letrados, intelectuales y funcionarios, intervienen mediaciones en la valoración y traducción cultural que plantean cuestiones de niveles técnicos, como por ejemplo, la transposición de lo oral a lo escrito, con implicancias profundas en el significado y consecuencias de estas traducciones intersemióticas” (Martín, 2008: 299).

En relación al primer argumento, cabe destacar que, en Argentina, aun cuando el “legado” de estas artes como parte de nuestra historia y nuestro patrimonio cultural es indiscutido, no ha habido instituciones que se hayan encargado de la preservación de las huellas materiales de este 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) de familias de Circo Criollo, sobre todo, las de aquella “época de gloria” de fines del s. XIX y principios de XX. Así, la tarea de preservación se encuentra en 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.

Así como contamos con una larga invisibilización y deslegitimación de estas artes, su lugar como objeto de estudio académico también ha sido escaso. Hasta no hace tantos años, las artes circenses habían sido relegadas por los estudios sociales y en el campo de las artes se las ha considerado como un género menor, ocupando un lugar marginal (Infantino, 2014). Si leemos estos silencios en la producción académica desde una perspectiva 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 (Losada, 2021). De ahí que la mayor parte de la literatura historiográfica producida refiera a las experiencias vitales de los varones artistas circenses dejando por fuera casi la totalidad de las trayectorias de las mujeres artistas circenses,

para la itinerancia en ciudades “modernizadas”, la competencia con nuevas ofertas culturales y la inexistencia de políticas públicas de fomento, reconocimiento y preservación de estas artes, provocó que el circo ingresara en espacios de invisibilización y deslegitimación (Infantino, 2021).

exceptuando, por ejemplo, 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 sobre Olinda Bozán y María Podestá.

Algo de esto nos movió a desarrollar este proyecto y a pensar formas de *reconstruir, preservar y difundir* tanto las memorias cirquerxs como las fotografías que Olga y Gabi atesoran de su familia y la dimensión afectiva y reflexiva que como materialidades afectantes (Citro y Rodríguez, 2020) despiertan. Aquí, la posibilidad de “preservar” las fotografías de manera digital ha implicado una potencialidad para pensar nuestro trabajo antropológico y las posibilidades de difusión de las imágenes. La alternativa de digitalización de las fotografías familiares -que fue algo que fuimos realizando junto con Olga y Gabi⁴- sólo nos permitiría preservar esas fotografías de su terrible deterioro, pero para difundirlas debíamos pensar y repensar qué queríamos hacer “con” Olga y Gabriela.

Si bien con esto no estamos negando que siempre en estos procesos de investigación y trasposición, organización, catalogación, realización narrativa (ya sea en un escrito o en un producto audiovisual), tal como argumenta Martín, hay implicancias en las significaciones, así como recortes que conllevan relaciones asimétricas de poder, intentamos trabajar de un modo conjunto, compartiendo con las protagonistas nuestros deseos junto con el de ellas. A lo largo del proceso, Gabi y Olga fueron ocupando un lugar de interés en relación a sus propios objetivos vinculados con la necesidad de luchar ante el desconocimiento y desvalorización que largamente pesó sobre sus prácticas artísticas y sus modos de vida. Volveremos a este aspecto más adelante.

Esta necesidad de trabajar a partir de las memorias de Olga y Gaby en relación a las fotografías familiares y sus historias se vinculó con una forma de pensar los archivos que trascienden la visión de los mismos como vestigios del pasado. “La noción de archivo está íntimamente ligada a la idea de mantener o preservar los rastros del pasado. A menudo, también, traspasar un papel u objeto al archivo significa que se trata de algo ligado a la historia, al pasado, que ha dejado de ser pertinente para el presente ‘vivo’. Esta idea del archivo como lugar de las cosas muertas,

⁴ Fuimos escaneando las fotografías en alta calidad en la Escuela de Circo Criollo, en algunas visitas a las que llevamos el escáner. De hecho, en el inicio del proyecto habíamos pensado en “tercerizar” esa tarea, pero Olga no quiso que nos llevemos el álbum de su familia para que un tercero las escanee en su domicilio.

sin embargo, debe ser cuestionada profundamente y en varios planos” (Jelin, 2002, p. 1).

En sintonía con este planteo, no nos satisfacía la posibilidad de digitalizar y “preservar” ese material para “archivarlo” sino más bien nos desvelaba la necesidad de activar esos archivos en su vínculo con el presente; un presente atravesado por la emergencia del feminismo en todas las esferas de nuestra vida social y también en la arena circense (Losada, 2021). Un presente que a la vez nos mostraba que muchas veces las interpretaciones que se hacían/hacen de las mujeres del “circo tradicional” en la actualidad -representaciones negativas en tanto mujeres inmersas en ámbitos machistas, sin protagonismo, condensadas, por ejemplo, en la crítica a la figura de la *partenaire* mujer que acompaña al hombre malabarista-, estaban afectadas por un gran desconocimiento de sus historias. Historias de mujeres que ocuparon ámbitos impensados para las mujeres de su época.

Como sugieren diversas investigaciones que comenzaron a emerger con fuerza en los últimos años (Seibel, 2012; Garín, 2020; Simonetti, 2020; Losada, 2021) las mujeres de circo ocuparon espacios que eran transgresores para los contextos epocales en los que se desempeñaban. Si bien, con esto no podemos pensar que la mujer había alcanzado “la emancipación” en el circo, ese espacio de protagonismo de “mujeres que además son artistas, son empresarias, vestuaristas, cocineras, educadoras, técnicas de montaje, trabajadoras, comerciantes, entrenadoras, bailarinas, productoras, gestoras (...) no era poco en unos tiempos en los que la mujer, en general, era excluida de todos los círculos profesionales” (Eguizábal, 2012: 347. En Simonetti, 2020: 11).

Sentíamos que la posibilidad de trabajar con las historias de tres generaciones de mujeres de familia de circo que contaban con fotografías de esas trayectorias desde 1910/20, era una oportunidad para situarnos de otros modos desde el presente.

Ese archivo que perdura en huellas (materiales) también lo hace en memorias sensibles y



corporizadas. La propuesta de Diana Taylor en relación al vínculo entre archivo y repertorio es sugerente al respecto.

Para la autora, una performance tiene un carácter efímero en tanto se desvanece una vez realizada, pero al mismo tiempo perdura en lo que conceptualiza como archivo, que sería aquello que se preserva en fotos, documentos, textos, restos arqueológicos, materiales que se suponen resistentes al paso del tiempo. No obstante, la autora propone vincular este concepto con el de repertorio, que hace referencia a la memoria corporal que circula en las performances como aquella capaz de retener y actualizar actos considerados efímeros e irreproducibles. Para Taylor, archivo y repertorio están vinculados, “existen en un constante estado de interacción” (Taylor, 2015: 46) y operan en conjunto.

Nos resulta interesante mencionar esto, ya que a lo largo del proceso de trabajo con Olga y Gabi emergieron diversas memorias corporales y emotivas que se dispararon, tanto a partir del uso de las fotografías como eje de las conversaciones como a partir de la actuación/performance frente a cámara (Foto 1).

Foto 1: Olga en el proceso de filmación mostrando una fotografía de ella misma a los 4 años sobre el taburete del oso en el circo Hermanos Rivero. Septiembre 2021.

En este sentido, cabe destacar el asombroso poder de síntesis de las fotografías y la imagen; mientras las palabras descomponen a las cosas en sus partes, las imágenes nos permiten percibir todo un cuadro al mismo tiempo, y procesar la información holística y rápidamente. Las imágenes, según Didi-Huberman (2007a), son dialéctica detenida, ponen en tensión temporalidades heterogéneas y, a partir de encadenamientos variables y yuxtapuestos, destellan memoria y conocimiento. Asimismo, las “imágenes tienen el poder de con-mover-nos; en su puesta en acto o en su ‘puesta en escena’ remueven sentidos instituidos y revuelven emociones y afecciones” (Balbé y Torres Agüero, 2021: 3). Así, trabajar relatos de vida a través de la

fotografía familiar implica no solo la potencia de contar con un recurso para activar la memoria sino también con herramientas para propiciar “situaciones de mayor acercamiento e intimidad que permiten resituarse y repensarse en lo personal y colectivo” (Balbé y Torres Agüero, 2021:3). De este modo, fuimos construyendo historias afectivas que se desvían de la historia oficial del circo y 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.

En nuestra experiencia particular, esto se evidenció justamente en el modo en que Olga se posicionó de un modo más sólido en tanto protagonista y *narradora autorizada* a partir de la utilización de la fotografía primero y luego, de la cámara en la producción audiovisual. Tal como narramos, nuestro vínculo con Olga es de mucho tiempo; no obstante, en las entrevistas que ambas autoras habíamos hecho con anterioridad y al comienzo de la realización de esta experiencia, Olga repetía la idea de que ella no podía contar porque no recordaba, “no tengo memoria”. No obstante, lo que fue sucediendo a medida que fuimos activando las memorias de Olga entre la propia Olga, su hija y las investigadoras, fue un gran movimiento de afectividades e intercambios, que desataron un reposicionamiento de Olga y Gabriela como activas realizadoras del proyecto.

En 2021, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes pensamos en la posibilidad de digitalizar las imágenes y realizar un audiovisual que acompañara con relato esas fotografías. Tal como compartimos en el diario de campo de Camila, el día que le propusimos a Olga filmar de un modo “profesional”, con doble cámara, con alquiler de equipos y en una locación, hubo más nervios, aunque también se notaban ganas. Es interesante remarcar que los nervios de Olga por su supuesta “falta de memoria” se vinculan también con lo que ella imaginaba que nosotras pretendíamos escuchar: fechas, datos precisos, nombres propios, en una construcción narrativa sólida. Tuvimos que remarcar que lo que nos interesaba registrar era su relato emotivo sobre su vida y la de su madre y cómo se posicionaba y apropiaba desde el presente de esa historia.

La performance frente a las dos cámaras en la filmación que realizamos bajo la carpa del Cirque XXI 360 tuvo mucho de esta preparación. Olga había estudiado sus líneas, ya habíamos arreglado algo de lo que le preguntaríamos. Casi no se salió de libreto durante los 50 minutos aproximados en los que contó la historia de su vida y la de su madre, Natividad Morales, artista nacida en México en 1910, durante la revolución y que llegara a ser una de las mejores trapecistas de su época. Pero luego, cuando la entrevista terminó y filmamos otra escena mirando fotos y hablando de la vida, Olga se distendió, disfrutó y empezaron a aparecer nuevos

relatos. En esa misma jornada, decidimos hacer una escena en la que una artista llamada Victoria Larramberere hizo algunas tomas de lo que era el número de cuerda indiana de Olga. Aquí Olga apareció como artista, contando cómo caminaba el escenario con sus tacos, cómo realizaba su número, cómo se vestía. Y esos relatos no fueron solo discursivos, sino también performáticos y corporales. Nos mostró sus vestuarios viejos hechos a mano, catsuits cavados con lentejuelas y transparencias.

La jornada de rodaje transcurrió entre las 9 am hasta las 18 pm. Olga se quedó con nosotras hasta el final, compartiendo opiniones sobre lo que íbamos filmando y más recuerdos que emergían de las conversaciones. Aunque cansada como todas, se la veía feliz. Tanto ella como nosotras, nos mostramos agradecidas por la mutua entrega y compromiso. Al otro día, Camila fue a la Escuela y Olga le agradeció a ella y al equipo por cuidarla. Este gesto condensa un tipo de relación construida en el campo entre las sujetas-etnógrafas y la artista (que fue posible gracias al vínculo que venimos estableciendo desde hace varios años) basada en un “descentramiento del rol tradicional del etnógrafo” que se aproxima al campo desde la palabra a recoger información específica, y favoreció que “las dimensiones personales, afectivas y socioculturales del investigador se integren a las experiencias de campo” permitiendo fortalecer la dimensión intersubjetiva, posibilitando relaciones más simétricas (Citro, 1999:92) y ampliando las posibilidades de acceder a otros saberes y experiencias corporizados y afectivos.

Una vez cerradas las dos jornadas principales de rodaje y escaneo de fotografías, iniciamos el proceso de edición y montaje. Comenzamos mirando y escuchando nuevamente el material audiovisual para seleccionar los fragmentos que nos resultaron más significativos y vincularlos con las fotografías escaneadas. Nos pareció interesante compartir el proceso de producción del documental y comenzar a difundir el proyecto a través de las redes sociales, entonces hicimos un instagram (@circainvestigacion) del grupo que conformamos las tres realizadoras “*CIRCA. Círculo de investigación en circo y género*” y comenzamos a postear fotografías y videos del “detrás de escena” del documental y algunas imágenes escaneadas del álbum familiar con un breve relato sobre su historia. Nuevas memorias y emociones de ansiedad y orgullo fueron emergiendo a partir del intercambio en las redes. Al ver sus fotografías familiares en la cuenta de instagram, se despertaban otros recuerdos que no habían aparecido en la jornada de filmación y nos lo compartían en audios de WhatsApp o en los pasillos de la escuela. Estos recuerdos estaban menos vinculados a información específica sobre las historias de su familia y más al vínculo afectivo, haciendo aparecer nuevas capas de sentido, saberes emotivos que no

fueron producto de una intelectualización consciente sino más bien que emergieron pre reflexivamente. A través del montaje intentamos incluir estas resonancias, hacer visibles “las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto”, renunciando a la posibilidad de contar “una historia” acabada, lineal y progresiva para mostrar que “la historia no es sin todas las complejidades del tiempo” (Didi-Huberman, 2007b: 5).

La vida de las mujeres de circo en la voz Olga y Gaby. Memorias, recuerdos y silencios

“Por definición, la historia de vida es una reconstrucción a posteriori, que ordena acontecimientos que marcaron una existencia. Además, al contar nuestra vida, en general intentamos establecer cierta coherencia por medio de lazos lógicos entre acontecimientos clave (qué aparecen entonces de una forma cada vez más solidificada y estereotipada), y de una continuidad, resultante de la ordenación cronológica”. (Pollak, 2006: 30)

Aquí nos interesa aproximarnos a las vidas de las mujeres de circo desde principios del siglo XX hasta la actualidad, específicamente, a las estéticas sensibles de la vida cotidiana y a las artísticas, a través de las memorias, recuerdos y silencios de Olga y Gabriela. Identificamos dos contextos de producción marcadamente diferenciados de estas memorias: una instancia de construcción de relatos “frente a la cámara”, que se desarrolló en el momento de entrevista en la carpa del Cirque XXI 360 y otra instancia “por fuera” de la filmación/entrevista en sí misma que abarcó el escaneo de fotografías, la narración (posterior a la entrevista) de las fotografías del álbum familiar, las reuniones previas con Olga y Gabriela para presentarles el proyecto, conversaciones informales con ellas y otros artistas en la Escuela de Circo Criollo y en los momentos de descanso durante el rodaje en la carpa de circo. En el primero, primó la voz de Olga y en un segundo lugar la de su hija Gabriela, que la apoyaba cuando era necesario. Nuestro rol como etnógrafas se limitó a hacer preguntas específicas (previamente acordadas) durante la entrevista. Todas estábamos nerviosas por distintos motivos. Nosotras, por la complejidad que implicaba el proceso de filmación, el tiempo y los recursos reducidos y el deseo de que Olga y Gabriela se sintieran cómodas y acompañadas. Ellas, por mostrarse en un rol de narradoras

protagonistas frente a la cámara y, en un futuro, frente a otras generaciones de artistas circenses. Como mencionamos anteriormente, Olga había estudiado sus líneas, así como nosotras habíamos anotado las preguntas, seleccionado las fotografías y los planos de las cámaras. En estas circunstancias, la construcción de las memorias tomó la forma de un relato estructurado y ordenado, con cohesión interna donde el discurso y las emociones estaban más bien controlados. En el segundo contexto de producción, predominó la participación “personal y práctica” (Jackson, 1983) tanto de las artistas como de nosotras en una coyuntura de interacción de ida y vuelta íntima y relajada donde afloraron dimensiones personales, corporales y afectivas de las subjetividades y emergieron otras narraciones a partir de las fotos que quedaban por fuera del arco narrativo del documental.

En la interacción frente y detrás de cámara fuimos tejiendo saberes que giran en torno a tres ejes principales: 1) las trayectorias biográficas y artísticas de tres generaciones de mujeres de circo (Natividad -Naty- Morales, Olga Poblete de Videla y Gabriela Videla); 2) el valor de la familia circense y las modalidades de crianza colectiva; y 3) la construcción de la feminidad en el circo.

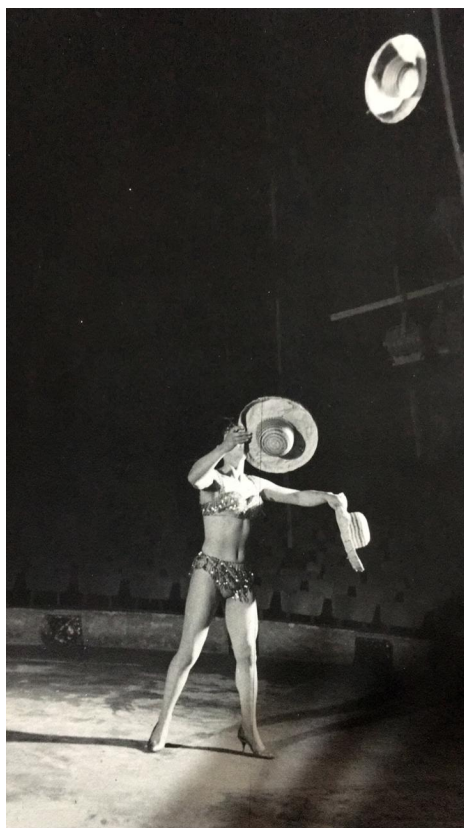
La historia de Naty Morales fue reconstruida por recuerdos tanto de su hija Olga como de su nieta Gabriela. Frente a la cámara, ambas pusieron el acento en la transgresora vida de Naty, su camino itinerante por los diferentes circos desde México hasta su establecimiento en Argentina, su gran éxito como trapecista de vuelo, su casamiento y la conformación de su familia como hitos ordenadores de la biografía y experiencias que marcaron su existencia. Sus relatos nos dejan entrever el panorama más amplio de la vida de circo en Latinoamérica a principios del siglo XX. Olga cuenta que Naty nació en México en 1910 en una familia de circo y a los 6 años debutó como trapecista. Su infancia en el circo fue particular ya que en el año de su nacimiento comenzaba la revolución, situación que complejizaba la actuación de los mismos y que llevó a la familia a utilizar otras estrategias de supervivencia, como la actuación artística en casas familiares. En palabras de Olga: “Mi mamá mantenía a la familia desde chiquita, haciendo acrobacias con el hermano mayor”. Cuando finalizó la revolución, Naty y su familia trabajaban en el circo de los hermanos Atayde de México hasta que en 1928 conoció a Herminio Poblete Rodríguez, que era un payaso de pista chileno con quien se casó dos años después y comenzaron su viaje durante un año por centroamérica y por cinco años en Brasil trabajando en diversos espacios, desde cabarets en los que Naty hacía su número de trapecio sobre las

mesas hasta grandes circos con animales, como el circo Hermanos Rivero y el Stevanovich. Finalmente, se establecieron en Argentina en 1940 y dos años más tarde nació Olga.

Naty hacía contorsiones, alambre y trapecio, pero fue con su número de trapecio a vuelo que se convirtió en “la estrella del aire”. En varias ocasiones Olga hizo hincapié en la particularidad de uno de los trucos que hacía su madre llamado “escape a talones” que consiste en dejarse caer hacia atrás durante el vuelo en el trapecio hasta que los talones quedan trabados con la barra evitando la caída y que lo hacía sin arnés porque “le quitaba emoción”. En el relato, destaca la destreza y dificultad que implica el truco construyendo una imagen de las actuaciones de su madre como raras y extravagantes, pero, a la vez, humanamente diferentes y posibles. El riesgo, que no es metafórico sino corporal, no se menciona frente a cámara, pero sí se cuela en las conversaciones cotidianas. Durante el proceso de escaneo del álbum en la escuela de Circo Criollo, encontramos una fotografía de ese truco y una de nosotras preguntó si alguna vez tuvo un accidente y Olga respondió que sí, al caerse en uno de sus números en un bar arriba del palco de los músicos.

La apelación a la falta de esfuerzo y el solapamiento del riesgo son requisitos performativos de las artes circenses que alimentan el asombro. En términos de Helen Stoddart, “la ilusión de la facilidad” es el principio fundamental del arte circense “un estilo teatral mantenido por la coreografía [que trabaja para cubrir el] nivel de disciplina física, regulación corporal y dificultades que no tienen rival en ninguna otra actuación artística occidental” (Stoddart, 2000: 175, traducción propia).

La historia de Olga fue narrada en primera persona. Ella nació en 1942 en Argentina y es hija de Natividad Morales y de Herminio Poblete de Rodríguez, el payaso Chapulín.



“Yo nací en un circo. Mi mamá y mi papá eran de circo entonces yo también, tercera generación. Era la vida que conocíamos... Mi mamá y mi papá querían que estudiáramos primero y después circo para tener por lo menos sexto grado, yo hice hasta 2 año comercial y después salí en gira, mientras tanto nos quedábamos en la casa de Scazziota, es la familia que tuvimos acá en Argentina. Entonces empecé a trabajar en circo a los dos añitos. Entraba con una troupe de acróbatas con mi ropita de circo corriendo, hacía un rol adelante, 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 la primera parte de números de circo y la segunda de patinaje sobre hielo. Y después ensayé malabares, debuté como

malabarista. En esa época las malabaristas mujeres eran grandes ya y hacían malabares con vestido suaree y paraditas, estáticas. A mi mamá se le ocurrió que baile, no hacía mucho de malabarismo, no hacía tanto, pero lo disfrazaba poniéndole otra modalidad. Que dentro de todo fui la primera que hice eso. Una mujer sola no había. Hacía de todo, aprendí a hacer de todo” (Olga en entrevista, 2021). (Foto 2)

Foto 2: Olga Poblete de Videla realizando su número de malabares con sombreros. Archivo familiar Poblete-Morales. Gentileza de Olga Poblete de Videla y Gabriela Videla.

También nos contó cómo, junto con su hermana, crearon lo que llamaron el “bambú doble”⁵ que era una “mezcla”, algo “modificado” y Jorge, su esposo, las ayudó a fabricarlo. En la imagen que Olga construye sobre su madre y sobre sí misma, se destaca el carácter “innovador” de ambas. En primer lugar, como artistas; el truco de escapes a talones mencionado

⁵ El bambú es un elemento aéreo circense compuesto por un caño colgado de una estructura y una estafa enganchada de la parte de arriba del caño. De esta forma, los cuerpos pueden suspenderse en el aire utilizando como agarre la estafa y como punto de apoyo el caño. Hace años que este elemento ha dejado de utilizarse, su fabricación y transporte son de costos muy altos que los circos no pueden afrontar.

anteriormente que realizaba Naty era algo novedoso que ningún otro artista hacía. En el caso de Olga, fue la primera artista local en incorporar las acrobacias a los malabares. En segundo lugar, el relato destaca el rol de las mujeres circenses como guías en la formación artística de sus hijas, ya que las incentivaban a recrear sus números constantemente para diferenciarse.

A lo largo de la entrevista, tanto Olga como Gabriela describen a su abuela y a las mujeres de circo en general del pasado y del presente como “mujeres empoderadas”, “innovadoras”, que “hacían de todo” tanto en la pista como en la arena doméstica. Describen la vida de circo como “maravillosa y afortunada”; como “una forma de vida” que les apasiona y que les permitió viajar y conocer muchos lugares “llevando el arte a cada pueblo” y que, al vivir haciendo lo que aman “cuesta menos”.

De la vida de circo destacan y valoran a la familia circense. Recordando sus propias experiencias, pero también las de generaciones anteriores de sus abuelxs, nos compartían imágenes cargadas de emoción, de una mezcla nostálgica de orgullo y alegría en tanto “Todos los cirqueros estamos unidos por un lazo interminable de amor que es el circo”.

“Gabriela: -Cuando vos vivís en el circo no necesitas niñera porque vivís con tus padres, tus tíos, tus amigos, los que no somos familia nos hacemos familia porque nos criamos juntos. Y cuando [mamá] trabajaba en el teatro también, a veces me llevaba y a veces me dejaba con mi abuela. Somos muy compañeros. Lo mismo que cuando se caen los circos... se caen literal [en referencia a cuando los circos son afectados por tormentas, vientos, y/o algún otro accidente] te ayudan, con material: carpa, sillas. Es una comunidad muy grande porque estamos todos como emparentados.” (Gabriela durante entrevista y rodaje documental, septiembre 2021).

Estas familias entrelazadas están conformadas tanto por vínculos afectivos como por lazos consanguíneos en un modo de organización/ reproducción en el que las esferas laboral y doméstica se encuentran superpuestas (Losada, 2021). En un momento de la entrevista, Olga nos contó que su familia biológica se quedó en México, entonces ellxs fueron formando su familia acá con las familias de lxs circos con los que trabajaban a lxs que llaman “primxs” y “tíxs”. En la organización y reproducción de estas familias, el orden de lo comunitario es indispensable, “todos hacen de todo” y ante alguna adversidad, “cuando se caen los circos” la “comunidad” se hace presente. 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. Estamos de acuerdo con Simonetti y Garín quienes, a partir de una investigación con mujeres de circo en Chile, destacan la importancia de las mujeres en el sostenimiento del entramado de la vida en el circo ya que “las madres como eje de la familia circense, sostienen a través de este afecto (con un equilibrio asombroso entre apego e independencia) el entramado invisible que articula la vida circense en el formato tradicional” (Simonetti, 2020:4)

Varios recuerdos traídos por Olga nos invitan a pensar la construcción de la feminidad en el circo. Por ejemplo, narrando una fotografía de su mamá en el trapecio, nos contó acerca de sus vestuarios:

“Olga: -Estos se los hacía ella. Ella copiaba del cine... de las actrices del cine. Se inspiraba de ahí y ella después les daba su toque.” (Foto 3).

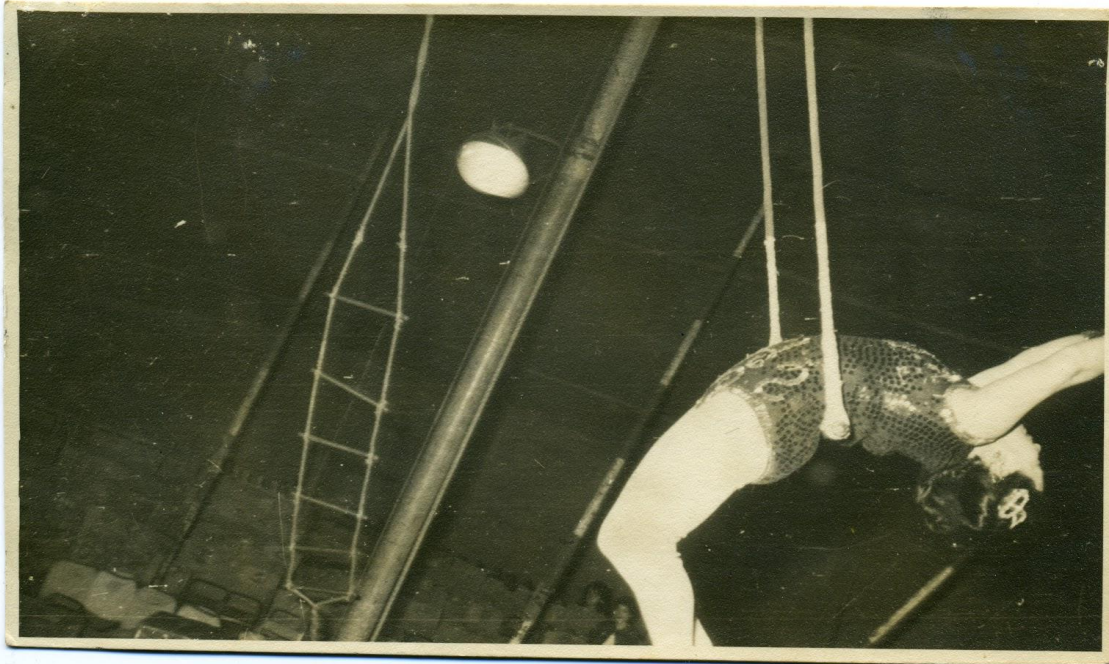


Foto 3: Naty Morales en el trapecio. Foto de archivo familiar Poblete-Morales. Gentileza de Olga Poblete de Videla y Gabriela Videla.

Asimismo, durante la jornada de rodaje en el Cirque XXI 360, emergieron memorias corporales acerca de la kinestesia circense generizada del “circo tradicional” (Losada, 2021) de Olga en su juventud. En el momento previo a la filmación de la escena en la que, como mencionamos en el apartado anterior, Victoria (“Olga joven”) hizo algunas tomas de lo que era el número de

cuerda indiana de Olga, se generó un intercambio interesante entre ellas. Ambas poseen un conjunto de saberes corporales en común por compartir la práctica de acrobacia en cuerda indiana. Sin embargo, Victoria no proviene de una familia de circo ni había tenido experiencias en circo tradicionales, sino que su genealogía se inscribe más bien en lo que actualmente es llamado circo contemporáneo. Los cuerpos de ambas construyeron puentes para hacer dialogar los “modos de hacer” temporal y estéticamente diversos. Mientras Olga nos mostraba sus vestuarios viejos hechos a mano, catsuits cavados con lentejuelas y transparencias y medias de red, compartió sus recuerdos de su vida como artista en el escenario, cómo caminaba con sus tacos, cómo realizaba su número, cómo se vestía. Sus palabras iban acompañadas de gestos y movimientos que tejían en conjunto este retazo de la compleja trama de su pasado. Su relato nos despertó emociones de entusiasmo y curiosidad acompañadas de reflexiones en un intento de construir colectivamente nuestras representaciones sobre esas mujeres de circo “del pasado”. (Foto 4).



Foto 4: Jornada de Rodaje de “Fotos Narradas. Mujeres de circo construyendo memoria”, 14/9/21. Foto: Camila Losada.

Cuando le preguntamos por el saludo en escena, realizó una secuencia de movimientos sin dificultades ni preámbulos. Adelantó su pierna derecha apoyando su metatarso en el piso e inclinando sutilmente su rodilla derecha por delante de la izquierda (en otra oportunidad, otra artista de circo tradicional comentó que ese gesto “estiliza” y “hace más femenina” la pose), estiró los brazos hacia adelante con los dedos de la manos firmes y separados, como una bailarina clásica, y en un movimiento semicircular llevó sus brazos en alto a los costados de su

cuerpo, siempre con una sonrisa dibujada en el rostro. Acompañando los gestos, relató: “Hacia clásico para tener ductilidad, aprender a caminar, aprender a presentarme”. Victoria lo practicó varias veces, al principio de manera tosca y, con ayuda de las correcciones de Olga, fue incorporando a través de la mimesis la secuencia de movimientos. En la re-actuación de los gestos emergieron las memorias corporales.

Ahora bien, esas memorias corporales junto a los relatos de Olga también nos llevaron a repensar nuestras lecturas contemporáneas de las “mujeres de circo” y ese lugar ambiguo -entre la libertad, la emancipación y la dominación heteronormativa- que ocuparon y muchas veces continúan ocupando. Si pensamos en el contexto de los años 1920/30 en los que Natividad ejercía su profesión como “estrella del aire”, o en los 50/60, épocas en que Olga se profesionalizó, podemos visualizar contextos epocales altamente normativos en los que las instituciones del matrimonio y la heterosexualidad confinaban a las mujeres en la esfera doméstica (Hartman, 1979). Y en dichos contextos, el circo les ofrecía un margen de independencia y libertad “al cual las mujeres del ‘mundo exterior’ no tenían acceso. En este sentido encontramos mujeres empoderadas y económicamente autosuficientes, por ejemplo, en tiempos en que sus pares trabajaban por sueldos de hambre en fábricas o seguían subyugadas a la estructura dominante de la familia rural” (Garín y Simonetti, 2020: 13).

La contracara de este margen de libertad eran las normas ideales que establecían formas legítimas de expresar la feminidad y que eran encarnadas, aunque con ciertas disonancias, por las mujeres del circo. Por un lado, cabe destacar que, tal como señalan algunos autores, la “teatralidad de la hiperfemenidad” resaltada por vestuarios, gestos y posturas era utilizada para distraer a los espectadores de la musculatura atlética de cuerpos femeninos (ver Tait 2005: 69, traducción propia). Asimismo, como 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 (Cavarero, 1995); para ser intelegibles, para ser vistas por el mundo, las mujeres debían actuar también los roles asignados a lo femenino y tener gracia, ser bellas, con cuerpos escultóricos. Así, la performance artística debía actuarse en simultáneo con una performance de género adecuada. Las disonancias performativas de estos cuerpos fuertes y flexibles (Losada, 2021) se atenuaban con la repetición de actos, movimientos, vestuarios que los sexualizaban y feminizaban.

La escucha atenta de las memorias de Olga nos trajo fragmentos de un modo históricamente situado de corporizar el género en el circo “tradicional”. Estos cuerpos y movimientos

estéticamente bellos construían una feminidad legítima que dialogaba con la feminidad contrahegemónica resistente de sus cuerpos fuertes, dúctiles y asombrosos.

Conclusiones

A lo largo de las entrevistas y conversaciones con Olga y Gabriela ambas describen a las mujeres de circo del pasado y del presente de su familia y en general como “mujeres empoderadas”, “innovadoras”, “transgresoras” que “hacían de todo” en el ámbito artístico/laboral y en el doméstico. Enfatizan que el circo implica un “modo de vida” que es “maravilloso” que les permite tener experiencias vitales que de otro modo serían imposibles. Podemos comprender esta manera de narrar la vida en el circo como una estrategia discursiva de “mantener la cohesión interna y defender las fronteras de lo que un grupo tiene en común [ya que] lo que está en juego en la memoria es el sentido de la identidad individual y del grupo” (Pollak, 2006: 25) frente a la histórica desjerarquización e invisibilización de las artes circenses y las disputas con nuevos estilos y modalidades de reproducción circense -desde el llamado nuevo circo al contemporáneo⁶-. La selección y narración de estas memorias tienen así el efecto de revalorizar y legitimar a las artes circenses como práctica artística y como modo de vida. Por otro lado, nuestro posicionamiento político como feministas, inevitablemente, tiene efectos en la interacción en tanto Olga y Gabi se resitúan y repiensen a ellas mismas y al grupo social que representan construyendo activamente una imagen de la feminidad en el circo de manera más o menos idealizada frente a la cámara y frente a nosotras.

Asimismo, nuestra apuesta como investigadoras de dar lugar a la apertura de dimensiones personales y afectivas y la mediación de la cámara posibilitó construir espacios de intercambio reflexivo donde emergieron emociones de alegría y orgullo acompañando los relatos que revalorizan este “pasado” marginalizado y de un modo de vida itinerante que, por dificultades económicas y legales, cada vez se hace más difícil.

En ese proceso, Olga pudo construir activa y retóricamente su imagen, la de su madre y la del circo para la cámara y para futuras generaciones. Desde una posición de *narradora protagonista y autorizada*, seleccionó fragmentos de sus memorias sobre este “pasado” y

⁶ Para profundizar acerca de las categorizaciones en el circo y la complejidad que las mismas presentan tanto para lxs artistas como para lxs investigadores, ver: Infantino, 2021.

atribuyó sentires que construían una imagen idealizada del modo de vida circense en el que nacieron ella y su madre, resaltando los aspectos positivos de la vida comunitaria, el trabajo artístico y la itinerancia. Frente a la deslegitimación histórica de las artes circenses que ha tenido y está teniendo efectos concretos en las existencias de lxs cirquerxs, esta instancia de reconstrucción y revaloración de las memorias circenses situada en un proceso de filmación (de puesta en acto de imágenes y relatos invisibilizados) propicia nuevos agenciamientos que habilitan “cruces afectivos entre las memorias personales y las memorias colectiva” (Balbé y Torres Agüero, 2021:15) y sus efectos micropolíticos de cuestionamiento de las narrativas dominantes (Citro, 2009).

Intentamos con este proyecto acompañar este proceso de revalorización y, específicamente en este escrito, buscamos reflexionar acerca de potencialidades y también complejidades que habilitan estas propuestas de trabajo antropológico, que entrecruzan la activación de memorias, la puesta en valor de las huellas del pasado y el análisis reflexivo de nuestro lugar como etnógrafas en dichas activaciones.

Bibliografía

- Cavarero, A. (1995). Para una teoría de la diferencia sexual. *Debate feminista*, 12, 152-184.
- Citro, S. (1999). La multiplicidad de la práctica etnográfica: reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades tobas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 18, 91-107.
- Citro, S. (2009). Cuerpos significantes. *Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. V., & Rodríguez, M. (2020). Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. *Mobilización de saberes encarnados en la universidad*. *Ciencias Sociales Y Educación*, 9(17), 23-56.
- Didi-Huberman, G. (2007). Cuando las imágenes tocan lo real. *Archivo FX Documentos y Materiales*, 1, 2-10.
- (2007b). Un conocimiento sobre el montaje. Entrevista de Pedro G. Romero. Recuperada
- Garín, E. (2020) “Representaciones de la Mujer en el circo, pugna entre lo vulgar y lo milagroso.” Santiago, Chile en *Mujeres en el circo*. Link: www.mujeresenelcirco.cl.
- Garín, E. y Simonetti, M. (2020). INFORME DE INVESTIGACIÓN, Proyecto “Mujeres en el Circo”, en www.mujeresenelcirco.cl
- Hartmann, H. I. (1996). Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo (Vol. 88). Barcelona: Fundació Rafael Campalans.
- Infantino, J. (2021). “El circo que hacemos hoy”: posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina. En: *Artcultura*, 23(43), 242–261. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64096>
- 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. Pp. 63-77.
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the Body. *Man*, 327-345.
- Jelin, e. (2002). Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión. En Da Silva Catela, L. y Jelin, E. (comps.). *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. (pp. 1-13). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Losada, C. (2021). 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. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (34).
- Martín, A. (2008). Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. *Ilha. Revista de Antropología*. vol. 8, Florianópolis: UFSC/PPGAS, pp. 295-314.
- Pollak, M. (2006). Memoria, olvido, silencio. *La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen*.
- Seibel, Beatriz. *Vida de circo: Rosita de la Plata: una estrella argentina en el mundo*. Corregidor, 2012.
- Simonetti, M. (2020). MADRES ALADAS en www.mujaresenelcirco.cl
- Stoddart, Helen. (2000) *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester: Manchester UP.
- Tait, P. (2005). *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*. Routledge.
- Taylor, D. (2015) *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.