

Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835)

Horse riding, acrobatics and new entertainment: Laforest-Smith circus in Buenos Aires (1834-1835)

GUILLERMINA GUILLAMON  0000-0001-8097-5593

guillermi.guillamon@gmail.com

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología- Universidad Nacional de Tres de Febrero, Instituto de Estudios Históricos. La Plata, Buenos Aires, Argentina

Recibido: 22 de junio de 2020 · Revisado: 3 de mayo de 2021 · Aceptado: 10 de mayo de 2021

Resumen

Hacia 1830 la escena cultural y artística porteña comenzó a ampliarse y diversificarse de forma inusitada. Nuevos espacios se acoplaron -no sin disputa- al teatro Coliseo Provisional, dando inicio a una heterogénea programación de espectáculos y configurando un “nuevo circuito artístico urbano”. No obstante esta multiplicidad de experiencias artísticas, este artículo hace foco en un fenómeno en particular: el arribo a Buenos Aires del circo Laforest-Smith en 1834. Particularmente, se analizará una doble dimensión. Por un lado, respecto de su complejidad estética para ser “enclasado” en tanto incorporó prácticas y espacios que estuvieron vinculados al “alto y bajo pueblo”. Por otro lado, buscamos profundizar en torno a la categoría de nuevo en los espectáculos circenses, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original.

Palabras clave: Circo; nuevo circuito artístico urbano, novedad.

Identificadores: Laforest-Smith.

Topónimos: Buenos Aires.

Periodo: Siglo XIX.

Abstract

Around 1830 the Buenos Aires cultural and artistic scene began to expand and diversify in an unusual way. New spaces were coupled -not without dispute- to the Provisional Coliseum theater, giving rise to a heterogeneous program of shows and setting up a “new urban artistic circuit”. Beyond this multiplicity of artistic experiences, this article focuses on a particular phenomenon: the arrival in Buenos Aires of the Laforest-Smith circus in 1834. Specifically this article aims to analyze a double dimension. On the one hand, regarding its aesthetic complexity to be “enclasado” as it incorporated practices and spaces that were linked to the “high and low people”. On the other hand, we seek to delve into the category of new circus shows, the value of novelty and change as concepts associated with the modern and the original.

Keywords: Circus: new urban artistic circuit; novelty.

Identifiers: Laforest-Smith.

Place Names: Buenos Aires.

Period: 19th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GUILLAMON, G. (2021). Equitación, acrobacias y nuevos entretenimientos: el circo Laforest-Smith en Buenos Aires (1834-1835). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 151-167.

Introducción

“Hemos pasado muchas horas agradables en el Circo, y el recuerdo de ellos en este momento nos causa una punzada, porque nunca volverán. Sin embargo, estamos acostumbrados a los desilusiones”.

The British Packet and Argentine News

11/07/1835, N 464

Hacia 1830 la escena cultural y artística porteña comenzó a ampliarse y diversificarse de forma inusitada. Nuevos espacios se acoplaron -no sin disputa- al teatro Coliseo Provisional, dando inicio a una heterogénea programación de espectáculos. Si bien algunas de estas prácticas habían sido representadas previamente en la ciudad Buenos Aires, lo novedoso de esta experiencia residió en la sistematización con la que se desarrollaron. Ello fue complementado por el exotismo que suponían determinadas actividades vinculadas al ilusionismo -autómatas, panoramas, linternas mágicas y gabinetes ópticos- como pruebas de fuerza y agilidad -contorsionismo, equilibrismo, doma de caballos- y exhibición de animales. La ciudad comenzaba, aunque lentamente, a ampliar y diversificar su escena cultural.

Así, en pocos años se configuró un “nuevo circuito artístico urbano” en el que, progresivamente, se incorporaron nuevas compañías, espacios y prácticas. No obstante esta multiplicidad de experiencias artísticas, este artículo hace foco en un fenómeno en particular: el arribo a Buenos Aires del circo Laforest-Smith en 1834. Compuesto por artistas ingleses especializados en la gimnasia, la acrobacia y la equitación, fue el primer circo “moderno” tanto en lo que refirió a su programación como a su disposición espacial. Su arribo, despliegue y cierre fue reseñado por diversos diarios porteños pero fue objeto de constantes y extensos análisis del principal diario inglés, *The British Packet and Argentine News*.

En este marco, el presente artículo tiene por objetivo reconstruir el desarrollo del primer circo moderno en Buenos Aires a fin de indagar en torno a una doble dimensión. Por un lado, respecto de su complejidad estética para ser “enclasadado” en tanto incorporó prácticas y espacios que han estado tradicionalmente vinculados al alto y bajo pueblo. Ello, en suma, nos permitirá historizar al tiempo que complejizar los procesos de conformación de gusto, situados hacia fines del siglo XIX como la consecuencia inmediata de una élite amenaza y retraída por la irrupción de las masas a la escena pública. Por otro lado, buscamos profundizar en torno a la categoría de nuevo en estos espectáculos, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original. Específicamente porque es mediante lo nuevo o lo novedoso, que en este caso se asocia a una compañía extranjera, vinculada también a la experiencia del circo inglés, que se produce una ruptura con el pasado hispánico que, si bien busca

las particularidades de lo local para dar cuenta de lo original, nunca deja de tener el horizonte depositado en las principales capitales europeas

Para ello, en un primer apartado se busca realizar un breve mapeo de los principales trabajos que tanto locales como extranjeros han problematizado la constitución del circo moderno -compuesto por la equitación y las artes gimnástica, haciendo hincapié en la vinculación con el exotismo y la novedad que suponían tales prácticas. Posteriormente, en un segundo apartado, se reconstruyen las principales características del circo Laforest-Smith, indagando tanto en el aspecto material/espacial como aquel referido a la configuración de su programación. En un tercer apartado se exploran, brevemente, las trayectorias de sus integrantes, las actividades desplegadas y las representaciones sociales que el diario erigió en torno a sus prácticas artísticas así como las vinculaciones del circo con la política rosista. Por último, se realizan consideraciones finales en las que se sistematiza al recorrido al tiempo que se proponen nuevas líneas de investigación a fin de complejizar, progresivamente, el circuito urbano artístico en Buenos Aires.

Exotismo y novedad: breve estado de la cuestión sobre el circo, la equitación y las artes gimnásticas

Tal como hemos dado cuenta en otros trabajos sobre diversiones y espectáculos en el Buenos Aires de principio de siglo XIX, si bien la historiografía argentina amplió el horizonte de objetos culturales posibles de ser analizados, aún quedan pendientes numerosos temas ligados, sobre todo, a las prácticas artísticas. En este contexto, buscamos en este apartado realizar un breve recorrido por una selección de trabajos que, creemos, brindan herramientas para pensar los nuevos entretenimientos en Buenos Aires y, particularmente, el desarrollo del circo en dicha ciudad.

Desde principios de siglo XX el ámbito de lo teatral constituyó el principal objeto de interés de diversos trabajos que oscilaron entre un relato positivista -cargado de descripciones de obras y carente de toda referencia a fuentes- y un abordaje social de las prácticas teatrales¹. En la búsqueda por inaugurar una nueva lectura de lo teatral, el relato acontecimental fue superado por la ambición de complejizar el objeto de estudio que, aunque carente de marco teóricos y conceptuales, se acercó a aquello que podríamos considerar como una historia social del teatro. Múltiples géneros, actores, espacios y problemas fueron incorporados al análisis que, al mismo tiempo, toma a la prensa -al menos para el caso del siglo XIX- como principal fuente para dar cuerpo al objeto de estudio². Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en la consolidación de géneros teatrales y circenses, conformación de compañías y estrenos de obras un

1 Tal es el caso de Bosch (1905) -que debería ser considerado una fuente- y Gesualdo (1961)

2 Para el período aquí abordado, tomamos como referencia Pelletieri (2005).

conjunto de hechos autónomos de la aceptación del público, de los proyectos políticos y de los idearios estéticos en pugna³.

No obstante el vacío historiográfico en torno, se han realizado trabajos que resultan ejemplares de la búsqueda por complejizar el objeto. Tal es el caso de Golluscio de Montoya, quien en “Del circo colonial a los teatros ciudadanos. Procesos de urbanización de la actividad dramática rioplatense” (1984) indicó la ambición de dejar de lado a los textos teatrales y la creación autoral. En su lugar, buscaba analizar un conjunto de características que permitían comprender el proceso de urbanización de la actividad dramática, hecho que suponía el tránsito de los circos coloniales a los teatros ciudadanos y que puede verse reflejado en el estreno de Juan Moreira, drama gauchesco compuesto y ejecutado por los Podestá.

En dicho trabajo -precoz y extrañamente nunca citado- la autora señaló un conjunto de aspectos que, si bien refieren específicamente al circo, pueden ser aplicados a las diversiones y espectáculos de mediados de siglo XIX. Así, la ampliación de la oferta, antes monopolizada por el Teatro Coliseo Provisional, debe pensarse en base a, 1) La constitución de un público más amplio: los nuevos espacios, los precios bajos de las entradas y la falta de formalismos permitió que accedieran los sectores bajos que no podían concurrir a los teatros, que presentan un tipo de obras acordes al gusto de una elite europeizada, 2) La ubicación de los circos: Las carpas se instalaban lejos del centro, espacio que aún ocupaban los principales teatros, 3) La imbricación entre circo y teatro: progresivamente, el teatro incorporó números de fuerza, de destreza, bailes pantomímicos y danzas y en los circos se incorporaron dramas y fragmentos de óperas, 4) La invención de un espacio escénico doble: compuesto por la pista/picadero y el escenario/estrado, debido a que el circo mezclaba dos componentes: el realce de los talentos personales y la representación en sí misma.

Dos décadas después, la apuesta fue redoblada por Ricardo Pasolini (1999), quien abordó el circo y la ópera para problematizar no tanto su especificidad estética sino su funcionamiento como indicadores mediante los cuales los grupos sociales configuraron -y salvaguardaron- identidades y, derivado de ella, disputaron poder en el campo simbólico. Si bien ambos espectáculos eran para ese momento géneros consolidados y diferenciados en el circuito cultural porteño, el objetivo en “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, radicó en abordar las prácticas y consumos artísticos entre 1870 y 1910 a fin de analizar como la ópera y el circo se constituyeron en polos antagónicos. La explicación que propone el autor es que ambos espectáculos se configuraron en consumos antagónicos como consecuencia de la necesidad de dirimir lugares sociales y, derivado de ello, agudizar la distancia social y trazar los límites de unas identidades sociales que se pretendían estables.

3 Aunque el trabajo de Beatriz Seigbel (2006) resulte de una importancia fundamental dada la sorprendente sistematización de datos -fechas, nombres y lugares-, no logró vincularse con las ciencias sociales a fin de problematizar teórica y metodológicamente el fenómeno de diversiones y espectáculos públicos y privados. No obstante ello, debe indicarse la importancia del trabajo referido a la Rosalía Roba (1869- 1940), esposa de Antonio Podestá pero, por sobre ello, la más famosa écuere circense del país (Seigbel, 2012).

No obstante estos dos últimos trabajos citados, también debemos advertir que una de las posibles explicaciones del vacío historiográfico encuentra razón en la compleja definición y delimitación de la especificidad del circo, consecuencia de sus vinculaciones con otras artes de pista tales como la acrobacia, la equitación y la gimnasia (todas prácticas que fueron previamente desarrolladas en Buenos Aires). En primer lugar, el circo encuentra un primer antecedente en las compañías de volatines o maromeros, expresión artística que se desarrollaba en patios o espacios amplios e incluía en su función a acróbatas, actores, personajes graciosos, música, bailes, títeres y animales que eran exhibidos (Revolledo, 2006: 14). Si bien en un primer momento estas compañías transhumantes desarrollaron sus actividades dependiendo de la demanda local, a partir del siglo XVIII se conformaron compañías que adquirieron un carácter empresarial, sus funciones comenzaron a realizarse de forma sistemática y estable y se civilizaron muchos de sus números. Así, progresivamente se produciría “(...) un acomodamiento mimético del ocio en la condición social de una clase popular, que al margen de la burguesía, también ponía precio a la recreación” del tiempo de ocio y espectáculos” (Torrebadella, 2013: 70).

Ello nos lleva a otra complejidad propia del objeto: su difícil enclasmiento debido a lo que podríamos denominar como su carácter tran-social. En este sentido, habría una aparente contradicción entre las denominadas bellas artes, que implican el espíritu, la contemplación y las sensaciones y las artes populares, vinculadas al cuerpo y carentes de todo decoro. Esta aparente oposición se vería complementada por la disparidad de las prácticas artísticas que encontraron en el circo un espacio de confluencia: por un lado, la música, el baile, la equitación, el teatro y, por otro, las acrobacias y pruebas de fuerza, las actuaciones graciosas y pantomímicas, entre otras. Sin embargo, muchas de estas prácticas estaban atravesadas por el concepto de novedad en tanto que su desarrollo era nuevo - y por ello dotado de una carga de exotismo- en la ciudad y, en la mayoría de los casos, era llevado a cabo por artistas europeos. En este sentido, y parafraseando el sugerente trabajo de Brigitte Bailly (2009:65), ¿podría postularse que la dificultad para clasificar estéticamente al circo redundó -o contribuyó- en la disolución de la frontera entre el alto y bajo pueblo, creando, así, un espacio en donde se confundían simbólicamente las clasificaciones sociales?. La hipótesis que propondremos a continuación reside en pensar que ante el riesgo de esta -aunque imaginaria- disolución, a partir del establecimiento del circo Laforest-Smith, la elite porteña desplegó una apropiación de las prácticas asociadas a los sectores populares, depurándolas y situándolas, mediante la categoría de lo nuevo, dentro del conjunto - aun poroso- de las artes cultas o de alta cultura.

El primer circo moderno en Buenos Aires: Estructura, recursos y programación de la compañía Laforest-Smith

Hacia 1830 la experiencia del auge y consecuente afición a la ópera italiana en Buenos Aires comenzó a declinar (Guillamon, 2018). No obstante ello, la escena artística porteña se transformó rápidamente, incorporando una multiplicidad de espectáculos y nuevos espacios, tales como parques y jardines⁴. Así, progresivamente comenzaron a promocionarse en la prensa bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, prácticas ecuestres, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos, exhibición de animales. La sistematización de las funciones, así como la asistencia del público y el interés de la prensa, contribuyeron a crear un nuevo circuito artístico urbano en Buenos Aires. En esa nueva escena artística, uno de los fenómenos que más llamó la atención tanto a los diarios como al público fue el arribo del circo estadounidense Laforest Smith⁵.

No obstante, previo a su llegada, en 1829 arribó a Buenos Aires la compañía gimnástica de José Chearini, procedente de Montevideo. Por lo tanto, al tiempo que constituyeron el primer espectáculo de envergadura del Parque Argentino o *Vauxhall*, fueron la primera compañía que realizó de forma sistemática funciones con varios números de actividades que, posteriormente, formarían parte del circo (Seigbel, 2007: 6).

La primera promoción, anunciada para el 17 de enero de 1830, detalló que la función estaría dividida en tres partes y coordinada por quien era conocido como “un maestro de la escuela de agilidad”. Así, se presentaban tres tipos de pruebas: en la maroma tirante, en la cuerda floja y volteos (saltos) a la francesa. En todos ellos, según advierte la promoción, se utilizaban diversos objetos –espadas, piedras, sillas- y animales, entre los que podemos destacar un toro que se enfrentaba hasta darle muerte⁶. En consecuencia, el circo Laforest-Smith contó con un antecedente en la ciudad que, si bien era similar a su propuesta, su proyección como espectáculo fue mucho más modesta. Por el contrario, el nuevo circo inglés contó con un espacio material y con una compañía estable que fueron comparado con las experiencias de sus pares ingleses y parisinos.

Dos meses antes de su inauguración, el principal representante del circo Charles Laforest -quien también era la figura principal- viajó desde Montevideo hacia Buenos

4 Al respecto de las particularidades urbanas de la ciudad de Buenos Aires en le década de 1830 véase Aliata (2006) y Favelukes (2011).

5 Tal como advertimos previamente, el diario que promocionó y reseñó las funciones con mayor interés fue *The British Packet and Argentine News* (El paquete británico y noticias argentinas). Dicho diario inició sus publicaciones en 1826 y finalizó su edición en 1856. El principal impulsor y fundador del diario fue un comerciante, Thomas George Love, que presidió la Cámara de Comercio inglesa, y fue un activo simpatizante del gobierno de don Juan Manuel de Rosas. Al respecto véase: Graham-Yooll (2000). Asimismo, cabe señalar que hemos realizado la traducción al español de todas citas aquí referidas.

6 *El Lucero*, Buenos Aires, Buenos Aires, 14 de enero de 1830, N 103.

Aires a fin de comenzar con los preparativos para establecer el circo⁷. Sin embargo, las tareas que no durarían más de dos o tres semanas, se prolongaron y finalmente el circo fue inaugurado el 28 de julio de 1834. En el estreno, más allá de las particularidades de la compañía ecuestre -sus integrantes y los caballos- el British se sorprendió ante la monumentalidad de la estructura del circo:

(...) ciertamente no esperábamos encontrar una estructura tan cómoda, erigida como lo ha sido en un período tan breve. Es algo que está sobre el proyecto de los Franconi, en París, y que se calcula en unas 1200 personas. El frente de la caja de gobernadores está adornado con los brazos de la república. El anillo es extenso, y el escenario parece estar bien arreglado. Esperamos sinceramente que el propietario sea recompensado por el gran gasto en que ha incurrido⁸.

No sólo asombró la novedad de contar con un circo hecho a semejanza de los europeos, sino que sorprendió que fuese casi igual de amplio que el principal -y único teatro de la ciudad, el Coliseo Provisional⁹. Ello, sumado a la convocatoria que suponía ver pruebas con caballos adiestrados, confluuyó en el inmediato éxito del circo y, en consecuencia, en la venta total de las entradas. Teniendo como punto de venta la casa del mismo Laforest y la boletería del circo, repetidas veces se anunció que “muchos no pudieron obtener asientos, y la oficina de los que tomaban dinero estaba literalmente sitiada (...).”¹⁰

Tal como sucederá en todas las actividades desarrolladas en el Parque Argentino y en el Jardín del Retiro, el precio de la entrada al circo más económica que aquella de funciones teatrales a realizarse en el Teatro Coliseo, Victoria o del Buen Orden. Sin embargo, a diferencia de otros espectáculos que no suponían una amenaza al ámbito de lo teatral ya que se desarrollaban en franjas horarias distintas -el teatro a la noche, y otras actividades las 15 y 16 horas-, el circo le disputó la hegemonía al Coliseo Provisional dado que ambos desarrollaban sus funciones entre las 19 y las 20 horas. Asimismo, otra dimensión de la competencia se estableció, tal como señalamos previamente, por lo novedoso y exótico de los espectáculos.

El inusitado éxito en las ventas de entrada se reforzó por el hecho de que siquiera la inestabilidad social y política del año 1834 - momento de mayor enfrentamiento hacia el interior de la facción federal, como entre éstos y la tendencia unitaria- pudo opacar el auge de la compañía Laforest-Smith¹¹. Ese mismo año visitaron el circo, juntamente con sus familias o esposas, Juan José Viamonte, Carlos María Alvear, Lucio Norberto Mansilla, en calidad de jefe de policía, Prudencio Rosas, Narciso del Valle, Manuel Crespo, representantes ingleses en Buenos Aires, y otros personajes de menor protagonismo

7 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 19 de abril, N 400.

8 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 28 de junio, N 410.

9 Respecto de los espacios materiales vinculados a prácticas musicales y teatrales véase Guillamon 2018.

10 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1834, N 419.

11 Al respecto, la Gaceta señaló que: “Las disputas en el mundo político no han tenido ningún efecto sobre las atracciones del Teatro, sigue estando abarrotada cada noche” *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1834, N 419.

en la escena porteña¹². Indistintamente su jerarquía política o militar, el diario destacó que su presencia en los palcos del circo -junto a las mujeres criollas e inglesas- dotaba de buen gusto y refinaba el espectáculo¹³. Sin embargo, el más esperado durante los primeros meses era Juan Manuel de Rosas, quien si bien no era gobernador aún, constituía una figura recurrente en el diario al ser comparado con Jorge IV dado que compartiría la afición por los caballos.

Una vez asumida la gobernación -hecho que se celebró con una función especial- Rosas asistió junto a su esposa e hija varias veces¹⁴. No obstante, también fue recurrente notarlo en el palco del Coliseo Provisional durante su primer gobierno, razón por la cual no sería disruptiva su presencia en el circo. En este sentido, lo que nos interesa señalar es un disturbio ligado a la Sociedad Popular Restauradora, asociación política que nucleaba a los federales apostólicos y que tenían, entre otros varios objetivos, manifestar su adhesión a Rosas al tiempo que intimidar a los políticos opositores. Si bien son numerosos los estudios que dan cuenta de la intervención de la Sociedad en relación a la escena pública- tanto política como intelectual-, en este caso la irrupción se realizó en el circo, cuando la función ya estaba finalizando. El asombro del diario se reflejó también en la extensión del relato:

Hacia la conclusión, se escucharon gritos, música y fuegos artificiales, procedentes de la calle; e inmediatamente después una banda de jóvenes, pertenecientes a la Sociedad Popular Restauradora, ingresaron al circo y avanzaron cerca del palco del Gobernador, donde se alentó por Don Juan Manuel de Rosas, el “Restaurador de las leyes”, etc. Llevaban gorras rojas, fajas y otras insignias (...) una gran multitud se reunió en el interior del circo, para presenciar la salida del gobernador (...).

Los individuos de la Sociedad mencionada anteriormente, con el carro triunfal (notado en otra parte de nuestro periódico), fueron formados en línea, asistidos por una banda de música militar, y tropas que llevaban lámparas encendidas en los postes. Su Excelencia partió en su carro, escoltado por tres soldados de caballería carabina en mano, en medio de vítores, música y descargas de fuegos artificiales. Alrededor de las 10 en punto, mientras la audiencia (que era numerosa) esperaba el comienzo del ballet, las luces en el interior del Circo fueron casi todas apagadas por el repentino y violento pampero que había surgido. Esta catástrofe se ocasionó principalmente desde el techo, el que se elevó parcialmente para admirar el aire¹⁵.

No obstante la asistencia del público y de personajes políticos de peso en la vida pública porteña, el éxito en la venta de entradas y el promisorio éxito que diversos diarios le asignaban al circo, la prosperidad de la compañía Laforest-Smith encontraría

12 Al respecto de la presencia de políticos en el circo véanse: *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 5 de julio de 1834, N 411; 22 de noviembre de 1835, N 431; 11 de abril de 1835, N 451.

13 Sobre buen gusto, decoro y prácticas de buenas costumbres véase: Guillamon, 2014.

14 Si bien existe una tradición que vincula a los jefes político, gobernadores y presidentes a los grandes teatros de Buenos Aires, poco se ha indagado en torno a la presencia de dichos políticos en otros escenarios artísticos. Respecto del circo, se ha señalado que Mitre, Sarmiento, Roca y Pellegrini fueron *habitués* del circo (Montaldo, 2017: 94-95)

15 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de abril de 1835, N 452.

un obstáculo indómito: las inclemencias climáticas. Así lo señaló el British en una larga reseña de la función, en donde el incidente parecía ser-según el mismo diario- digno de un demonio antes que del clima:

Alrededor de las 10 en punto, mientras la audiencia (que era numerosa) esperaba el comienzo del ballet, las luces en el interior del Circo fueron casi todas apagadas por el repentino y violento pampero que había surgido. Esta catástrofe se ocasionó principalmente desde el techo, el que se elevó parcialmente para admirar el aire¹⁶.

Aunque el circo sufrió sólo algunas roturas en su techo, su precariedad edilicia quedaría demostrada en su debilidad para sobrellevar el temporal. A partir de esta situación, y durante algunos meses, el British advirtió que:

las audiencias se volvieron menos numerosas, a las que contribuyó la constante sucesión del clima desfavorable. El establecimiento tuvo, y aún tiene, muchas dificultades para solucionar; pero no son insuperables, y se han superado los primeros gastos (...) Los nativos tienen todas las disposiciones para apoyarlo: y tenemos razones para creer que muchas personas influyentes, tanto nativas como extranjeras, se sentirían satisfechas al ver que se convirtió en un establecimiento del país. (...) la visita del cuerpo ecuestre, formará una época en la historia de Buenos Aires (...) cualquier caso, ha servido para desarrollar más plenamente los poderes, la belleza y la docilidad de los caballos nativos, entrenados como han sido por la habilidad y el cuidado de los señores Laforest & Co¹⁷.

Luego de este incidente, el público siguió concurrendo, aunque con algunas bajas en determinadas funciones. Dos factores confluyeron, según el diario, en la asistencia. Por un lado aseguraron que “debe haber algo extremadamente emocionante en estas exposiciones del Circo, para explicar su atracción, después de tantas repeticiones”¹⁸ y, por otro, advirtieron que las “diversiones del Circo” son una agradable relajación de las fatigas de los negocios (...)”¹⁹. Así, ocio y novedad confluyeron en un solo espacio e hicieron del circo uno de los espectáculos más convocantes que, aunque de forma discontinuada, configurará una tradición local que, a su vez, establecerá las bases del circo criollo. En este sentido, cabe señalar el texto de Montaldo, quien al referirse a los Moreira –dueños y protagonistas del primer circo criollo argentino- advierte que el concepto de novedad era la herramienta clave para atraer al público, ya que “(...) los espectadores ya están adiestrados en los gustos modernos y ven el espectáculo como la usina de lo nuevo” (Montaldo, 2017: 98).

El circo Laforest- Smith: integrantes y actividades, vínculos con la política actual y relatos pasados.

16 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1834, N 423.

17 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

18 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

19 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

Si el circo Laforest-Smith constituyó una novedad en Buenos Aires, no sólo fue por la majestuosidad de sus instalaciones, sino por la destreza y habilidad de los integrantes de la compañía: los artistas y los caballos. Así, lo primero que interesó al British -y según éste, lo que causó el asombro inicial del público- fue la agilidad de seis caballos procedentes de la Banda Oriental: Bucéfalo, Selim, Flora, Poppet, Jack y Tom. La impresión que causó la docilidad llevó a que se afirmara que:

(...) la visita del cuerpo ecuestre, formará una época en la historia de Buenos Aires (...) cualquier caso, ha servido para desarrollar más plenamente los poderes, la belleza y la docilidad de los caballos nativos, entrenados como han sido por la habilidad y el cuidado de los señores Laforest & Co²⁰.

Por ello, resaltó la figura de Charles Laforest como un domador capaz de tener un stud similar al rey de Inglaterra pero, por sobre todo, digno de ser comparado con Andrew Ducrow, quien fue considerado como el padre de la equitación en Londres²¹.

Sin embargo, la similitud entre Laforest y Ducrow no sólo se establecía por sus talentos individuales, sino por los circos de los que ambos eran propietarios. De esta forma, el British comparó insistentemente el circo Laforest-Smith con el Anfiteatro de Astley, considerado tanto por la opinión pública contemporánea como por la historiografía actual como el primer circo moderno – con picadero, carpa y exhibiciones picarescas con proezas ecuestres-. Si Laforest era el homónimo a Philip Astley y a Andrew Ducrow y su circo al Real Anfiteatro Astley era, en última instancia, porque todos tuvieron la misma estrategia para dar consolidar al espectáculo circense: “trasladar cosas comunes desde un punto del orbe, hacia donde éstas fueran cosas extrañas” (Revollo, 2006: 21).

Pero además de sus capacidades como domador, Laforest demostró talento para la acrobacia – la cuerda floja- y la actuación. Su versatilidad en el circo, y preferentemente la capacidad para saltar en la cuerda floja generó una inmediata admiración por el diario, quien expresó con cierta sorpresa que:

Él no sólo tiene éxito en todo lo que emprende, sino que supera. ¿Quién hubiera pensado, entre sus otras adquisiciones, que poseía talento en el baile de cuerdas? Sin embargo, tal es el caso, y él exhibió una gran cantidad de talento el jueves, lo que sorprendió a la audiencia²².

La extensa reflexión sobre la primera aparición en la cuerda generó que se enviaran varias notas de aficionados al diario, para comentar su parecer sobre dicha función. Bajo la firma “Uno de sus admiradores”, un espectador comunicó al diario que aun habiendo visto varios bailarines de cuerda:

en el punto de pulcritud y castidad de la ejecución, el señor Laforest supera a todos. (...) está tan a gusto en la cuerda floja, ya sea con zapatos de madera o zapatillas, como en el escenario

20 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 431.

21 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1834, N 415.

22 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1835, N 446.

y la pista, en una pantomima, o parado en su caballo favorito, o girando con gracia en el aire en una de sus volteretas, o ... no podría nunca detenerme²³.

A su rol como empresario, su talento como domador y gimnasta se sumó su capacidad actoral, hecho que le valió ser comparado con Edmund Kean, actor inglés especializado en Shakespeare. Asimismo, fue la combinación de las obras teatrales, melodramas, bailes pantomímicos, arlequinadas y los cuadros vivos, aquella que distinguió al circo Laforest- Smith y que inauguraría así, un espectáculo circense de mayor complejidad, con pista circular y proscenio²⁴.

Aunque Charles Laforest era el director y principal referente del circo, la compañía estaba compuesta por otros cinco integrantes, también de origen inglés: el co-propietario, William Smith -acróbata, domador-, el Sr Hammond -acróbata y domador-, el Sr Hoffmaster -payaso, acrobata-, el niño James Smith -acróbata y domador- y la Sra Laforest -acróbata, actriz y cantante-. Al conjunto de artistas ingleses se sumarían, esporádicamente, Felipe y Carolina Catón, ambos reconocidos bailarines de la escena porteña para ese entonces. La diversidad en sus profesiones que confluyeron en el circo muestra, también, la variedad en la programación, que podía pendular -tal como lo enunciaba el nombre de la compañía- entre actividades meramente ecuestres y gimnásticas, melodramas, ejecución de arias italianas, bailes pantomímicos y sainetes. Así, la programación de una función habitual, que generalmente estaba dividida en diferentes momentos, podía incorporar todas las actividades. Así lo muestra un anuncio publicado en *La Gaceta*, en donde se pormenoriza toda la función

CIRCO OLIMPICO-

Función Extraordinaria a beneficio de Juan Luis Rossi.

El beneficiado tienen el honor de avisar al respetable público de Buenos Aires, que la función destinada a su beneficio por el director de dicho establecimiento, Sr. Carlos Laforest, tendrá lugar: *Hoy Jueves 2 de abril*; y al indicarla hace grato deber en manifestar, que para complacer a un público a quien tanto respeta no ha omitido gastos ni esfuerzo de ninguna clase, siendo favorecido el beneficiado por Madama Laforest, la que se ha prestado a cantar en esta función piezas en italiano, del todo nuevas para ella.

La función estará distribuida del modo siguiente:

I. GRANDE ENTRADA nueva de ocho caballos Arreglada y dirigida por el Sr. Laforest.

II. VOLTEO PARADO por toda la Compañía. Payaso.... Sr. Hammond.

III. Mr. Hammond bailará EL ALAMBRE FLOJO Y concluirá con caminar en él con un niño cargado a los hombros.

23 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1834, N 447.

24 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1834, N 415.

IV. La Sra Laforest, en inglés, la aria favorita E HO SONG del maestro Bishop.

V. El beneficiado cantará por primera vez en esta capital la gran Cavatina de la Opera el Pirata del gran maestro Bellini - NEL FUROR DELLE TEMPESTE.

VI. Maroma en la que el Sr. Laforest ejecutará muchas de sus mas admirables pruebas y bailará, y concluirá por dar una vuelta carnero en el aire.

VII. La Sra. Laforest cantará en el idioma italiano la cavatina de la ópera La Urraca Ladrona, del inmortal maestro Rossini.

VIII. El beneficiado cantará una aria de la misma ópera.

IX. Gavota de vestris, por los señores Catón, a pedimento de algunos señores aficionados al bayle.

X. La Sra. Laforest y el beneficiado cantan el duo de la ópera La Urraca Ladrona, conocida por el *Duo de la cárcel*.

XI. Concluirá la función con los ejercicios ecuestres por el Sr. Laforest, quien ejecutará muchas de sus admirables pruebas, saltando cintas, arcos y una lona de 12 pisos de ancho, y dará fin con la muy aplaudida escena titulada EL ESFUERZO DEL HUSAR EBRIO²⁵.

Sin embargo, no todas las funciones fueron exitosas. Tanto en su paso por Montevideo como durante su estancia en Buenos Aires la compañía desarrolló acciones que fueron tomados como un desagravio. Mientras que en la ciudad oriental la Sra. Laforest lanzó la bandera oriental a la pista - tal como se haría en el Franconi de Paris o en el Astley de Inglaterra-, en Buenos Aires representaron una pantomima heroica que estaba protagonizada por soldados ebrios. Sin embargo, si la primera era una ofensa producto de trasladar costumbres europeas a otros espacios, la segunda remitía a una elección de mal gusto que *crean descontento y solo son aptas para ser expuestas en ferias*²⁶.

Retomando el conjunto de integrantes del circo, nos interesa señalar a dos figuras que acapararon la atención del British: el payaso Hoffmaster y la Sofia Laforest, esposa de Charles Laforest. Ambos fueron considerados con un especial interés dado que mientras que el primero suponía una novedad dada la diversidad de prácticas que realizaba - sobre todo la jocosidad de sus chistes-, la segunda fue constantemente comparada con Angela Tanni, prima donna que con su talento había hegemonizado la escena lírica porteña durante 1820 (Guillamon, 2020).

Tal como señalamos previamente, la presencia del payaso Hoffmaster en la compañía le valió ser apreciado como el primer cómico de envergadura en Buenos Aires, considerado como “un excelente payaso: es un jinete activo, ingenioso y bueno. Nos alegramos de escucharlo en esta noche, vendiendo algunas de sus bromas en español, lo

25 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 2 de abril de 1835, N 3546.

26 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 12 de julio de 1834, N 412.

que agradó mucho a la parte nativa de la audiencia”²⁷. El arte de hacer reír, sin embargo, era considerado por el diario como una compleja práctica considerando que la jocosi- dad dependía, en gran parte, de la traducción al castellano. No obstante, para el British el desafío había sido cumplido con creces: “¿qué diremos de este gracioso hombrecito, su tumulto y sus bromas (en español y en inglés) que «ponen el circo en un rugido” (...) es un verdadero PAYASO con talento, y como dice el viejo proverbio «se necesita un sabio para hacer el tonto”²⁸. Aunque anteriormente a su aparición hubieron cómi- cos considerados como payasos²⁹, la novedad que suponía el artista inglés radicó en que combinó actos cómicos -*petit* piezas jocosas y bailes pantomímicos- con monólogos cortos y cómicos, también llamados chistes o bromas que eran contados en inglés y es- pañol. Fue la capacidad de combinar diversas prácticas las que hizo que los editores del diario inglés afirmaran que “casi nos imaginamos de nuevo en el anfiteatro de Astley”³⁰.

Conjuntamente con Hoffmaster, Sofía Laforest fue objeto de reflexiones en la prensa. Paradójicamente, la única integrante mujer de la compañía, realizó muy pocas ac- tividades propiamente circenses. Por el contrario, los atributos que más interesaron fueron sus cualidades vocales, hecho que la llevó a ser comparada con la prima donna Angela Tani, cantante italiana que predominó en la escena lírica y, particularmente, ocupó todos los roles femeninos principales de las casi veinte óperas de Rossini que se representaron en el teatro Coliseo Provisional. Sin embargo, Laforest no había can- tado ópera hasta su arribo a Buenos Aires, razón por la cual su talento para la canción italiana fue aún más sorprendente. Por ello, su debut vocal -a principios de 1835- fue reseñado de forma detallada por el British:

La Sra. Laforest hizo su debut como vocalista en la noche del 11, y una primera aparición más exitosa rara vez se ha visto en ningún teatro. El aplauso que recibió fue espontáneo y sincero (...). Declaramos francamente que no teníamos ninguna expectativa de estar contentos con su canto. Lo que entonces fue nuestra sorpresa al tenerla poseída por una voz de melodía extrema y variedad infinita. Con toda la dulzura de eso, con la que Angelita Tanni solía en- cantar a la ciudad (...)³¹.

Por ello, cuando se insinuó la posibilidad de que cantara el aria “Una voce poco fa” de la ópera El barbero de Sevilla o “Di tanti palpiti” de Tancredi -ambas, a su vez de Rossini- el diario realizó una pequeña genealogía de Henrietta, dado que el público casi no la había visto en escena. Así, si bien se la describió con atributos ligados a la belleza femenina, decoro, la suavidad y el buen trato - adjetivaciones usadas para oponer a las cantantes de ópera con las actrices de teatro- , lo que interesó era su formación musical.

27 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 5 de julio de 1834, N 411.

28 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1834, N 415.

29 Como un antecedente a Hoffmaster, se encuentra el payaso inglés Francis Bradley, quien estuvo en Buenos Aires entre 1822 y 1826, quien realizó pruebas con caballos, bailes pantomímicos y escenas cómicas. Al respecto véase: Seigbel, Beatriz. *Historia del circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

30 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1834, N 410.

31 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de enero de 1835, N 439.

Según el *British* “dicen que ha estudiado música con los mejores maestros en los Estados Unidos, que toda su familia posee talento musical, su padre (un alemán nacido), que es un músico de profesión y que ha cantado a la célebre Sra. Woods (anteriormente Miss. Paton)”³². No obstante este inicial asombro del diario, y la legitimación de sus atributos en el estudio, la crítica no tardó en llegar dado que ella necesita un buen maestro y una constante práctica, con el fin de deshacerse de ese modo de cantar canciones que ella a veces realiza, y adquirir lo que los músicos llaman una “entonación impecable”³³.

Tal como señalamos previamente en la promoción de *La Gaceta Mercantil*, Sofía Laforest fue instruida por Juan Rossi, cantante reconocido de la escena lírica porteña durante la década de 1820. Así lo indicaba Charles Laforest en una nota publicada en dicho diario:

deseando presentar al respetable e ilustrado público representaciones variadas y brillantes que puedan llenar el buen gusto de las personas aficionadas a lo lírico, ha tenido a bien apersonarse con el Sr. Rossi, actor en este arte y convidarlo a ayudar con sus conocimientos al buen éxito de las representaciones (...) se ha comprometido a enseñar a la Sra. Sofia Laforest el idioma y canto italiano, con el objeto de exhibir acompañaados, piezas escogidas como son duos y arias en dicho idioma³⁴.

Aunque aquello que denominamos como “nuevo circuito artístico urbano” comenzara a consolidarse con otras prácticas que ocupan el vacío dejado por las prácticas líricas en el teatro Coliseo Provisional, el pasado asociado a la ópera como un público aficionado a ella aún estaba presente en la ciudad de Buenos Aires.

Conclusiones

El fin de la temporada del circo Laforest-Smith dejó vacante un espacio artístico que prontamente sería ocupado por otros espectáculos. Así, lejos de cancelar la experiencia en torno a las prácticas ecuestres y acrobáticas, a partir de su ida, se conformaron otros circos y compañías gimnásticas. En 1836 se incorporó a la escena la primera empresa local de circo: la Compañía de Volatines Aficionados Hijos del País. Desarrollando sus espectáculos en el Jardín del Retiro, en sus funciones predominaron los volatineros y el uso de la maroma por sobre las prácticas ecuestres. Aunque luego la Compañía se dividió, conformando el Volatín de la Alameda, es necesario advertir una particularidad: en su totalidad estuvo compuesta por artistas locales que, a su vez, resaltaban esta característica al denominarse “Hijos del País”.

No obstante la breve estadía del circo, hay otros aspectos que nos interesa resaltar respecto de la incorporación de nuevos espectáculos al circuito urbano artístico porteño. En primer lugar, si bien nuestro trabajo ha estado fundamentado casi en su

32 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de enero de 1835, N 439.

33 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 11 de abril de 1835, N 451.

34 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 20 de enero de 1835, N 3536.

totalidad en el diario inglés *The British Packet and Argentine News*, su abordaje denota ciertas particularidades respecto de la promoción del circo. La extensión de las reseñas posteriores a las funciones es excepcional, ocupando hasta dos de las cinco columnas de las páginas del diario. Esa amplitud está, asimismo, vinculada con un afán de registro y descripción exhaustiva del espacio, de los integrantes de la compañía y del público asistente.

Así, aunque previamente se habían desarrollado ciertos espectáculos denominados como circenses con la presentación de payasos y piezas jocosas y de prácticas acrobáticas- volatines y maromeros-, la primicia del circo Laforest- Smith radicó en la posibilidad de ofrecer al público una diversidad de actividades en un solo espacio y en una sola función. Asimismo, esa conjunción de actividades se realizó bajo la novedad que significaba el arribo de una compañía extranjera a Buenos Aires que, a su vez, introducía en la ciudad una estructura circense a semejanza de los circos europeos y que contaba con una pista circular para pruebas ecuestres. A esta incorporación material – que aunque novedosa, frágil ante los obstáculos climáticos-, debe sumarse la versatilidad de los artistas que, siguiendo a las críticas de las reseñas, se destacaban por la perfección en las pruebas que realizaban.

Del conjunto de sus integrantes, tres fueron objeto de largas reseñas por parte del diario: Charles Laforest, el dueño del circo, su esposa Sofia Laforest y el payaso Hoffmaster. Mientras que Charles Laforest deslumbró con su capacidad para realizar pruebas con caballos – que, a su vez, mostraban el potencial del animal para ser domado-, su esposa fue objeto de un gran interés por el diario no tanto por sus particularidades si no porque recordaba a Angela Tanni, prima donna que tuvo un rol fundamental en el auge de la escena lírica italiana durante 1820. Por último, Hoffmaster representó, por primera vez, a un payaso que no sólo dominaba el arte de la jocosidad, sino que también era capaz que realizar pruebas acrobáticas, montar caballos y actuar.

Puede postularse la idea, entonces, de que la novedad que suponían las prácticas desarrolladas dentro del circo conllevó una necesaria descripción detallada de cada uno de estos espectáculos. Por lo tanto, es posible advertir que la extensa promoción que los diarios dedicaron en sus páginas responde a la necesidad de informar a sus lectores de la naturaleza de espectáculos que, de ser enunciados sólo por sus nombres, poca información brindarían al público. Sobre todo, si se considera la multiplicidad de actividades desarrolladas por artistas que, por sobre todo, se caracterizaron por su versatilidad respecto de la acrobacia, la actuación, la doma, el canto, entre otros.

Por último, nos interesa señalar la importancia de indagar en torno la categoría de nuevo en estos espectáculos, al valor de la novedad y el cambio en tanto conceptos asociados a lo moderno y lo original. Específicamente porque es mediante lo nuevo o lo novedoso que se produce una ruptura con el pasado hispánico que, si bien busca las particularidades de lo local para dar cuenta de lo original, nunca deja de tener el horizonte depositado en las principales capitales europeas.

Ello también nos obliga a profundizar en la valoración de lo nuevo y la legitimidad que ello otorga a cualquier producto cultural, distinguiendo y conformando gustos diferenciales que, en una última instancia, tensionarán progresivamente las prácticas artísticas cultas de las populares.

En suma, podríamos postular que el eje organizador de las prácticas y consumos artísticos antes que la distinción entre culto y popular será la oposición entre pasado –como sinónimo de atraso cultural, subordinación política y lucha facciosa- y novedad – en tanto modernidad, civilidad y progreso cultural-. Asimismo, la diversidad de prácticas que en el circo inglés confluyeron contribuyó a que la experiencia artística haga partícipes en un mismo espacio a diversos grupos sociales. El difícil enclasmamiento del circo potenció, no obstante, posibilidad de utilizar el concepto de nuevo o novedad como adjetivación capaz de depurar el circo y situarlo dentro del conjunto - aun poroso y fragmentario- de las artes cultas o de alta cultura.

Bibliografía

- Aliata, F. (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programa e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario (1821-1835)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bosch, M. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.
- Baily, B. (2009). El circo: ¿mezcla de género?, *Folios* (29), 63-81.
- Favelukes, G. (2001). Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870). *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazso”* (41), 11-26.
- Gesualdo, V. (1961). *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta.
- Pelletieri, O. (2005). *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- Seigbel, B. (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seigbel, B. (2012). *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Graham-Yooll, A. (2000). *La colonia olvidada: tres siglos de presencia británica en la Argentina*. Buenos Aires: EMECE.
- Golluscio de Montoya, E. (1984). Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (42), 141-149.
- Guillamon, G. (2017). Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828). *Prismas. Revista de historia intelectual* (21), 17-36.

- Guillamon, G. (2018). Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840). *Revista de Historia* (19).
- Guillamon, G. (2018b). Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838. Buenos Aires: Prohistoria.
- Guillamon, G. (2019). ¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota! Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1830-1840). *Cuadernos FHyCS-UNJu*, (56), 143-166.
- Montaldo, G. (2017). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En F. Devoto y M. Madero (Comp.) *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*. (pp. 222-268). Buenos Aires: Taurus.
- Revolledo, J. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos* (2), 4.
- Torebadella, X. (2013). Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España *Aloma: revista de psicología, ciencias de l'educació i de l'esport*. (31), 2, 67-84.