

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Débats
2019

De la ópera al circo: emergencia y constitución de un nuevo circuito artístico en Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX

From opera to circus: emergence and constitution of a new artistic circuit in Buenos Aires towards the middle of the 19th century

GUILLERMINA GUILLAMON
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76745>

Résumés

Español English

Las representaciones de la ópera fueron los espectáculos más exitosos durante toda la década de 1820 en la ciudad de Buenos Aires. No obstante el impulso de la opinión pública, del poder político provincial y de las compañías artísticas, la experiencia de la ópera *buffa* duró poco más de un lustro. Sin embargo, este declive no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin.

En marco, este trabajo tiene por objetivo realizar una primera aproximación a las diferentes diversiones y espectáculos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires entre la década de 1830 y 1840. Por ello, se busca aquí reconstruir el circuito urbano de producción y recepción de espectáculos y diversiones – circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos – al tiempo que esbozar las relaciones, apropiaciones y tensiones que surgieron entre dichas actividades.

The functions of the opera were the most successful shows during the entire decade of 1820 in the city of Buenos Aires. Nevertheless the impulse of the public opinion, the provincial political power and the artistic companies, the experience of the opera *buffa* lasted little more than five years. However, the decline of the opera did not take place in the absence of shows or spaces prepared for that purpose.

In this sense, this work aims to make a first approximation to the different amusements and



shows developed in the city of Buenos Aires between the 1830s and 1840s. For this reason, the aim is to rebuild the urban circuit of production and reception of shows and diversions – circuses, equestrian practices, pantomimic dances, strength and agility tests, automatons, panoramas, magic lanterns, optical cabinets – while outlining the relationships, appropriations and tensions that arose between those activities.

Entrées d'index

Keywords: shows and amusements, urban artistic circuit, Buenos Aires, 19th century

Palabras claves: espectáculos y diversiones, circuito artístico ubano, Buenos Aires, siglo XIX

Texte intégral

Introducción

- 1 Las representaciones de ópera fueron los espectáculos más exitosos durante toda la década de 1820 en Buenos Aires. El desarrollo de la experiencia lírica en el Coliseo Provisional constituyó una inusitada afición a la ópera italiana, fenómeno cultural que generó reflexiones y críticas por parte de viajeros y cronistas, extensos artículos en la prensa periódica y la intervención de intelectuales. Asimismo, este auge de la música mostró la posibilidad de constituir un “mundo del arte” en torno a la ópera y el teatro. Lejos de haber sido una simple imposición política, fue la consecuencia de múltiples causas: la regular asistencia del público a las representaciones, su inclinación por los géneros líricos españoles, la conformación de las compañías líricas, el accionar de asentistas y empresarios intervinientes en el teatro y la promoción e impulso que otorgó la prensa porteña en sus reseñas.¹
- 2 No obstante el impulso de la opinión pública y del poder político provincial, la experiencia de la ópera bufa duró poco más de un lustro. Hacia principios de 1830, las compañías líricas, empresarios asentistas y espacios de ejecución que habían sido centro y promotores de la europeización del repertorio porteño, enfrentaron una reducción notable de su actividad. Si bien el declive de la ópera en Buenos Aires fue la consecuencia de una coyuntura político-social que obstaculizó su desarrollo, la carencia de representaciones no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin.
- 3 Circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, pruebas de fuerza y agilidad, autómatas, panoramas, linternas mágicas, gabinetes ópticos, exhibición de animales y otros espectáculos fueron desarrollados en el Vauxhall o Parque Argentino, en el Jardín de la Calle Esmeralda como en el Teatro Coliseo, de la Victoria, del Buen Orden. Enmarcadas en el período de retracción de las representaciones líricas en el Teatro, estas actividades establecieron relaciones, apropiaciones y tensiones entre ellas mismas, algunas veces como consecuencias de compartir el espacio, otras veces por depender del mismo empresario, pertenecer a la misma compañía artística o por disputar al público porteño.
- 4 En este sentido, este trabajo tiene por objetivo realizar una primera aproximación a las diferentes diversiones y espectáculos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires entre la década de 1830 y 1840. Por ello, se busca aquí reconstruir el circuito urbano de producción y recepción de espectáculos y diversiones al tiempo que esbozar las relaciones, apropiaciones y tensiones que surgieron entre dichas actividades. Este trabajo se inscribe, así, en un proyecto de más largo aliento que busca profundizar un punto ciego de la reflexión historiográfica: los procesos de constitución del gusto, que tienden a estar asociados – de manera necesaria, cuando no mecánica – con los efectos de la emergencia de la sociedad de masas. Por el contrario, la preocupación por el gusto y por los hábitos sociales, obliga a instituir una historia de larga duración en torno a la disciplina social, las actividades culturales en espacios públicos y el tiempo libre o el



ocio de las personas que, lejos de iniciarse y consolidarse en la transición de los siglos XIX-XX, se remonta hacia principios del siglo XIX.

- 5 A fin de organizar el recorrido planteado, el trabajo está dividido en tres apartados. En un primer apartado, realizamos un breve mapeo de trabajos que, vinculados a la historia del teatro, han analizado algunos de los espacios y prácticas en cuestión. Posteriormente, en un segundo momento, buscamos reconstruir la constitución de un circuito urbano diferencial de prácticas artísticas. En el tercer apartado, indagamos en torno a la especificidad y particularidades de las prácticas desarrolladas en los diversos espectáculos porteños. Finalmente, se sistematiza el recorrido y se exponen una serie de interrogantes y posibles líneas de investigación que se inician a partir de este artículo.
- 6 El acceso previo a las fuentes permite esbozar ciertas hipótesis en estrecha relación con el estudio ya realizado sobre la cultura musical hacia principios de siglo XIX. En primer lugar, que la diversificación en los espectáculos debe explicarse teniendo en cuenta tanto (1) la búsqueda de los artistas por hacerse del público otrora aficionado a la ópera, en tanto recurso fundamental para la supervivencia económica, como (2) la emergencia de nuevos espacios culturales – y nuevos artistas –, algunos dispuestos para desarrollar múltiples y novedosos espectáculos artísticos, otros orientados a actividades ya consolidadas, como la música y el teatro.

Entre la historia del teatro y la historia cultural: aportes y desafíos para una historia de las diversiones y espectáculos artísticos

- 7 El impacto de la historia cultural en la historiografía local ha permitido la incorporación de nuevos y diversos objetos de estudio, ampliando también las fuentes y metodologías pasibles de ser utilizadas. En esa ampliación de horizonte de problematización del pasado múltiples objetos han sido, sin embargo, abordados de forma tangencial, cuando no omitidos de la agenda historiográfica. Situados en este punto, este apartado realiza un breve mapeo sobre un conjunto de trabajos que abordaron el fenómeno de las diversiones y espectáculos – aunque sea de modo general – para luego esbozar aquello que consideramos un conjunto de desafíos teórico-metodológicos para el análisis del caso en particular.
- 8 Desde principios de siglo XX el ámbito de lo teatral constituyó el objeto de interés de diversos trabajos que pendularon entre un relato positivista – cargado de descripciones de obras y carente de toda referencia a fuentes – y un abordaje social de las prácticas teatrales. La búsqueda de un “origen” del canon teatral en Buenos Aires llevó a que se priorice una historia lineal y evolutiva que situó en 1825 – año del estreno de la ópera *El Barbero de Sevilla* – el inicio de dicho paradigma sin tener en consideración el período previo y posterior.² Como principales referentes pueden citarse los casos de Mariano Bosch, Roberto Castagnino y Carlo Gesualdo que, aunque frecuentemente criticados, aún constituyen la fuente de referencia de diversos trabajos.
- 9 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. Así, los trabajos colectivos del Grupo de Estudios del teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) con Osvaldo Pelletieri como director acometió la tarea de escribir una Historia del Teatro con volúmenes referidos a la provincia de Buenos Aires y a la Argentina. Múltiples géneros, actores, espacios y problemas fueron incorporados al análisis que, al mismo tiempo, cuenta – al menos para el caso del siglo XIX – con un abordaje sistemático de la prensa periódica para dar cuerpo al objeto de estudio.³



- 10 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 conjunto de hechos autónomos de la aceptación del público, de los proyectos políticos y de los idearios estéticos en pugna.⁴ Así, aunque los trabajos de Beatriz Seigbel resulten de una importancia fundamental dada la sorprendente sistematización de datos – fechas, nombres y lugares –, tampoco lograron vincularse con las ciencias sociales a fin de problematizar teórica y metodológicamente el fenómeno de diversiones y espectáculos públicos y privados.
- 11 Sin embargo, el vacío historiográfico en torno al tema cuenta con trabajos que resultan ejemplares de la búsqueda por complejizar el objeto. En la década de 1980, Eva Golluscio de Montoya señalaba en “Del circo colonial a los teatros ciudadanos. Procesos de urbanización de la actividad dramática rioplatense”⁵ 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.
- 12 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.
- 13 Dos décadas después, Ricardo Pasolini redobló la apuesta y, aunque su trabajo se contextualice hacia finales del siglo XIX, buscó abordar 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.⁶ 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 cómo 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.
- 14 Si bien previa y posteriormente al aporte de Pasolini se publicaron diversos trabajos que tomaron al Teatro y a otras diversiones como objeto de estudio, éstos siempre fueron abordados desde una perspectiva que los consideraba como espacios y prácticas de control social y de dominación cultural estrechamente vinculados a las voluntades de los proyectos políticos como así también actividades de sociabilidad que derivaban en herramientas de distinción social.⁷ En este marco, los artículos recientes de Bettina Sidy constituyen una apuesta a la complejización del objeto. Específicamente, el trabajo en el que remite a la diversión de toros en el periodo tardo colonial, la autora propone problematizar la vinculación entre recreación, sociedad, reforma política y espacio urbano.⁸ Así, si bien va de suyo que las diversiones públicas constituyeron una



herramienta de control y civilización, el interés está depositado en analizar la voluntad política de las autoridades coloniales de regular y normar el tiempo de ocio.

15 De forma complementaria a las contribuciones locales, deben resaltarse otro conjunto de trabajos que, enmarcados en el análisis a nivel continental y europeo, han realizado diversos aportes para abordar las prácticas artísticas extra y para teatrales. Sin ánimo de ser exhaustivos, los aportes pueden dividirse en tres grupos: 1) aquellos que abordaron el circo y sus vinculaciones con la acrobacia, la equitación, la tauromaquia y las pruebas de fuerza desde una perspectiva de la educación física⁹ 2) los que indagaron sobre las primeras prácticas de magia, ilusionismo óptico y proyecciones fantasmagóricas¹⁰ y, 3) los análisis en torno a los cambios en los espacios – y la consecuencia secularización de las ciudades – y la emergencia de nuevos ámbitos de ocio, tales como los parques abiertos, las carpas de circo, entre otros.¹¹

16 No obstante esta diversidad, nos interesa señalar que de forma similar con lo sucedido en el campo historiográfico local, la mayoría de los trabajos – a excepción de los de Sanchez Menchero –¹² se caracteriza por priorizar una perspectiva de análisis que entienda a las prácticas artísticas como herramientas de control disciplinar y medios difusores de civilidad o bien como parte de una genealogía que explica de la emergencia de disciplinas actuales, tal como el circo y la gimnasia se vincula con la educación física y el ilusionismo óptico con el cine.

17 Enmarcada en estas contribuciones, la propuesta de nuestro trabajo recupera aquellos aportes que buscan escapar de la dimensión estética propia de los géneros artísticos y superar una visión que liga las diversiones y espectáculos a una simple práctica de ocio o de dominación social por parte de los proyectos políticos. Así, si bien en el campo historiográfico local se advierten limitaciones en las fuentes documentales y la ausencia de un cuerpo de trabajos, la importancia de acometer esta tarea reside en que es posible advertir cómo el desarrollo de los espectáculos se realiza a través de acomodaciones “civilizatorias” producto de la injerencia “desde arriba” en la puesta en escena, la construcción de espacios, la configuración discursiva y pragmática del gusto estético, las medidas de control gubernamental y la diversificación de los públicos.¹³

De la hegemonía de la ópera a la diversificación de espectáculos: una aproximación al *nuevo* circuito cultural y artístico de Buenos Aires

18 Progresivamente, la escena musical que encontraba en la ópera a su principal referente sufriría una doble adaptación: se desarrollaría en nuevos espacios y se vincularía a otras prácticas artísticas para sobrevivir. En octubre de 1831 *La Gaceta Mercantil* anunció que el anfiteatro del Jardín del Retiro “(...) se presentará la siguiente diversión. Gran función extraordinaria lírica representada por Títeres. Los que serán vestidos y adornados en el carácter de la ópera que se representará”.¹⁴ En 1833, el mismo diario comunicó que “La gran orquesta ejecutará la introducción de la ópera de Rossini la Cenerentola puramente instrumental y las voces serán reemplazadas por instrumentos de vientos”.¹⁵ Tres años después, siquiera se anunció a la orquesta como ejecutante de la obra. Para 1837, la ópera sólo encontraba lugar insertándose en otros espectáculos cada vez más populares: “Comedia el Esplin. Después del primer acto la Sra. Bigatti cantará la cavatina de *El Barbero de Sevilla*. Después del segundo acto pruebas de agilidad. A continuación la Sra. Bigatti cantará el rondó de la ópera *La Semiramide*. Luego, pruebas de agilidad”.¹⁶

19 No obstante esta persistencia de la lírica, la experiencia de afición por la ópera pasó a ser un recuerdo del pasado. Así lo advirtió sistemáticamente el *British Packet*, para quien en 1829 se avecinaban “tiempos tristes para los tristes artistas”.¹⁷ A la falta de una



compañía estable capaz de representar una ópera completa, el declive de la ópera se vio contrapuesto por la emergencia de otras prácticas artísticas como así también de espacios alternativos al Coliseo Provisional que, a su vez, tendió a desarrollar una programación tan novedosa como ecléctica constituida por comedias, sainetes y bailes pantomímicos. Pero más allá de esta aparente adaptación, las críticas fueron numerosas. Así se advierte en la nota titulada “En contra de las mala administración y programación del Teatro”

“El pueblo que concurre lo tolera” (se dirá;) pero ¿ se debe abusar de su paciencia? ¿Es acaso tan difícil mejorar nuestro teatro? ¿No hay regulares actores para todas las cuerdas? ¿Las entradas con que el público favorece al Coliseo, no son demasiadas? ¿Y no merece que ser mejor servido y mas respetado? Se da- (...) *Gombela y Suniada*; faltas en los trages. *El Cid Campeador*; impropiedades y trunca la comedia. *El juez sordo y testigo ciego*- el emperador un muñeco y el conde el primer galán (...). ¿Qué motivos hay para esto? ¿ El que el pueblo concurrente lo sufre¡Ah! no se debe abusar de su tolerancia !¹⁸

20 En el marco de retracción de la ópera y de críticas constantes al Coliseo Provisional emergieron un conjunto de espacios que, progresivamente, ocuparían la escena artística. Por un lado, se inauguraron dos sitios que, aunque sistemáticamente promocionados en la prensa, no han sido abordados por la historiografía: el Vauxhall o Parque Argentino con su respectivo Teatro del Parque Argentino y el Jardín del Retiro, con el Circo Olímpico y el Teatro del Retiro. Por otra parte, dos nuevos espacios teatrales se inauguraron y complementaron al Coliseo Provisional: el Teatro de la Victoria y el Teatro del Buen Orden.

21 Dos aspectos nos interesa desplegar en este apartado: la emergencia de estos espacios que tempranamente posibilitaron el desarrollo de variados -y eclécticos- espectáculos y ciertas características de la programación de las representaciones. Así, mientras que el Parque Argentino y el Jardín del Retiro contaron con espacios al aire libre y con carpas de circo, los Teatros continuaron siendo espacios cerrados de material. No obstante esta diferenciación que pareciera condicionar su programación, los espectáculos realizados se representaron indistintamente el espacio.

22 Fundado por Santiago Wilde y accionistas ingleses en 1827, quienes tuvieron como horizonte al parque londinense, el Parque Argentino o *Vauxhall* se caracterizó por desarrollar prácticas artísticas relacionadas al circo: malabarismo, equilibrismo y gimnasia. Aunque se mostró como una novedad, único en la ciudad, la prensa no tardó en indicar varias falencias que obstaculizaban la utilidad y el cultivo del pensamiento del hombre que, se esperaba, contribuyese a civilizar. La crítica del *Martir o Libre* no sólo nos permite dar cuenta de cuáles eran las actividades que se desarrollaban, sino el horizonte de diversiones y espectáculos que se esperaba que se pudieran realizar en Buenos Aires:

Nuestro Parque Argentino, podría presentar con los crecidos ingresos que ha obtenido, otros objetos de interesantes diversiones. Las montañas rusas, alguna fuente, un pequeño teatro, juegos de agilidad, etc- El Laberinto no puede llamarse tal; no solamente por su pequeñez cuanto por la clase de plantas que forman sus calles y vueltas. Desde que concluyeron las funciones gimnásticas, las personas que asistían al establecimiento que me ocupa, parecían hallarse allí como por casualidad. No se encontraba mas diversión que el monótono paseo de la arboleda, y el ejercicio de la vista sobre la concurrencia del pueblo. Si nuestro Parque Argentino fuera lo que debiera ser, un establecimiento de utilidad y deleite, el ciudadano que concurriese en aquellas horas del día, destinado a descansar de sus fatigas, se contemplaría como en otromundo. (...).¹⁹

23 Otro de los espacios que ofreció se incorporó al circuito artístico porteño fue el Jardín del Retiro con su respectivo Circo Olímpico. Si bien fue inaugurado en 1836 por el inglés John Wynn – quien a su vez lo arrendó al local Antonio Cabello –, recién en 1840 los empresarios anunciaron en la prensa que el espacio contaba con las comodidades necesarias para la realización de espectáculos.



Deseosos los empresarios de manifestar a este respetable público el empeño que tiene los adelantos, ya en los trabajos de la compañía como igualmente en los del establecimiento para la mejor comodidad de nuestros favorecedores, tienen la satisfacción de poder en conocimiento público, que muy en breve quedaran palcos, galerías y todo concluido (...) ²⁰

24 La emergencia de estos espacios permitió diversificar las prácticas artísticas y culturales, antes monopolizadas por el Coliseo Provisional. Así, los nuevos espectáculos al tiempo que se vincularon con otras actividades tales como el baile, el drama y la comedia y los incluyeron en sus programaciones – tales como los bailes pantomímicos o las pruebas de fuerzas – también se apropiaron de sus formas de organizar la función por actos o por partes. Mientras que algunas representaciones se desarrollan como un espectáculo en sí mismo, dividido en dos partes o dos actos tal como las óperas o las representaciones teatrales, otros se insertan en los entreactos de las comedias y dramas representados en los Teatros.

25 El Teatro de la Victoria y el Teatro del Buen Orden, dada su especificidad de sala teatral, solían presentar dramas o comedias en cuyos entreactos se desarrollaban pruebas de fuerza, acrobacias o rutinas gimnásticas. De esta forma, en los intermedios de las obras teatrales y el fin de fiesta se desarrollaban prácticas que bien podrían considerarse opuestas a los dramas y melodramas. Ejemplo elocuente de ello es la siguiente promoción:

TEATRO DE LA VICTORIA: FUNCION 9 DE LA 4TA TEMPORADA
1 era EXHIBICION DE PRUEBAS HERCULINAS

Habiendo presentado a la Empresa el Profesor (...) ha convenido con dicho Sr. en exhibir algunas funciones de consumo con la compañía dramática, como el mas seguro medio de hacer gustar a la vez las encantadoras gracias de TALIA. Y las gratas impresiones que necesariamente ha de causar en los espectadores la ejecución de unas PRUEBAS ADMIRABLES y nuevas en su género (...) después de las formulas de orden, la compañía dramática representará el interesante Melodrama en dos actos con el título de ADOLFO Y CLARA ó los dos presos por amor. En cuyo intermedio del 1 y 2do acto se presentará por primera vez el HERCULES espresado D. “Felipe Beltri” y ejecutará la siguientes pruebas y actitudes (...)

Prueba - *Las piernas de Fierro*, que consiste en apoyar las plantas de los pies en la Columna, y dejar caer el cuerpo hasta ponerlo horizontal, en cuya actitud suspenderá dos personas

Pruebas y actitudes que servirá de Fin de Fiesta (...)

Prueba- *La Silla Gladiatoria*, que consiste en ponerse de pie el “Gladiator” sobre el asiento de la silla, y por sobre el espaldar dejar caer el cuerpo boca arriba hasta tocar con las manos en el suelo y levantar un peso de 60 libras para arriba ²¹

26 Así, aunque el contraste entre un drama serio y pruebas de fuerza podría sorprender, es necesario recordar que también durante las décadas de 1810 y 1820 – e inclusive durante 1830 – era recurrente advertir que entre actos de los dramas se desarrollaban sainetes o pequeñas piezas de carácter jocoso.²² Puede postularse la idea, entonces, que la inclusión de diferentes prácticas en un mismo espectáculo – específicamente la combinación de obras teatrales con pruebas de circo – lejos de ser un hecho novedoso, tiene su antecedente en los sainetes o pequeñas piezas jocosas que se desarrollaban en los entreactos de las óperas serias y dramas teatrales. Lo que sorprende ahora es más bien el carácter novedoso de las prácticas, sumado al hecho de que la programación de carácter miscelánico – a saber, el desarrollo de diversos espectáculos dentro de una misma función – había desaparecido de la escena del Teatro Coliseo Provisional.

27 De forma similar al Teatro de la Victoria, El Teatro Argentino, perteneciente al Jardín Argentino o *Vauxhall*, también organizó sus representaciones en partes al tiempo que incorporó en alguna de ellas la exhibición de una obra teatral:

TEATRO ARGENTINO- GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA.

(...) De acuerdo con la Compañía Gimnástica, ha preparado la siguiente función, dividida en dos partes en el orden siguiente:

PARTE PRIMERA- Será desempeñada por la Compañía dramática, exhibiendo la graciosa y divertida pieza cómica en dos actos, y que tanta aceptación ha merecido



entre nosotros, conocida por el título de PLAN-PLAN
PARTE SEGUNDA- Física Recreativa.

Esta es la segunda parte será desempeñada por el Sr. Robert, quien por la primera vez exhibirá su brillante gabinete de FÍSICA RECREATIVA, con el que ofrece ejecutar variedad de pruebas sorprendentes y algunas otras habilidades de juegos de manos con una destreza imperceptible, y que deje al mismo tiempo satisfechos a sus espectadores. (...)23

- 28 El Teatro del Retiro, caracterizado por ser el lugar de prácticas ligadas al circo, también incorporó en su programación obras teatrales que además de constituir un repertorio canónico ya habían sido representadas en el Coliseo Provisional. Dividía, así, su programación por partes, intercalando dramas teatrales con otras exhibiciones que, tal como evidencia el siguiente fragmento, parecieran no corresponderse o seguir un criterio de espectáculo. Así, podían desarrollarse en una misma función un drama griego con una contorsionista árabe y pruebas en la maroma:

CIRCO OLIMPICO TEATRO DEL RETIRO. A beneficio del Sr. Abdalá.

PRIMERA PARTE. Ejecución de pruebas en la cuerda tirante

SEGUNDA PARTE. Se exhibirá Seneca y Paula

TERCERA PARTE. Suertes gimnásticas

Madama Abdalá (conocida en Europa por el FENOMENO OCCIDENTAL) ejecutará dislocaciones generales muy sorprendentes en el suelo, tales como la MARCHA DEL CANGREJO y el difícil equilibrio de la ARAÑA EN EL AIRE, concluyendo con la admirable prueba de DISLOCARSE LOS BRAZOS Y EL CUERPO CON UN PALO, encerrándose enseguida en una cajita de 16 pulgadas de alto y 144 de ancho. 24

- 29 Además de la novedad que suponían espectáculos nunca antes ejecutados, también se desarrolló un cambio en la manera en que se los promocionó en la prensa porteña. A diferencia de lo ocurrido con la música y el teatro durante la década de 1820 – en donde se realizaban breves avisos previos y largas reseñas posteriores a las representaciones – en la promoción de estos nuevos espectáculos es posible distinguir estrategias recurrentes e innovadoras respecto de las experiencias artísticas pasadas.

- 30 Los diarios realizaron una exhaustiva y extensa descripción de las representaciones a desarrollarse, desglosando las actividades por artista que participaba del espectáculo. De forma complementaria al anuncio en la prensa, en algunos diarios se advirtió de forma complementaria a ello “Los pormenores de la función podrán verse en los carteles que al objeto se repartirán oportunamente”.25 Así, con los anuncios en el diario y en los carteles, el público sabría anticipadamente cada uno de los espectáculos dentro de la función. Por último, cabe señalar que esta forma de promoción predominó en casi todos los espectáculos, aunque fue particularmente en los avisos de representaciones de circo en donde se anunciaba al artista y, seguido de ello, las pruebas que ejecutaría. Ello llevaría, progresivamente, que cada uno de ellos esté asociado a una prueba o baile en particular y que emerja de forma distinguida el rol de payaso que distinguiría al circo de otras representaciones de agilidad y fuerza.

¿Una nueva programación para un nuevo público?: la novedad en los espectáculos, exhibiciones y compañías hacia mediados de siglo XIX

- 31 La diversidad en los espacios se vio complementada por una inusitada innovación en la programación y los espectáculos ofrecidos por compañías y particulares. Aunque muchas de ellas se vincularon con prácticas ya arraigadas, tales como el teatro y baile, la mayoría nunca había sido objeto de propaganda en los diarios porteños. Así, de



forma paulatina pero sistemática, durante los primeros años de 1830 se convierte en un hecho recurrente advertir en la prensa la referencia a prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, gimnasia acrobática y uso de la maroma, pruebas de fuerza y agilidad, demostraciones de experimentos físicos y químicos, exhibición de gabinetes ópticos, presentaciones de payasos, instalaciones de zoológicos, entre otras.

32 En este sentido, el principal aspecto que surge respecto de la década de 1810 y 1820 es el énfasis puesto en la novedad y el exotismo que suponen las nuevas prácticas, muchas de ellas desarrolladas por artistas extranjeros, la mayoría de ellos ingleses.²⁶ Más específicamente, emerge una interpelación directa al lector, que enfatiza la referencia a la novedad del espectáculo, la labor del particular o empresario y, casi siempre, la vinculación de estas prácticas con países europeos. Aunque algunos de los espectáculos habían sido conocidos por el público porteño dado que se habían presentado esporádicamente – y en algunos casos por única vez – la mayoría no habían sido desarrollados de forma sistemática. Así, la repetición de las prácticas en espacios construidos para tal fin, llevó a inusitada diversificación del circuito cultural y, consecuentemente, de la oferta artística.

33 Sin embargo, el énfasis puesto en lo nuevo y en la novedad excedió la promoción de las prácticas del ahora ampliado circuito cultural y se vinculó, también, con otro fenómeno por demás analizado y debatido: las producciones escritas de la denominada “Generación del 37”. Dichos escritos no se redujeron a la publicación de ensayos intelectuales y obras literarias. Por el contrario, varios de los integrantes de la “Generación del 37” participaron de la edición de revistas culturales – y más específicamente musicales – tales como el *Boletín Musical* (1837) y *La Moda* (1837-1838) y la composición de más de 200 canciones recopiladas en *El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto* (1837-1838).²⁷ No obstante la diferencia, literatura y arte fueron prácticas pensadas desde una concepción utilitaria y social: dar una “batalla en las ideas” para lograr, ahora, la “independencia cultural”.²⁸

34 Específicamente, lo que nos interesa señalar es que tanto en la literatura como en la producción musical de la “Generación del 37” los pares dicotómicos viejo-joven, antiguo- moderno definieron su producción. Mientras que el primero se relacionó con la necesidad de contar con una esfera artística original, que se erigía en contra de la influencia del neoclasicismo, el segundo evidenció la puja de la generación contra un proyecto ya obsoleto, anclado en la tradición hispánica.²⁹ Un arte nuevo y original, fundamentado en las particularidades y necesidades locales, sería el encargado de educar, civilizar y moldear las costumbres.³⁰

35 Retomando nuestro objeto, lejos de realizar un abordaje sistemático de las nuevas diversiones, señalaremos algunas de ellas a fin de mostrar la diversificación y la consecuente complejidad que la escena artística porteña adquirió en la década de 1830 y que se consolidó hacia 1840. A fin de abordar el desarrollo de dichos espectáculos, es posible dividirlos en dos grandes grupos. Mientras que ciertas prácticas requerían de la intervención performática de artistas o de una compañía entera, otras se presentaban como actividades contemplativas que podían ser desarrolladas por una sola persona. Así, en relación a este último grupo de actividad “contemplativas” es posible advertir cuatro actividades repetidas: ilusionismo, denominado en la prensa con otros títulos, tales como fantasmagoría; gabinetes ópticos, con exhibiciones de pinturas y música; autómatas o pruebas con elementos mecánicos, a los cuales se les adjudica voluntad propia y demostraciones con animales, similar a un zoológicos pero incorporando algún tipo de pruebas mediante.

36 Los espectáculos ópticos constituían unos de los principales atractivos, no tanto por el entretenimiento que suponía la actividad sino por el exotismo de la práctica. Dos derivaciones del ilusionismo se representaron en el Teatro Argentino, ambas desarrolladas por un inglés, el Dr. Robert. La primera de ellas consistía en la presentación de diversos tipos de autómatas, en tanto artefactos mecánicos que, con características humanas, funcionaban automáticamente y eran capaces de interactuar con el público:



(...) El sr. Robert tendrá en honor dar principio a esta con una multitud de pruebas las mas asombrosas, Juegos de mano, Fisica, Nigromancia, Metamorfosis y transformaciones mágicas, etc (...) En seguida aparecerá el Autómata, el famoso chino TOMAS LOULIKHAN el cual moverá la cabeza y las manos, y responderá a las interrogaciones que le hagan, adivinando los secretos mas ocultos.

Igualmente aparecerá un molino muy particular, que dará vuelta según lo exija el público. Se verá entrar y salir al molinero y parar el molino cuando se lo ordene.³¹

37 El mismo empresario desarrolló de forma paralela representaciones de “Fantasmagoria”. Entendida como un derivado de la linterna mágica y práctica precursora del cine, invitaba al público a ser tener una experiencia poco común.³² La dinámica del espectáculo, se basaba en la proyección con una linterna que “(...) aportaba numerosos elementos escénicos que convertían a la fantasmagoría en un espectáculo original, ya que estaba compuesta por distintos números intercambiables, contaba con fundidos, sobreimpresiones, imágenes en movimiento, alocuciones y efectos sonoros”.³³ En la promoción que se realizó de la función, se detalló tanto el efecto esperado del ilusionismo como así también las imágenes fantasmagóricas que se mostrarían: “Aparecerán las LLAMAS INFERNALES o sea el modo de transformar el rostro a los concurrentes. En seguida se verán las mas hermosas figuras emblemáticas en el siguiente orden (...) 3- La mujer transformada en hombre, metamorfosis asiática (...) 5- El retrato del SR. DIABLO (...) 8- El esqueleto saltador”

38 Otro de los espectáculos visuales que suponían una actividad contemplativa fueron los gabinetes ópticos. También considerados como precursores del cine, los gabinetes se desarrollaban en “(...) salas especialmente acondicionadas en las que el público podía contemplar imágenes de gran tamaño conocidas como «vistas», paisajes naturales o urbanos, escenas de la vida cotidiana, acontecimientos europeos y americanos, históricos de actualidad”.³⁴ Así, se desarrollaban “vistas” en representaciones todos los días de la semana hacia el atardecer, que duraban de dos a tres horas, con un intermedio en el cual se ejecutaba músicas diversas y que poca relación tenía con las imágenes proyectadas. Dichas proyecciones y ejecuciones eran, también, detalladas en los diarios:

GABINETE OPTICO. EXIBICION 11. El director de este establecimiento, no omitiendo medios para proporcionar la mejor distracción a tan generoso público, presentará en exhibición desde el Sabado 14 hasta el 21 del corriente, hermosas e interesantes VISTAS, principalmente las que hacen relación a la memorable historia el héroe *Gonzalo de Cordova*, a lo que se agrega el relevante mérito de contener las mejores y mas finas pinturas.

VISTAS

Gonzalo de Cordova, sale victorioso del sangriento combate contra los moros (...)
Pasaje del Monte de San Bernardo por Napoleon el 20 de Mayo de 1800 (...)
(...)

INTERMEDIO

Musica – 1 Cavatina de Matilde de Sabram por Rossini. 2 Aragones, el Domino Negro, por Alber 3- Gia mi pasco de la Norma, por Bellini 4- Sin virgine Polaca, de Puritani 5 (...).³⁵

39 Por último, nos interesa señalar la exhibición de animales exóticos y de actividades y pruebas. Si bien deberíamos matizar el concepto de exotismo dado que loros, monos y pumas eran una constante en los anuncios de la prensa porteña, estos animales traídos a Buenos Aires suponían un contacto con lo extranjero. Así, la circulación y las publicaciones previas que vinculaban a los animales con relatos de viajeros y cronistas incentivaban la curiosidad por observarlos. La primera exhibición de este tipo que se registra en la prensa – compuesta por un elefante africano, un camello, dos monos y dos ponis – se desarrolló en pleno centro de la ciudad, tres veces al día en un espacio frente a la Iglesia de la Merced que, similar al circo, contaba con cajas, fosa, cazuela y un lugar especial para la orquesta del teatro.



Las exposiciones del elefante y sus compañeros, siguen siendo muy concurridas, y ha atraído durante la semana un número de moda. Observamos en los palcos, en la tarde del 12, a la señora y familia de su excelencia el Gobernador. Nadie debe

dejar de ver al Elefante, no solo por la docilidad y la sagacidad que desempeña en sus ejecuciones, sino que es el primero de su especie que ha visitado este país, y probablemente sea el último, al menos durante un largo período. Las divertidas hazañas de los dos monos, crean carcajadas (...) La parte juvenil de los espectadores parecía disfrutar el espectáculo tan bien como los niños y niñas de Londres (...) Los dos ponis agregan el interés de la escena (...) La música que acompaña a las actuaciones es apropiada.³⁶

40 Paralelamente a este conjunto de espectáculos audiovisuales mecánicos y a la exhibición de animales, se realizaron una serie de diversiones que, aunque ciertas veces desarrolladas en la ciudad, nunca se habían consolidado. Asimismo, tal como señalamos previamente, este tipo de espectáculos necesitó de un conjunto de artistas o de una compañía para realizar actividades colectivas: pruebas en la maroma, exhibiciones de fuerza y agilidad, representaciones de payasos, actividades ecuestres.

41 Tempranamente, y de forma paralela a los primeros indicios de la crisis de la lírica, arribó hacia fines de 1829 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 representaciones con varios números de actividades que, posteriormente, formarían parte del circo. La primera promoción del espectáculo anunció una función 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 voletos (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 toreaba hasta darle muerte.³⁷

42 Tal como sucederá en todas las actividades desarrolladas en el Parque Argentino y en el Jardín del Retiro, el precio de la entrada era mucho más económica – menos de la mitad – que aquella de representaciones teatrales a realizarse en el Teatro Coliseo, Victoria o del Buen Orden. Así, aunque ninguno de los espectáculos aquí abordados suponían una amenaza al ámbito de lo teatral ya que se desarrollaban en franjas horarias distintas – el teatro a la noche, y el circo y otras actividades entre las 15 y 16 horas – y la programación era completamente distinta, la competencia se estableció, tal como señalamos previamente, por lo novedoso y exótico de los espectáculos.

43 No obstante la aparición temprana de Chearini, dos fueron los primeros y principales circos de la ciudad, uno de ellos de origen inglés y otro local. A partir de 1834 la Compañía Laforest-Smith dio lugar al Circo Olímpico, espacio que incorporó en sus espectáculos casi la totalidad de prácticas posibles de ser identificadas como circense: pruebas ecuestres – equitación, adiestramiento y acrobacia –, rutinas de payasos y exhibiciones de agilidad sobre la cuerda/maroma con el uso de objetos. Asimismo, el auge que logró entre 1834 y 1835 redundó en la incorporación de otras prácticas teatrales como los bailes pantomímicos – históricos, militares, arlequinadas, etc. – que fueron desarrollados por Felipe y Carolina Catón, ambos reconocidos bailarines de la escena porteña para ese entonces. Esta combinación de prácticas circenses y teatrales produjo un espectáculo que debía adaptarse a nuevos espacios, razón por la cual el espacio escénico del circo era variable e incluía tanto salas fijas como carpas móviles que, en su totalidad llegaron a albergar a 1200 personas.³⁸

44 El éxito inmediato del circo no sólo se advierte en las reseñas elogiosas de la prensa, sino también en la venta de 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 (...)”³⁹. El inusitado éxito en las ventas de entrada se reforzó por el hecho de que siquiera la inestabilidad social y política del año 1834 pudo opacar el auge de la compañía ecuestre.⁴⁰ No obstante este inicio promisorio un año después, la compañía anunciaba la finalización de sus representaciones. Aunque posteriormente algunos de sus miembros seguirán actuando, se cancelaron las representaciones en nombre de Laforest-Smith. Ante esta decisión, la prensa advirtió que:



El cierre repentino ha acaparado un considerable pesar. Buenos Aires quizás nunca más tenga un artista ecuestre y general tan acabado como el Sr. Laforest (...) 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. La primera actuación en el Circo tuvo lugar el 25 de junio de 1834 y la última, el 15 de junio de 1835.⁴¹

- 45 Dos años después, 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 representaciones predominaron los volatineros y el uso de la maroma por sobre las prácticas ecuestres. Así, aunque podría señalarse la similitud con la compañía gimnástica de Chearini, la Compañía de Volatines, la novedad residió en la incorporación de bailes y en la aparición del payaso “Jaime”. Tal como sucedió con el resto de los espectáculos, la promoción detalló tanto los artistas en escena como las pruebas que desarrollaría cada uno

Jardín del Retiro. Calle de la Esmeralda N 300- Con permiso superior.

El domingo 27 del corriente, la compañía de Volatines Aficionados Hijos del País, dará su función el citado Jardín arreglado de las mejores pruebas y equilibrios en la cerda tirante, en la Escala Polar, en silla y en el Columpio o Cuerda Volante, cuya distribución será la siguiente

Primera.- La niña Fernanda subirá a la Cuerda elástica, vailará saltara por cintas para adelante y atrás y hará muy difíciles equilibrios (...)

Segunda- El Sr. Castañera subirá a la Maroma y bailará el Solo Inglés.

Tercera- La niña Manuelita subirá a la cuerda tirante y después de bailar ejecutará el muy difícil equilibrio de marchar en la cuerda con 4 vasos de agua en la boca.

Cuarta- El payaso vailará el Fandanguillo sobre la cuerda elástica

(...)

Intermedio

Séptima – El payaso, la niña Manuela y catalina marcharán a la ves en la cuerda tirante.

Novena- Saltos de Agilidad y destreza por toda la compañía. ⁴²

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”. Así, al tiempo que disputaban la presencia de los ingleses en el ámbito circense podrían esbozarse la idea de que establecían un antecedente del circo criollo, espectáculo que décadas después liderarán los hermanos Podestá.

- 46 A modo de cierre, debemos señalar que este trabajo constituye una primera aproximación a un objeto de estudio que, tal como hemos mostrado hacia el inicio de este recorrido, no cuenta con un abordaje sistemático por parte de la historiografía argentina. Pero, por sobre ello, nuestro interés está situado en proseguir indagando, en instancias posteriores, cómo estos espacios y espectáculo se vincularon una progresiva separación de las prácticas artísticas en la búsqueda por establecer límites entre un arte culto/alto y un arte popular/bajo. Así, si bien en este primer abordaje no hemos advertido una preocupación – al menos discursiva – por restringir a los sectores populares de este circuito – o al menos diferenciarse de ellos –, también es cierto que hay indicios que deben profundizarse. Por un lado, el progresivo aumento de las entradas que, si bien comenzaron estableciendo un piso mínimo – 4 reales o 1 peso la entrada – luego incorporarían un costo extra para lograr una ubicación en palcos o cazuelas. Por otro, surge una diferenciación respecto de la ubicación de cada espacio que, progresivamente, haría que los teatros y su respectiva programación se desarrollen en el centro de la ciudad y las nuevas prácticas en las afueras, tanto en jardines y parques como en quintas particulares.

Conclusiones

47 Hacia 1830 la experiencia del auge y consecuente afición a la ópera italiana comenzó a declinar. No obstante ello, la escena artística porteña se vería rápidamente transformada e incorporaría nuevos y diversos tipos de espectáculos, dando lugar así a una heterogénea programación. Si bien algunas de estas prácticas habían sido representadas previamente en Buenos Aires, lo novedoso de esta nueva experiencia residió en la sistematización con la que se desarrollaron, los nuevos espacios creados para tal fin así como la promoción que la prensa realizó de los espectáculos. En la búsqueda por reconstruir lo que consideramos aquí como un “nuevo circuito artísticos urbano”, es posible advertir ciertas particularidades respecto de las diferentes diversiones y espectáculos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires entre la década de 1830 y 1840.

48 Por un lado, fue necesaria la creación de nuevos espacios que posibilitaron desarrollar nuevas prácticas. Con ello nos referimos al Parque Argentino y al Jardín del Retiro, ambos creados por particulares y pensados como espacios que podrían ofrecer al público una multiplicidad de experiencias en un solo lugar. Así, teniendo como horizonte los parques londinenses, ambos pueden considerarse como lugares de paseo dado los jardines que invitaban a la contemplación del espacio verde. Pero de forma complementaria a su función como jardines, ambos contaron con un espacio teatral y un espacio para la equitación o prácticas de agilidad y fuerza. Asimismo, se inauguraron dos teatros que, atentos al cambio en la programación, también desarrollaron prácticas poco ortodoxas: el Teatro de la Victoria y el Teatro del Buen Orden. Así, mientras el Teatro Coliseo Provisional desaparecía de la escena artística y pasaba a ser un recuerdo nostálgico del pasado, emergía un circuito de espacios y espectáculos mucho más variado y atento a las modas europeas.

49 La diversidad de prácticas promocionadas en los diarios porteños nos obligaron a delimitarlas en dos grupos: aquellas que podrían considerarse como contemplativas y que podían ser realizadas por una sola persona y otras que requerían la intervención de un grupo de artistas o de una compañía en particular. Mientras que en las primeras se encuentran prácticas que se desarrollaron por viajeros, en tanto Buenos Aires se presentaba como un espacio artístico fértil para nuevos espectáculos, las segundas realizaron un conjunto de actividades que necesitaron tanto de una compañía estable como de un espacio ya consolidado donde desarrollarlas. En este sentido, hacia mediados de la década de 1830 se constituyeron dos circos: uno extranjero, liderado por los ingleses Laforest y Smith y denominado como Circo Olímpico y otro compuesto por artistas locales, la Compañía de Volatines Aficionados Hijos del País. Si bien el derrotero que ambos siguieron es complejo, la experiencia circense ocupó las páginas de los diarios porteños.

50 En relación a ello, es necesario señalar que la promoción de las prácticas artísticas desarrolladas estuvieron atravesadas por el concepto de lo nuevo o la novedad. Así, tanto el esfuerzo de los empresarios como de los artistas fue resaltado dada la complejidad performática que suponían prácticas nunca antes desarrolladas. 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.

51 La novedad conllevó una necesaria descripción detallada de forma exhaustiva 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. De forma paralela a esta estrategia de promoción, muchos de los nuevos espectáculos tomaron aspectos de las prácticas teatrales, ya sea para organizar su programación en actos o partes con sus respectivos intermedios o para incorporar dentro de los espectáculos pequeñas piezas ya conocidas por el público y que podrían garantizar su asistencia.



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 –.

Bibliographie

Bosch, Mariano, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*, Buenos Aires, El Comercio, 1905.

Beretta García, Ernesto, “Los gabinetes ópticos montevidéanos” en *Almanaque*, s/n, 2009, p. 164-169.

Eguiarte, María Estela, “Espacios públicos en la ciudad de México: paseos, plazas y jardines, 1861-1877” en *Historias*, n° 12, 1986, p. 91-101.

Favelukes, Graciela, “Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870). Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”, n° 41, 2001, p. 11-26.

Frutos Esteban, Francisco Javier y San Segundo, Carmen López “Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo” en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 25, 2016, p. 555-572.

Gallo, Klaus, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827” En: Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers, Jorge. (Comps.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, p. 121-134

Gesualdo, Vicente. *Historia de la Música en la Argentina. Tomo I. Buenos Aires*, Beta, 1961.

Godgel, Victor, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.

Gonzalo Pérez Monkas, Gonzalo y Fernandez Vaz, Alexandre, “Solidaridades fundantes entre circo y gimnasia. Montevideo, Uruguay, siglo XIX” en *Tempos e Espaços em Educação*, Vol. 11, n° 24, 2008, p. 62-72.

Golluscio de Montoya, Eva, “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N 42, 1984, p. 141-149.

DOI : 10.3406/carav.1984.1673

Guillamon, Guillermina.

Guillamon, Guillermina, “Tener amor es morir. Poesía, música y romanticismo en El Cancionero Argentino (Buenos Aires, 1837-1838)”. En: *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 5, n° 0, 2016.

Guillamon, Guillermina, “Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838)” en *Revista Humanidades*, Vol. 6, n° 1, 2016.

Guillamon, Guillermina, “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, n° 21, 2017.

Guillamon, Guillermina, *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires*, Buenos Aires, Prohistoria, 2018.

Martino, Luis Marcelo, “La Querelle Des Anciens Et Des Modernes en el Río de la Plata”. En: *Praesentia*, n° 12, 2011, p. 1-26.

Maturana, Carmen Luz, *La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile*, en *AISTHESIS*, n° 45, 2009, p. 82-102.

DOI : 10.4067/S0718-71812009000100006



Mendez Beltrán, Luz María, *Plazas y parques de Valparaíso. Transformaciones en el micropaisaje urbano*, Valparaíso, Altazor, 1987.

Molina, Eugenia, “Civilizar la Sociabilidad en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839)”. En: Batticurore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers Jorge (Comp.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 151-166

Molina, Eugenia, *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.

Myers, Jorge, “La revolución en las ideas. La Generación romántica del 37 en la cultura y en la política argentina”, en Noemí Goldman (dir.), Federico Polotto (ed.), Juan Suriano (coord.), *Nueva historia argentina. Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, p. 383-443.

Myers, Jorge, “La revolución en las costumbres. Las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860” en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Comp.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo I: País Antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 2000.

Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales” en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Comp.). *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*, Buenos Aires, Taurus, p. 222- 268.

Pelletieri, Osvaldo, *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

Revolledo, Julio, “El circo en la cultura mexicana”. *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Vol 2, n° 4, 2006.

Sánchez Menchero, Mauricio, “Hacia una historia cultural de las diversiones públicas. Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. XIII, n° 26, 2007, p. 25-45.

Sánchez Menchero, Mauricio, “Plaza de intercambios. Elementos para una historia interconectada de la tauromaquia y otros espectáculos en España (siglos XVIII y XIX)”, en *Culturales*, Vol. IV, n° 7, 2008, p. 43-71.

Seigbel, Beatriz, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.

Seigbel, Beatriz, *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.

Sidy, Bettina, “La diversión de toros en Buenos Aires. Un análisis de los vínculos entre recreación y ciudad a fines del período colonial” en *Cuadernos de Historia*, n° 45, 2016.

DOI : 10.4067/S0719-12432016000200001

Torebadella, Xavier “Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España”, en *Aloma: revista de psicología, ciencias de l´educació i de l´esport*, Vol 31, n° 2, 2013, 67-84.

Notes

1 Al respecto véase: Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires*, Buenos Aires, Prohistoria, 2018.

2 Tal es el caso de Bosch, Mariano, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires, El Comercio, 1905. En esta misma línea debe considerarse el trabajo de Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires, Beta, 1961.

3 Para el período aquí abordado, tomamos como referencia Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires, Galerna, 2005.

4 Al respecto, véase: Seigbel, Beatriz, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. 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 écuyere circense del país: *Vida de circo. Rosita de la Plata. Una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.

5 Golluscio de Montoya, Eva, “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense”, En: *Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien*, Núm. 42, 1984, 141-149.

6 Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales” en Devoto, Fernando y Madero, Marta (comp.) *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*, Buenos Aires, Taurus, pp. 222- 268.

7 En este sentido, Klaus Gallo analizó la dinámica del ámbito teatral porteño durante 1820-1827 como uno de los bastiones del programa rivadaviano y de su ideario cultural: Gallo, Klaus, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827” en Batticurore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers, Jorge. (Comps.) *Resonancias románticas. Ensayos*



sobre historia de la cultura argentina (1820-1890), Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pp. 121-134. Por otra parte, respecto a la especificidad de los espectáculos teatrales como medio para civilizar las costumbres véase Molina, Eugenia. *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009. pp. 207-213. Para un abordaje que hace énfasis en las prácticas de sociabilidad y distinción social véase: Myers, Jorge, La revolución en las costumbres. Las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860". En: Fernando Devoto; Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I: País Antiguo. De la colonia a 1870, Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 112.

8 Sidy, Bettina, "La diversión de toros en Buenos Aires. Un análisis de los vínculos entre recreación y ciudad a fines del período colonial" en *Cuadernos de Historia*, Núm. 45, 2016.

9 Sobre las vinculaciones entre acrobacia, equitación y tauromaquia véase: Revollo, Julio, "El circo en la cultura mexicana". *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Vol 2, Núm. 4, 2006; Torebadellla, Xavier "Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España", en *Aloma: revista de psicología, ciencias de l'educació i de l'esport*, Vol 31, Núm. 2, 2013, p. 67-84; Gonzalo Pérez Monkaas, Gonzalo y Fernandez Vaz , Alexandre, "Solidaridades fundantes entre circo y gimnasia. Montevideo, Uruguay, siglo XIX" en *Tempos e Espaços em Educação*, Vol. 11, Núm. 24, 2008, p. 62-72.

10 Maturana, Carmen Luz, La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era precinematográfica en el siglo XIX en Chile", en *AISTHESIS*, Núm. 45, 2009, p. 82-102.

11 Al respecto véase: Eguiarte, María Estela, "Espacios públicos en la ciudad de México: paseos, plazas y jardines, 1861-1877" en *Historias*, Núm. 12, 1986, pp. 91-101; Mendez Beltrán, Luz María. *Plazas y parques de Valparaíso. Transformaciones en el micropaisaje urbano*, Valparaíso, Altazor, 1987; Favelukes, Graciela, "Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870). *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, Núm. 41, 2001, p. 11-26.

12 Nos referimos a Sánchez Menchero, Mauricio, "Hacia una historia cultural de las diversiones públicas. Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento" en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. XIII, Núm. 26, 2007, p. 25-45 y "Plaza de intercambios. Elementos para una historia interconectada de la tauromaquia y otros espectáculos en España (siglos XVIII y XIX)", en *Culturales*, Vol. IV, Núm. 7, 2008, p. 43-7.

13 Tal como referimos previamente, la propuesta metodológica y teórica de Sanchez Menchero resulta esclarecedora en el abordaje de un terreno desatendido, cuando no desconocido de la historia cultural. Al respecto véase: Sánchez Menchero, Mauricio. "Hacia una historia cultural de las diversiones públicas. Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. 12, Núm. 26, 2007, p. 25-45. De forma complementaria a la propuesta teórica del texto de Sanchez Menchero debe señalarse el trabajo empírico y teórico de Rosalina Ríos Zúñiga, "Circo, maroma, teatro y algomás : entre la diversión pública y la disciplina civil (Zacatecas, 1794-1853)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], consultado el 12 de abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71249> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.71249

14 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1831, N 2298.

15 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 1 de febrero de 1833, N 2907.

16 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1837, N 4310.

17 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1829, N 143

18 *Martir o Libre*, Buenos Aires, 17 de Julio de 1830, N 9.

19 *Martir o Libre*, Buenos Aires, 3 de julio de 1830, N 5.

20 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 8 de Mayo de 1840, N 2643

21 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1841, n 3007

22 Al respecto de ello véase: Guillamon, Guillermina. "Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)". En: *Prismas. Revista de historia intelectual*, Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, N 21, 2017.

23 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1842, n 3341

24 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 31 de enero de 1843 , N 3427

25 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de marzo de 1835, N 3543.

26 Sobre el impacto de lo nuevo en el territorio hispanoamericano véase: Godgel, Victor, *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.



27 Tanto la producción de las revistas musicales como la composición de las canciones ha sido analizada en: Guillamon, Guillermina, "Tener amor es morir. Poesía, música y romanticismo en El Cancionero Argentino (Buenos Aires, 1837-1838)". En: *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 5, Núm. 10, 2016 y "Todo se dice en música: La

presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838)” en *Revista Humanidades*, Vol. 6, Núm 1, 2016.

28 Respecto de las actividades de la denominada “Generación del ´37” véase: Myers, Jorge, “La revolución en las ideas. La Generación romántica del 37 en la cultura y en la política argentina “. En: Noemí Goldman (dir.), Federico Polotto (ed.), Juan Suriano (coord.), *Nueva historia argentina. Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, p. 383-443.

29 Martino, Luis Marcelo, “La *Querelle Des Anciens Et Des Modernes* en el Río de la Plata”, en *Praesentia*, Núm. 12, 2011, p. 1-26.

30 Molina, Eugenia, “Civilizar la *Sociabilidad* en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839)”, en Batticurore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers Jorge (Comp.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 151-166.

31 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1841, N 3371.

32 Landini, María Belén, “Historia de la Magia en los períodos colonial y post-colonial, 2014” [en línea] La revista del CCC online, 2014. Consultado el 2 de abril del 2019, URL: <https://www.centrocultural.coop/revista/21/historia-de-la-magia-en-los-periodos-colonial-y-post-colonial>. Aunque el trabajo sea una recopilación de las actividades que se podrían considerar como “precuroras” de la magia y no remita a fuentes directa, constituye el único trabajo que sistematizó la -poca- bibliografía respecto del tema a fin de ofrecer una breve genealogía y definiciones en torno al tema.

33 Frutos Esteban, Francisco Javier y San Segundo, Carmen López “Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo” en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 25, 2016, pp. 555-572.

34 Beretta García, Ernesto, “Los gabinetes ópticos montevideanos” en *Almanaque*, s/n, 2009, pp. 164-169.

35 *El Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1844, N 3902.

36 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1837, N 531

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

38 Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro, op.cit.*, pg. 361. Para una descripción del circo Laforest-Smith véase: *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 28 de junio de 1834, N 410.

39 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 30 de agosto de 1834 n 419

40 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

41 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 11 de julio de 1835, N 464

42 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1837, N 4261

Pour citer cet article

Référence électronique

Guillermina Guillamon, « De la ópera al circo: emergencia y constitución de un nuevo circuito artístico en Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 08 octobre 2019, consulté le 27 octobre 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/nuevomundo/76745> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76745>

Cet article est cité par

- Kozul, Pedro. (2022) La municipalidad de Paraná: contexto, actores y aspectos económicos (1860-1862). *Secuencia*. DOI: 10.18234/secuencia.voi113.1901

Auteur



Guillermina Guillamon

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas- Universidad Nacional de Tres de Febrero/Instituto de Estudios Históricos
guillermina.guillamon@gmail.com

Articles du même auteur

Fernando Alberto Jumar y Josefina Mallo (comp.), *Raíces y Alas. Estudios ofrecidos a la Profesora Silvia Mallo con motivo de su jubilación* [Texte intégral]

La Plata, EDULP, 2012, 415 p.

Paru dans *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Comptes rendus et essais historiographiques

Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

