artículos

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

Un estudio de caso de trayectorias juveniles de mujeres artistas circenses del conurbano sur de Buenos Aires, Argentina, en clave generacional y de género[1]

A case of study of youth trajectories of women circus artists from the southern suburbs of the Province of Buenos Aires, Argentina, in a generational and gender perspective

Camila Paula Losada[2]
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA. INSTITUTO DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS
https://orcid.org/0000-0002-3674-8948

Resumen. El objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo de trayectorias de dos generaciones distintas de mujeres artistas circenses, madre e hija, del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Desde una perspectiva antropológica en clave de género y generacional, se utilizarán sus relatos de vida corporizados para comprender qué experiencias vitales eran habilitadas y constreñidas en las diferentes coyunturas de sus juventudes siendo artistas de circo y madres –en el contexto de los años noventa marcados por el neoliberalismo y en la efervescencia del Ni Una Menos desde 2015–, cómo se constituyen mutuamente el género y la corporalidad en las subjetividades feminizadas circenses en ambas condiciones epocales y qué transformaciones subjetivas emergieron del encuentro del activismo feminista y el circo. Finalmente, este artículo pretende contribuir al fortalecimiento del circo como un arte relevante, así como a visibilizar las experiencias de las artistas desde una antropología feminista.
Palabras clave. Circo, Género, Trayectorias, Generaciones.

Abstract. The objective of this work is to carry out a comparative analysis of the trajectories of two different generations of female circus artists, mother and daughter, from the southern suburbs of the province of Buenos Aires, Argentina. Their embodied life stories will be used to understand what vital experiences were enabled and constrained in the different situations in which their youth lived as circus artists and mothers -in the context of the 90's marked by neoliberalism and in the effervescence of Ni One Less since 2015- and how gender and corporality are mutually constituted in feminized circus subjectivities in both epochal conditions and what subjective transformations emerged from the encounter of feminist activism and the circus. Finally, this article aims to contribute to the strengthening of the circus as a relevant art as well as to make visible the experiences of the artists from a feminist anthropology.
Keywords. Circus, Gender, Trajectories, Generations.

[1] Este artículo cuenta con el financiamiento de una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.
[2] Doctoranda en Antropología. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, Argentina. Mail: camila.paula.losada@gmail.com. ORCID https://orcid.org/0000-0002-3674-8948

Introducción

En este trabajo analizo comparativamente las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de dos generaciones distintas de mujeres artistas circenses, madre e hija, de Rafael Calzada, un barrio de sectores populares del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Parto de la hipótesis de que la masividad alcanzada por el movimiento feminista en los últimos años en nuestro país ha tenido efectos en las existencias de las subjetividades feminizadas del circo. Propongo comprender las continuidades, transformaciones, conflictos y resistencias que se iluminan con la categoría de género a partir del abordaje comparativo de dos generaciones de mujeres artistas circenses que transitaron su juventud en coyunturas históricas marcadamente diferenciadas. En relación con esto, me pregunto: ¿qué experiencias vitales eran habilitadas y constreñidas en las diferentes coyunturas en las que las artistas circenses vivían sus juventudes, una en el contexto de la década de 1990, marcada por el neoliberalismo, y la otra en la efervescencia del Ni Una Menos desde 2015? ¿Qué transformaciones subjetivas emergieron del encuentro del activismo feminista y el circo? ¿Cómo se constituyen mutuamente el género y la corporalidad en las subjetividades feminizadas circenses en ambas condiciones epocales?

Llevé a cabo la reconstrucción de las trayectorias a partir del análisis de dos relatos de vida que realicé en forma conjunta para mi tesis de licenciatura[3]. En aquella investigación buscaba comprender cómo se transformaron las subjetividades circenses y sus maneras de habitar-el-circo[4] a partir de la irrupción de los activismos feministas. En esta oportunidad, indago en los vínculos entre las categorías de generación, género y clase social como principios organizadores (Anderson 736) de la identidad social de estas sujetas y de la estructura social en que se encuentran inmersas. Así, este escrito invita a pensar las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de mujeres artistas de circo pertenecientes a dos generaciones distintas, entendiendo que

> ... para muchas de estas chicas crecer en un contexto como el actual, que pone a las diferencias sexuales y de género en el centro de una escena deliberativa socialmente extendida y que da reconocimiento formal a ciertos derechos en

[3] En mi tesis de licenciatura, realizada entre 2017 y 2020, investigué las transformaciones de las subjetividades feminizadas circenses a partir de la irrupción de los activismos transfeministas en la arena del circo desde el 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 cirqueres 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.

[4] Por "maneras de habitar el mundo circense" comprendo las experiencias vitales de les cirqueres entramadas a partir de sus vínculos intercorporales, sensibles y emotivos, en el mundo del circo. Este "habitar" corresponde a una existencia anclada "en el aquí y ahora" (Kusch, "El mero" y "La encrucijada"), que tiene que ver con el modo de vida circense en que es necesario actuar y resolver ante las adversidades. Construí esta categoría inspirada en la noción de "maneras de estar" de María Luz Roa (57). 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.

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

> su entorno constituye una condición epocal totalmente inédita respecto de la disponible para sus propias madres o referentes adultas en su tránsito por estos mismos procesos de construcción social y subjetiva cuando vivían sus respectivas juventudes (Elizalde, "Hijas" 90).

Para esto, parto de la hipótesis de que el género, en este recorte del campo circense, es, entre otros calificativos (raza, etnicidad, clase social), el modo de clasificación social que resulta de mayor impacto en cuanto a la construcción de posiciones y relaciones sociales concretas.

Por último, este artículo emerge del interés de contribuir a los estudios sobre circo a partir de un análisis que reflexione acerca de las artes circenses y las trayectorias juveniles en clave sexogenérica y generacional. Intenta, además, ser un material útil para las colectivas feministas circenses.

Consideraciones teórico-metodológicas para pensar las trayectorias circenses en clave de género y generacional

En este apartado, presento brevemente algunas consideraciones teórico-metodológicas para pensar las trayectorias circenses en clave de género y generacional, desde las cuales abordo este caso de estudio. Asimismo, recorro mis implicancias en el campo del circo y la trama de la cual nació este texto con la intención de construir "conocimientos situados" (Haraway). En este sentido, entiendo, desde los aportes de Haraway, que el/la investigador/a se encuentra siempre situade social y políticamente, por lo tanto sus múltiples posicionamientos sociales, su subjetividad y emocionalidad están implicados en el proceso etnográfico.

El análisis comparativo de trayectorias juveniles a partir de relatos de vida corporizados puede ser una estrategia para evitar caer en ciertas formaciones discursivas sobre la juventud, siguiendo a Mariana Chaves, en discursos que quitan capacidad de acción, invisibilizan, clausuran, homogeneizan o estereotipan a les jóvenes y que pueden ser utilizados estratégica o políticamente. La autora propone:

> … pensar la juventud como relación, al joven como posibilidad, lo que incluye todas las caras, la posibilidad no es positiva en el sentido de "lo bueno" o "lo deseable", sino en el sentido del poder hacer, del reconocimiento de las capacidades del sujeto. Salirse de la medición de la normalidad. [...] Los discursos son producciones situadas, tanto en el tiempo como en el espacio, jamás son inmutables, y responden a la negociación de todos los actores involucrados (Chaves 26).

A su vez, la perspectiva de género e interseccional resulta útil para sortear el androcentrismo y visibilizar la complejidad de las trayectorias de las mujeres al interior del circo. En este caso en específico, aporta para analizar las maneras en que contextualmente se constituyen las experiencias de transitar la juventud siendo mujeres artistas de circo y madres en el conurbano sur de Buenos Aires y los límites y posibilidades y que eso implica. Estos relatos no surgen solo de entrevistas en términos discursivos. Las mismas son parte de una trama tejida durante una etnografía con observaciones participantes y participaciones observantes en actividades de colectivas circenses feministas, en ensayos, en prácticas militantes compartidas, lo que les otorga el carácter de relatos corporizados, que se cuentan con palabras, pero también desde la materialidad y las marcas de los cuerpos, sus modos de moverse y de expresarse artísticamente, reactivando, resignificando y silenciando las memorias que los constituyen. Ambas mujeres fueron construyendo los relatos sobre sus biografías de forma conjunta. Los espacios de circo en los que trabajaron y sus embarazos estructuran la organización espacio-temporal de sus historias. Sitúan dos acontecimientos como transformadores de sus biografías: la construcción de un "espacio propio" y la organización feminista en el circo.

Así, con el reparo de situar sociohistóricamente las biografías individuales trazando "cruces afectivos entre las memorias personales y las memorias colectiva" (Balbé y Torres Aguero 15), pretendo dar luz al "poder hacer" de estas mujeres jóvenes artistas de circo situado en dos coyunturas sociohistóricas diferentes. Por un lado, analizo la trayectoria juvenil de Ariadna, durante la década de 1990, marcada por la implantación de políticas neoliberales durante los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999), y, por el otro, la de Abril, hacia mediados de la década de 2010, marcada también por el neoliberalismo durante la presidencia de Mauricio Macri, pero con la particularidad de la irrupción de la masividad adquirida por el movimiento feminista y el proceso de transformación sociocultural desplegado. De esta forma, teniendo en cuenta cómo estructuran sus relatos, qué y cómo recuerdan, qué olvidan y silencian, "cómo opera la memoria en los sujetos", es decir, la forma en que las personas "valoran su propia historicidad más allá de un relato" (Longa 6) y las emociones que despiertan, analizo estas historias de vida de manera comparativa y generacional focalizándome en transiciones específicas que han ocurrido en sus vidas, en el llegar a ser jóvenes, cirqueras, madres y feministas.

Por otro lado, encuentro necesario contextualizar brevemente la trama en la que emergieron estos relatos de vida que hoy revisito, así como mi interés investigativo y mis implicancias en el campo. Para empezar, tengo el desafío y la alegría de investigar en un campo del cual soy parte desde mi adolescencia. Soy cirquera, la docencia en el circo solventó durante años mi formación en antropología. También, como mis interlocutoras, nací y crecí en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, en el barrio de Lanús, y allí inicié mi camino circense.

En 2017 comencé el proceso de investigación para mi tesis de licenciatura y fue la militancia feminista la que me condujo a unir estos mundos que habitaba de manera separada. El movimiento feminista contemporáneo, específicamente, la efervescencia y la masividad provocadas por las manifestaciones convocadas por la colectiva Ni Una Menos en 2015 y aquellas congregadas por la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito en 2018 plantaron interrogantes, crearon y recrearon prácticas estéticas, artísticas, laborales y pedagógicas en la sociedad en general y el circo no fue un ámbito ajeno. En medio de la marea verde, mientras me asumía como feminista, escribí mi tesis de licenciatura sobre la transformación de las subjetividades feminizadas circenses en este contexto, a la vez que participaba como antropóloga y cirquera de algunas de estas prácticas que estaban emergiendo (como intervenciones cirqueras artivistas en contextos de protesta

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

feminista, charlas y talleres sobre género y circo, la creación de un Protocolo de Acción contra la Violencia de Género en el Circo, entre otras).

Mi investigación no se restringe a tomar registros de observación-participante durante las intervenciones artivistas o talleres, sino que asumo un rol de participación e intervención activa guiado por un compromiso investigativo feminista. Por participación/intervención social comprendo una práctica investigativa donde se atiende a "los problemas y/o urgencias de personas reales y actores sociales en momentos y espacios específicos" (País Andrade y Gonzalez Martín 23) y donde la participación tiene como horizonte la preocupación de que mi investigación sea comprometida política e intelectualmente con les artistas circenses. En sintonía, reparar en la actividad militante, en este caso feminista, como un recurso metodológico válido adhiere un plus transformador a la práctica antropológica al volver centrales las preguntas "¿para qué?" y "¿para quiénes?".

Toda práctica etnográfica conlleva, inevitablemente, implicancias en los grupos sociales con los que realizamos nuestras investigaciones. La antropología feminista, entendida como práctica comprometida y reflexiva, nos lleva a poner estos efectos en el centro. De esta manera, espero construir "conocimientos situados" (Haraway 11), es decir, no una visión del mundo totalitaria, masculinizante, descarnada, que se presenta como totalmente transparente y verdadera, sino una práctica aliada a proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos "que favorezca[n] la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate[n] de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar" (Haraway 15). Y estos saberes, acciones y proyectos pueden emerger desde la academia, las militancias y las artes, así como de sus múltiples cruces y mixturas.

Esta trama constituye el contexto de producción de los relatos de vida analizados en este artículo de dos mujeres artistas circenses, madre e hija, que construyeron sus juventudes en coyunturas particularmente diferenciadas. Ellas tomaron la decisión de que sus nombres no sean anonimizados con el propósito de visibilizar sus trayectorias en el circo, así como las problemáticas que plantean. Muchos de los espacios sociales etnografiados han sido compartidos con mis interlocutoras desde el inicio de mi investigación. Con el tiempo, nos hemos convertido en amigas y compañeras de militancia feminista. El circo y la pluralidad del feminismo han permitido nuestro encuentro y las páginas aquí presentadas que, esperamos, no permanecerán únicamente en la academia, sino que retornarán al mundo circense del cual emergieron.

Entre el deseo y la incomodidad: transitar la juventud siendo mujer artista de circo durante los años noventa

Ariadna es paradista de manos, volante[5] y humorista y en el momento de la entrevista tenía 40 años. Su hija, Abril, 22 años, es trapecista, payasa y portora[6] de Ariadna. En 2001, Ariadna juntó sus ahorros con los de su madre y compró un terreno en Rafael Calzada, un barrio de sectores medios bajos del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires. Allí construyeron ellas mismas su espacio de circo que sería, a la vez, su casa. Así como las carpas y las caravanas de los históricos "circos tradicionales"[7] fueron en el pasado y continúan siendo hoy espacios de vivienda y de trabajo, en un tiempo más reciente algunes artistas han erigido sus propias escuelas de circo donde enseñan, realizan espectáculos y habitan como hogar. En 2015, Abril fue madre de Arwen, quien también pasó a integrar la familia de circo junto a los otros dos hijos más pequeños de Ariadna.

Ambas mujeres iniciaron sus trayectorias artísticas desde muy pequeñas. Ariadna vivía en Don Orione, un barrio de sectores bajos cercano a Rafael Calzada. Estudiaba en una secundaria pública con orientación en danza y, en 1995, a los 16 años, se incorporó al mundo del circo. Buscaba trabajo y vio un cartel afuera de la carpa de un circo que se había instalado allí durante las vacaciones de invierno. A partir de ese momento, pasó parte de su vida viajando con circos de carpa. Al poco tiempo quedó embarazada de Abril, dejó la escuela de danza y siguió trabajando en circos tradicionales como artista y en una escuela de circo ubicada en el barrio de Berazategui, zona sur de la provincia de Buenos Aires, como docente:

> *Ariadna*: Cuando era chica estudiaba en el Nacional de Danza, ahí en Sarmiento y Esmeralda. A los 16 más o menos yo vivía en Don Orione y había como un playón donde jugaban a la pelota los pibes y llega un circo. El circo tenía un cartel en un pizarrón "se necesitan bailarinas", creo que con todos los errores de ortografía… Un circo de carpa re-re-humilde... Y, nada, yo fui. Y ahí empecé indirectamente a vivir de la danza, pero una coreo de circo, ¿entendés? En la apertura, en el medio y en el final, que sé yo… Después empecé a pasar clavas… Después aprendí el trapecio... Después, el circo se

[5] Acróbata volante: acróbata que, en una práctica de acrobacia de dúo, es sostenidx y manipuladx para hacer sus trucos por unx acróbata portor que hace de base.
[6] Acróbata portor refiere a la persona que, en una práctica de acrobacia de dúo, sostiene y manipula a la/el acróbata volante, haciendo de base.
[7] Con respecto a la categoría de "circo tradicional", como sostiene la investigadora Julieta Infantino en su artículo " 'El circo que hacemos hoy': Posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina", vale aclarar que, a pesar de que al interior del campo esta denominación no está consensuada y se encuentra atravesada por una disputa en torno a sus sentidos, suele aparecer en los discursos de les cirqueres 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, con lo que inauguraron el llamado circo criollo de primera y segunda parte.

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

> fue a la miércoles… Creo que cuando se fue por zona Sur yo viajaba en colectivo, en tren, a donde estaba el playón de coto. Después seguí así la vida… después a los 17 quedé embarazada…
>
> *Camila*: ¿Entrenabas y actuabas en el circo?
>
> *Ariadna*: Sí sí. Después termina la temporada y el circo se va. Buscan a otra bailarina y así… Entonces quedé embarazada, dejé la escuela de danzas y volví a hacer circo. Después empecé a entrenar en la escuela de circo de Berazategui... Y nada, Abru era re-chiquita.
>
> *Abril*: Y ahí arranqué con ella. Entrené siempre con ella. Desde chica… No sé que tenía… 3, 4 años (Fragmento de entrevista, Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

Abril nació en el circo e inició su trayectoria artística a los cuatro años de edad con un número de trapecio a dúo junto con su madre[8]. Ella y sus hermanos se fueron formando como acróbatas y artistas desde pequeñes. A medida que iban creciendo, a través del juego, la imitación y la guía de Ariadna fueron adquiriendo diversos saberes corporales, escénicos y de producción circense. Más tarde se sumó la hija de Abril. Aquí la perspectiva feminista puede realizar aportes significativos. Tarducci, una de las antropólogas feministas de Argentina que han realizado importantes contribuciones a nuestra disciplina, reflexiona sobre el parentesco desde una antropología feminista, repone su genealogía, discusiones, tensiones y aportes y reflexiona sobre la comprensión de la familia, los límites entre naturaleza y cultura, entre lo público y lo privado y los estereotipos alrededor de la maternidad. Recupera el modo en que la mirada feminista desnaturaliza el amor, la maternidad y la sexualidad a través de la historización y contextualización social y evidencia el modo en que estas instituciones se encuentran atravesadas por el poder. Así, se puso en crisis la visión generalizada de la familia normativa al desmontarse "la imagen del hogar como refugio, como el sitio del amor y del ocio, haciendo visibles las violencias y abusos que se cometen dentro de él, cuestionando, entre otras cosas, la dicotomía público/privado" (Tarducci 110).

La autora retoma la descripción de Segalen del modelo de familia normativa que comienza a consolidarse en el siglo XIX –y que aún se mantiene operante– con las siguientes características: la familia nuclear y el espacio doméstico son asociados a un lugar de refugio, de amor, de crianza,

[8] El debut temprano de les niñes en los espectáculos es una práctica heredada de las familias de circo itinerante donde la crianza inevitablemente se encuentra atravesada por la formación artística. En el proceso de socialización primaria, les niñes juegan, imitan y aprenden en el circo junto a otres.

de ocio, donde descansa el mundo de lo íntimo, los sentimientos, lo moral y la sexualidad legítima. En contraposición, se ubicaría el mundo de lo público, el trabajo, las relaciones impersonales, temporarias y competitivas del mercado caracterizadas por ser impersonales, competitivas, contractuales y temporarias. "Esta división está asociada a las relaciones de género: las mujeres son equiparadas con la familia y definidas como cuidadoras, mientras que los hombres se asocian al mercado (Segalen, 1988)" (Tarducci 110).

Esta potente cita da luz a la complejidad del entramado familiar del cual son parte estas mujeres. Distanciándose de la noción de "familia normativa", biparental, basada en la norma heterosexual, ellas rompieron los lazos con su "familia biológica" y construyeron una familia circense yuxtapuesta, con jefatura femenina, sostenida afectiva y económicamente por lazos femeninos e intergeneracionales. Las tres generaciones de mujeres, abuela, madre e hija, han llevado adelante la crianza de sus hijes y han sido el sustento económico de la familia. No fueron jóvenes recluidas en la esfera doméstica y preparadas para ser "esposas" y "madres", como es esperable en una familia nuclear tradicional y de clase media, cuyos roles históricamente han sido consignados por el sistema patriarcal (Viera Alcázar 64).

Ante violencias masculinas vividas en los momentos iniciales de sus biografías, la agencia de estas mujeres motorizó la creación de un modo alternativo de parentesco y de un hogar que es refugio al mismo tiempo que unidad de producción y reproducción familiar. Desarrollaron estrategias de organización y producción de la vida doméstica y laboral/artística, borrando los límites entre lo privado y lo público, lo doméstico y lo laboral. En este espacio, las mujeres son cuidadoras y también trabajadoras independientes y autogestivas. De este modo, la división intrafamiliar del trabajo se da por un ordenamiento más bien generacional, donde las madres distribuyen las tareas, otorgándoles a les niñes aquellas de poca responsabilidad (tanto domésticas como artísticas/laborales) y asumiendo ellas las de cuidadoras y proveedoras. Resuenan aquí las investigaciones de Evelyn Blackwood sobre la problemática de la matrifocalidad de las familias rurales afroamericanas, donde el modelo normativo de relaciones conyugales se encuentra ausente y "son los lazos intergeneracionales a través de las mujeres, en lugar de los lazos conyugales heterosexuales, los constitutivos de hogares y grupos de parentesco". Estos vínculos son "los lazos principales y las figuras dominantes de los hogares" (Blackwood, cit. en Tarducci 117).

Ahora bien, ¿en qué contexto sociohistórico las artes circenses se convertían en una posible salida laboral, fuente de sustento económico y parte de una construcción identitaria específica? Siguiendo a Julieta Infantino ("Trabajar"), en una coyuntura en la que el país atravesaba una profunda crisis económica, política y social, la inestabilidad, la marginalidad y la informalidad del trabajo artístico no resultaban para les artistas muy desventajosas en comparación con el mercado laboral formal altamente precarizado, inestable y flexibilizado. Desde los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires comienza un proceso de "resurgimiento" de las artes circenses en que estas fueron reactualizadas por nueves agentes que no provenían de familias de circo. Aquelles jóvenes comenzaron a identificarse como "trabajadores culturales", "independientes" y "autogestives", categorías que suponían modos de vida alternativos a los más comunes en el contexto neoliberal de la época. Estos se basaban en la producción artístico-cultural y en la recuperación del circo como un arte popular y su "democratización" a través de las prácticas artísticas callejeras. Una nueva actualización en el circo argentino sobreviene a partir de mediados de los años dos mil, cuando se impulsa la actividad circense, principalmente desde los espacios del mercado, las industrias culturales y los medios de comunicación (Infantino, "Trabajar" 147).

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

De esta manera, este paisaje epocal resultaba una opción llamativa para les artistas de clase media y alta de la ciudad de Buenos Aires, quienes no podían obtener mayores beneficios en el mercado laboral formal de aquel entonces. El trabajo artístico independiente les podía brindar, además de una retribución económica, una pertenencia identitaria y política. Sin embargo, este mismo panorama podía mostrarse más difícil para aquelles sujetes de clase trabajadora de algunos barrios de sectores medios y bajos del conurbano bonaerense, que enfrentaron (y enfrentan) más dificultades para conseguir un trabajo formal.

En este contexto de "resurgimiento" de las artes circenses, Ariadna transitó su juventud. Se fue formando como artista circense y, desde 2001, fue construyendo su escuela de circo que era a la vez su casa. No fue fácil para ella crear un espacio circense propio desde la autogestión al mismo tiempo que se ocupaba de las tareas domésticas, la crianza de sus hijes y seguía trabajando en otros circos. A su vez, fue una de las primeras mujeres dueñas y directoras de un espacio de circo, lo cual, en el campo circense, era disruptivo y generaba gran resistencia[9]. Por esos años, al tiempo que daba los primeros pasos como directora de su escuela, la artista atravesó el embarazo de su segundo hijo y, por tal motivo, fue despedida de una prestigiosa escuela de circo de un barrio porteño donde trabajaba como docente contratada de manera informal.

En las artes circenses el cuerpo es, fundamentalmente, la fuerza de trabajo. Los cuerpos circenses se someten a fuertes y largos entrenamientos diarios para alcanzar el nivel de productividad que el campo le exige. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando un cuerpo está en proceso de gestación? Parecería ser que la lógica de la productividad circense no tiene espacio para los cuerpos gestantes, sus transformaciones y necesidades. Esto nos conduce a reflexionar sobre las ambigüedades del trabajo artístico, en este caso circense, independiente y autogestivo. La contracara de la "libertad" que habilita es la situación de informalidad, precarización y falta de derechos laborales (en general, por las contrataciones informales no poseen obras sociales, ni licencia por maternidad ni enfermedad para recuperarse de las lesiones y reinsertarse en las actividades), así como la precarización corporal (las lesiones son habituales para quienes realizan disciplinas circenses y no cuentan con licencias ni cobertura médica para su recuperación). Estas desigualdades se profundizan en las biografías de las mujeres jóvenes, que tienen más dificultades para acceder a determinados trabajos, y más aún para quienes son madres, ya que reiteradas veces son desvinculadas de sus empleos sin indemnización alguna.

Siguiendo a Elizalde ("Las chicas"), el contexto de recesión y exclusión producido por las políticas neoliberales resultó ser una oportunidad para visibilizar los procesos de lucha del movimiento feminista y del colectivo LGBTIQ+ en Argentina. Sin embargo, las protestas y reclamos feministas aún no resonaban en el circo. En esta coyuntura sociohistórica en la que Ariadna vivió su juventud, el circo se desarrollaba de forma heterogénea en las carpas, en las escuelas y en la calle. Este último fue un espacio de intercambio y establecimiento de lazos barriales constitutivo de su formación artística y de su trayectoria biográfica, que no estaba exento de

[9] En esos tiempos aún había pocos espacios de formación circenses. Históricamente, desde los inicios circenses en nuestro país hacia mediados del siglo XVIII, cuando comenzaron a arribar artistas ambulantes –saltimbanquis, volatineros– y luego a instalarse compañías de circo europeas, el modo de producción y organización ha sido familiar e itinerante y el género ha resultado un diacrítico fundamental en la división intrafamiliar del trabajo tanto doméstico como artístico/laboral al interior del circo. En 1980, los hermanos Jorge y Oscar Videla, tercera generación de familia circense, inauguraron la primera escuela de circo en Argentina, llamada "Escuela de Circo Criollo", con la que abrieron este mundo a quienes no provenían de familias circenses.

prácticas y discursos machistas naturalizados que legitimaban relaciones de poder y violencias de género comprendidas como parte del mundo privado y, por lo tanto, silenciadas:

> *Ariadna*: A mí me pasó de darme cuenta, de sentir, que amaba este arte, amaba hacer esto, amaba este escenario, pero sentirme totalmente incómoda en todos lados. Yo viví esas cosas en los escenarios, no poder ser yo quien era… Ser ese producto, pero... Entonces… Yo ya flasheaba con hacer un espacio y vivir el circo desde otro lado, aunque sea un mambo mío solo en ese momento. Yo pasé situaciones en la vida como pasamos muchas, en las que yo, ponele, me enfoqué mucho en cuidar a Abru de eso. Bueno, nosotras vivíamos en el barrio Don Orione. Es un barrio de mierda. Sobre todo en los noventa. Ir al colegio ahí. La única persona que estuvo conmigo fue mi mamá. Yo siempre tuve a mi mamá porque nací y al año mi mamá ya estaba separada. Mi viejo se fue a vivir a Chile. Mi mamá era artista plástica y empezó a trabajar en lo que es ahora la AFIP más que nada por el tema de laburar, porque yo no nací en democracia. Nací en el 78, tengo 40. Entonces era como medio… Momentos históricos que estando sola con mi mamá y ella estudiaba en la Belgrano… Ella militaba. Y, bueno, amigos que ya no tuvo. Y nosotres, les de esta generación que, para mí, somos los hijos de los primeros divorciados, los hijos de los desaparecidos. Es una generación medio bisagra, los chabones son poco deconstruidos, repelotudos. Duhalde bajó toda la merca en los noventa, de 35 a 40 los chabones, el que no es duro… Nos llevaba la razia. Yo digo eso y los pendejos se me cagan de risa. Te levantaba el colectivo por el barrio y te llevaba a la policía, esto con Menem en los noventa. De todos modos, no era

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

> tan grave de lo que venía. Pero hay sectores que quedaron súper raros… El conurbano. Y lo que yo sentía era en el barrio lo que sí se daba es que había mucho circo de barrio, íbamos al semáforo, hacíamos afuera swing. Bueno, de ese barrio salimos un montón. Viste, cuando decís "no me representa". La danza, yo cuando iba al Nacional de Danza era una milicia para niños. No me sentía cómoda en ningún lado.
>
> *Camila*: ¿Y cuándo te empezaste a sentir cómoda?
>
> *Abril:* Hasta que no tuvimos este espacio no lo pudimos sentir (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

En los últimos dos años, he estado entrevistando a mujeres artistas de circo para mi investigación doctoral. Con respecto a lo mencionado por Ariadna en el fragmento citado, mis otras interlocutoras coinciden en que la mayoría de les artistas que lograban realizar su espectáculo en la calle eran hombres cisgénero y, cuando participaban mujeres jóvenes, en general eran sus parejas y en la escena tenían roles de asistentes o realizaban las disciplinas de acrobacia aérea y de flexibilidad –que han sido históricamente asociadas a lo femenino en el mundo del circo, mientras que las de fuerza o humor correspondían al mundo de lo masculino–.

Desde la década de 1990, la primera generación de jóvenes artistas circenses formades en escuelas de circo comenzaron a cuestionar las políticas neoliberales desde sus espectáculos callejeros y denunciar en específico la lógica capitalista de producción y circulación de las artes ocupando el espacio público (Infantino, "Disputar" 35). Por lo expuesto, pienso que en este contexto sociohistórico el circo se constituía en un lugar ambiguo, situado entre lo subversivo de la crítica social, el arte autogestivo y callejero y las desigualdades establecidas y reproducidas en términos de género. Esta ambigüedad era sentida por Ariadna como "incomodidad": su deseo y su necesidad de hacer arte, de trabajar siendo artista circense, entraba en contradicción con las lógicas heteronormadas que regían en los espacios. Esa "incomodidad", años más tarde, comenzó a ser puesta en palabras a la luz de la irrupción del activismo feminista en el circo.

Hacia un espacio propio: transitar la juventud siendo mujer artista circense durante la efervescencia del Ni Una Menos

En el proceso de transitar su juventud, Abril atravesó algunas experiencias similares a las de su madre, Ariadna, aunque con el abrigo y el sostén de este "espacio propio" que construyeron juntas, un espacio físico en el que habitan y trabajan, pero también un espacio simbólico que les permite posicionarse como mujeres artistas de circo empoderadas.

¿Qué cambió específicamente para las mujeres que hoy viven sus juventudes en el mundo del circo en Buenos Aires respecto de las que fueron sus pares en la década de los noventa? ¿Cómo impactan las transformaciones de la coyuntura en las trayectorias vitales de las artistas circenses jóvenes?

En sintonía con el análisis de Winokur sobre la presencia de las mujeres en el tango, en 2015 se inició en el circo un proceso en que "la naturalización de un orden social y una lógica discursiva pierden su carácter de 'sentido común' y comienzan a ser cuestionados" (Winokur 7), ampliando los márgenes de lo enunciable y lo decible. El contexto social de masividad y efervescencia del activismo feminista en Buenos Aires tuvo efectos en la arena circense al dar lugar a la creación de estos espacios de encuentro y reflexión y habilitando la posibilidad de volver conscientes las violencias desde un encuentro intergeneracional. Esta generación de jóvenes reactualiza las maneras de pensar, hacer y sentir y comienza a evidenciar las violencias que se ejercen de manera soslayada: la simbólica, la psicológica, la económica y, la más evidente, la física, que deja de aparecer como natural y pasa a ser foco de cuestionamiento. Así, el "sentido práctico", retomando a Bourdieu, de la arena circense es transformado desde la potencialidad de un acontecimiento histórico, la lucha contra los feminicidios convocada por la colectiva Ni Una Menos, que tiene efectos en los comportamientos.

A partir de ahí comenzó a cuestionarse la división sexual del trabajo artístico basada en una concepción binaria y heteronormativa del género, en la que los roles escénicos que priorizan la fuerza y la comicidad, así como la ocupación del espacio público como artistas de calle, son asignados a los hombres; mientras que aquellos en los que se destaca la flexibilidad, la liviandad y la sensualidad, se asignan a las mujeres. Este proceso de reflexividad se fue dando en conversaciones entre amigues y colegas, en talleres de violencia de género, al interior de colectivas feministas circenses y también, de forma considerable, en la escena. Si bien estas transformaciones han posibilitado nuevos agenciamientos, no por ello hemos alcanzado una suerte de panacea feminista. Las prácticas machistas y de violencia de género, que comprendo como un efecto histórico de la dominación masculina en general perpetrada por hombres cisgénero y posibilitada por las desigualdades estructurales materiales y simbólicas, continúan perpetuándose y reactualizándose.

En este clima de época bisagra en nuestro país, Abril atravesó su embarazo a los 17 años. Para ese entonces, daba clases y actuaba en los espectáculos de su propio espacio, Elemento Aire Circo. Su embarazo y su maternidad no significaron para ella el riesgo de perder su trabajo, ya que su economía familiar estaba conformada. Continuó dando clases en su escuela y actuando con su madre allí y también en la calle y en espacios circenses que las convocaban.

En cuanto a su trayectoria artística, la joven tuvo un margen más amplio de libertad en sus decisiones: eligió ser payasa y portora, dos técnicas circenses que tan solo una generación atrás no eran una opción fácil para las mujeres del circo. Además del "espacio propio" físico de hogar/escuela de circo, durante la juventud de Abril, ella y su madre conformaron un espectáculo de circo feminista llamado "Mala madre circo", en el que desplegaron prácticas corporales, estéticas, artísticas y laborales que interpelan al orden patriarcal circenses y performan nuevos modelos de feminidad y maternidad para sí mismas y para el público:

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

Camila: ¿De qué se trata "Mala madre"?

Abril: Feminismo. Siempre trabajamos juntas y siempre fuimos dos madres solas, por más que esto no haya explotado.

Ariadna: Primero yo era una mamá trabajando con Abru.

Abril: Y yo ya era una mamá re-sola… El padre la busca, pero económicamente la bancaba yo.

Ariadna: Siempre ironizamos. Por ejemplo, yo parí en mi casa. Entonces, Abril me dice...

Abril: ¡Qué mala madre!

Ariadna: Entonces Abril me dice: "¡Ah no, yo me voy al hospital!" ¡Ay qué mala madre! "Yo le voy a dar la teta hasta los 4 años…" Hippie mala madre. "Yo le voy a dar leche de fórmula…" Adinerada y mala madre. Es un concepto social.

Abril: Nosotras arrancamos y al año había pasado lo del tetazo, que a la mina en la plaza la agarraron los yutas por dar la teta en la vía pública y ahí le empezamos a dar a eso.

Ariadna: Y siempre vienen las señoras y te dicen "Ay, chicas, gracias por esto". Se nos acercan todo el tiempo mujeres, es muy fuerte. Yo no plancho más… y que me digan que mala madre.

Abril: También ironizamos esto de… "Qué buen padre, mirá cómo me ayuda". Una vez Arwen se puso a llorar en medio de la función, ella está siempre ahí. Entonces agarré el pañuelo verde y me lo puse en la cara y la gente estalló. Yo la amo, pero, ay, ¿por qué esta ley no está? Creo que todas en algún momento

> dijimos por qué no abortamos. Loco, es un desgaste ser una madre. Es un camino duro. Tenemos los pañuelos verdes, somos madre e hija, acá hubo embarazo adolescente, a veces nos preguntan: "¿por qué están a favor del aborto si acá hubo embarazo adolescente?"
>
> *Ariadna*: Es un descargo de un montón de cosas. Sos una mamá y trabajás y vas y venís y estás separada y el padre lo ve los fines de semana, es todo lo que hace. Muchas veces el papá no les da un peso pero… Ay, sí, qué padre presente. Y le hije lo que ve es una madre súper poderosa y eso es machismo totalmente. Sí, qué mala madre, lo que pasa es que te tengo que dar de comer, pero sabés qué, no fui al acto del colegio, te pido mil disculpas (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

De esta manera, a través de "Mala madre circo", estas dos artistas, acróbatas y payasas, interpelan, desde la comicidad y la materialidad de sus cuerpos fuertes, las representaciones e imaginarios normativos del ser joven hombre y/o mujer en el circo actual (Viera Alcázar). Ante el preconcepto de que "el hombre es más fuerte y por ende es el portor del dúo" y "la mujer es más pequeña y con menos fuerza, por lo cual es la volante", Ariadna y Abril, dos mujeres de similar contextura física, aparecen en escena haciendo un dúo de acrobacia, sosteniéndose mutuamente afectiva y físicamente. Desde sus experiencias de maternidad, exponen, desarman, cuestionan el estereotipo de "buena madre" occidental, blanco y capitalista. El humor machista, encarnado muchas veces por reconocidos payasos de larga trayectoria, ahora ya no provoca risas sino una denuncia social por parte de sus colegas jóvenes y, a veces, del público. Así, las "Mala madre circo" proponen y crean nuevas prácticas artísticas y humorísticas que llaman "antipatriarcales" y que dialogan y discuten con las maneras de hacer circo de la generación de los noventa, cuando el humor y las disciplinas de fuerza eran territorio masculino.

Las transformaciones en las trayectorias artísticas ocurrieron en simultáneo, con modificaciones en las performatividades de los cuerpos generizados y las percepciones de les artistas sobre sus propias corporalidades en relación con la tradicional división sexual del trabajo circense que analicé anteriormente, lo que dio lugar a nuevas trayectorias corporales, entendidas como "los espacios experienciales de reelaboración que abarcan el análisis de la relación entre los habitus (Bourdieu 91) cotidianos y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y la representación del cuerpo y el movimiento (Aschieri 108):

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

Abril: Es como lo que empezamos a hablar, tenías mujer partener[10], a las mujeres les tiraban los cuchillos. Ahora esta nueva generación de cirqueras está haciendo el cambio.

Ariadna: A mí me caben las verticales… Las verticales en su momento eran "de varón", la fuerza y el humor también.

Abril: Ser portora también es un montón porque era cosa de chabones ir levantando minitas chiquititas y flaquitas… Es un cambio. Para mí los hombres y las mujeres pueden llegar a lo mismo; pero el hombre, lo que vi con mis alumnos, es que les cuesta menos, tienen la fuerza más incorporada, por ahí la mujer tiene que trabajarlo más. Y por ahí en la elongación las mujeres tienen más elongación que los hombres. Pero es muy relativo.

Ariadna: Yo creo que falta deconstrucción física también. Le pasa a Abril siendo portora, le dan por igual.

Abril: Todos los portores, sean nena o nene, hacen el mismo entrenamiento, pero ¿qué me pasa a mí? Después digo, la puta madre, estoy teniendo una espalda de chabón. Cosa mía. Por eso digo... Porque no tiene por qué ser una espalda de chabón, yo me siento un toro, no una tora. Por eso digo, deconstrucción física. Es un montón. Te probás las remeras y no te entran (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

Las técnicas circenses moldean los cuerpos de maneras particulares. En las técnicas de acrobacias, los músculos se tonifican y se desarrollan. La espalda se ensancha, ya que los dorsales

[10] Deriva de la palabra francesa "partenaire" y se refiere a la persona que es pareja de otra que se considera artísticamente superior.

y los trapecios crecen considerablemente. Lo mismo sucede con los músculos pectorales, cuyo desarrollo tiene como consecuencia, en las personas con senos, la reducción de su tamaño. Estos aspectos perceptibles del cuerpo se resaltan aún más con el ejercicio de ciertas prácticas circenses que son consideradas "masculinas", como la acrobacia en trapecio y el rol del portor en acrobacia de dúo. A esta experiencia se refiere la artista de 20 años de edad, portora, trapecista y payasa, en el fragmento de entrevista citado, cuando menciona su malestar por tener una "espalda de chabón". Inmediatamente reflexiona sobre lo que llama "deconstrucción física", refiriéndose a la necesidad de desarmar los estereotipos de belleza contemporáneos que establecen que las mujeres deben ser delgadas y solo pueden resaltar los senos y los glúteos, las partes sexualizadas de sus cuerpos.

Estas contradicciones son bastante frecuentes en el mundo circense. He conversado con varias jóvenes que admitían haber suspendido o abandonado sus entrenamientos en el inicio de la inmersión en el circo por los cambios corporales que atravesaban que las alejaban del estereotipo moderno de belleza femenina. Un cuerpo con otros músculos visiblemente marcados, como los de los brazos o la espalda, es socialmente leído como masculino y no expresa una feminidad legítima. Estos estereotipos basados en la norma binaria de género son puestos en cuestión por las formas en las que el género y la corporalidad se constituyen mutuamente en las subjetividades feminizadas circenses. Sin embargo, el llamado a la desnaturalización de los cuerpos generizados de forma binaria es seguido del malestar que genera la presión y la sanción social de no cumplir con los mandatos de la heteronorma.

En el mismo sentido, las "malas madres" del circo disputan el estereotipo de "buena madre". Como personas gestantes que, desde el sentido común reforzado por el discurso médico deberían permanecer quietas, ellas continúan en movimiento, realizan ejercicios de fuerza y acrobacias en altura, contorsiones, verticales, equilibrios. Son corporalidades activas, fuertes, voladoras, saltarinas, flexibles. Así como otras mujeres siguen yendo a oficinas, a sus empleos, ellas lo hacen con sus prácticas artístico-laborales circenses. Asimismo, ambas "malas madres" ponen en escena la experiencia de una familia yuxtapuesta liderada por mujeres, así como las problemáticas en torno a las tareas de crianza, cuidados y al rol de proveedoras que disputan la construcción hegemónica de familia nuclear biparental y heterosexual.

A modo de cierre

En este trabajo realicé una relectura de dos relatos de vida recolectados para mi tesis de licenciatura donde indagué acerca de las transformaciones subjetivas circenses a partir de la irrupción del movimiento feminista contemporáneo. En esta oportunidad, retorné este material en el marco de mi investigación doctoral para abordar el vínculo entre género, generaciones y juventud en las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de dos mujeres artistas de circo, madre e hija, de sectores populares del conurbano sur de Buenos Aires. Los relatos de vida de Ariadna y Abril resultaron útiles para analizar el modo en que los condicionamientos que conlleva ser joven están atravesados por el género que les ha sido asignado socialmente (y justificado biológicamente) e imbricado con su propia historicidad.

La experiencia de Ariadna como artista de circo y madre joven en los años noventa se diferencia notablemente de la de Abril, que atravesó su embarazo y la maternidad en plena efervescencia del movimiento Ni Una Menos en 2015, cuando las resonancias del movimiento feminista comenzaban a colarse en el mundo del circo. Así, Ariadna, experienció ciertas prácticas machistas y jerarquías basadas en la diferencia sexogenérica del circo como una "incomodidad".

Actos nº8 (2022):32-49.
ISSN 2452-4727

La división sexual de las técnicas circenses según concepciones esencialistas y biologicistas de género, las violencias de género comprendidas como parte del "mundo privado" y ejercidas tanto por empleadores en el circo como por parejas que, a su vez, eran parte de la compañía familiar, entraban en contradicción con la aparente libertad que otorgaba a les artistas el circo, más que nada callejero, con su fuerte impronta de crítica social y su capacidad autogestiva.

En una coyuntura completamente distinta, donde se ponen las diferencias sexuales y de género en el centro y se reconocen formalmente ciertos derechos, Abril es parte de una condición epocal inédita respecto de las disponibles para sus referentes adultas en su tránsito por estos mismos procesos de construcción subjetiva cuando vivían sus respectivas juventudes (Elizalde, "Las chicas" 24). De este momento histórico nació una trama vincular, una red de relaciones afectivas y de solidaridad entre mujeres artistas: "esta nueva generación de cirqueras está haciendo el cambio". La consigna de "lo personal es político" de las feministas de los años setenta es puesta en práctica por las cirqueras que han iniciado un complejo proceso de reflexión crítica y de toma de conciencia de incomodidades que estaban naturalizadas y silenciadas y que, ahora, son reelaboradas discursiva y performativamente.

Referencias

Agüero, Soledad Torres y Balbé Wanda. "Del cuerpo-ojo al cuerpo-todo. El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación." *Revista de Antropología Visual* 29 (2021): 2.

Anderson, Cynthia D. "Understanding the inequality problematic: From scholarly rhetoric to theoretical reconstruction". *Gender & Society* 10.6 (1996): 729-746.

Aschieri, Patricia. "Maquillar los cuerpos / Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10.1 (2015): 95-113.

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

Chaves, Mariana. "Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea". *Última Década* 13.23 (2005): 09-32.

Elizalde, Silvia. "Estudios de juventud en el Cono Sur: Epistemologías que persisten, desaprendizajes pendientes y compromiso intelectual: Una reflexión en clave de género. *Última Década*, 23.42 (2015): 129-145.

---. "Las chicas en el ojo del huracán machista: Entre la vulnerabilidad y el 'empoderamiento'". *Cuestiones Criminales*, 1.1 (2018): 22-40.

---. "Hijas, hermanas, nietas: Genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes". *Ensambles*, 8 (2019): 86-93.

Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: a reinvención de la naturaleza*. Valencia: Universitat de València, 1995. Impreso.

Infantino, Julieta. "Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". *Cuadernos de Antropología Social*, 34 (2011): 141-163.

---. "Políticas culturales, arte y transformación social: Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa". *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Julieta Infantino, ed. Buenos Aires: RGC, 2019. 19-64. Impreso.

---. "'El circo que hacemos hoy': Posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina". *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte,* 23.43 (2021): 242-261.

Kusch, Rodolfo. "El mero estar" y "17. La encrucijada de estar no más". *Obras completas. Tomo I*, Santa Fe, Fundación Ross, 2000.

Longa, Francisco. "Trayectorias e historias de vida: Perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes". VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2010.

País Andrade, Marcela y González Martín, Miranda. "Intervención/investigación desde una perspectiva de género". *Perspectiva de géneros: Experiencias interdisciplinarias de intervención/investigación*. Marcela País Andrade, comp. Buenos Aires: CICUUS, 2018. Impreso.

Roa, María Luz. *Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.

Tarducci, Mónica. "Adopción y parentesco desde la antropología feminista". *La Ventana, Revista de Estudios de Género,* 4.37 (2013): 106-145.

Viera Alcázar, Merarit. "Género y juventud: Categorías y condicionamientos relacionales". *Vitam, Revista de Investigación en Humanidades,* 3.1 (2017): 62-82.

Winokur, Julia Lucía. "'Las minas traen quilombo': Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño". *Question/Cuestión*, 2.67 (2020). Web.

Recibido: 19 de septiembre de 2022
Aceptado:7 de diciembre de 2022