

# LAS FUNCIONES PORTEÑAS POSREVOLUCIONARIAS Y LA REPRESENTACIÓN DE UNA NUEVA MENTALIDAD

MARÍA EUGENIA COSTA, MARÍA GUIMAREY, GISELLA MILAZZO,  
GUSTAVO RADICE

Docentes investigadores de Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP

## A modo de introducción

Supuestamente, las jornadas de mayo de 1810 signan el fin de la vida colonial en Buenos Aires, hasta ese momento capital del Virreinato del Río de La Plata. Sin embargo, más allá de la "corta duración" de los acontecimientos político-militares acaecidos desde la revolución al advenimiento del Restaurador con la suma del poder público en 1835, esto no significó un corte abrupto en los modos de habitar la ciudad y en sus imaginarios sociales.[1] Hacia 1830, Buenos Aires seguía siendo, casi sin modificaciones, la ciudad cuadrangular sin acentos ni contrastes, característica de las fundaciones hispanoamericanas.[2] Su único elemento diferenciado era la plaza, de carácter multifuncional, donde se concentraban los principales edificios civiles y religiosos que representaban en el orden simbólico los poderes establecidos. Este ámbito de la ciudad indiana se consolidó como un verdadero "deber ser" de lo urbano en la mente de los americanos de los siglos siguientes, en el que, a su vez, se había desarrollado el acto fundacional y surgido el germen del trazado urbanístico. Este espacio central se constituía como una "plaza seca" sin ningún equipamiento, lo que permitía que en ella se desarrollaran todo tipo de actividades (económicas, políticas, religiosas y sociales). Cabe destacar su función como mercado público: diariamente la plaza se poblaba de mercaderes de todo tipo y se llevaban a cabo las actividades relativas al abasto cotidiano urbano.[3] Antonio Bonet Correa plantea que las plazas hispanoamericanas, "más cargadas de significación y usos (iglesia, gobierno, mercado, fuerte)", fueron "verdaderos núcleos centrípetos y polivalentes de la génesis y desarrollo de la estructura urbana".[4]

La plaza multifuncional era un importante articulador urbano, un ámbito de sociabilidad que permitía todo tipo de relaciones interpersonales. Allí la comunidad desarrollaba las festividades religiosas o civiles que la identificaban y le otorgaban significatividad social. Según los viajeros ingleses John y William Parish Robertson

*"las fiestas públicas de todo género en Sud América son designadas con el nombre genérico de "funciones". Y así, hay funciones teatrales, funciones de iglesias (o procesiones), funciones de gobierno, (procesiones públicas también) y sobre todo las funciones mayas. Es decir, la celebración anual de la independencia, el 25 de Mayo".[5]*

Oficiadas en el seno de las plazas, las funciones mayas fueron eventos propicios para la realización de manifestaciones artísticas de carácter efímero, condición esta que las coloca dentro del terreno de lo intangible. Desprovistas de su materialidad, entonces, es necesaria su reconstrucción a partir de otras fuentes que den cuenta de su despliegue y teatralidad. En ese sentido, los relatos de viajeros, en su mayoría sajones, son de alto valor documental debido al amplio espacio atribuido en sus textos a aquello que les resultaba atractivo en virtud del extrañamiento producido por la distancia cultural.[6] Por otra parte, esta mirada subjetiva se puede confrontar con la iconografía del período. Si bien la misma está compuesta también por pintores y litógrafos extranjeros, por ser una pintura de carácter naturalista, descriptivo y costumbrista, permite visualizar y complementar lo narrado por los primeros. Dos obras testimonian las citadas fiestas: *Fiesta Mayor*, de Carlos Enrique Pellegrini, y *25 de Mayo de 1844*, de Alberico Isola. Dado que las mismas denotan dos momentos diferenciados de los festejos y el cambio operado en los imaginarios urbanos subyacentes, resulta más adecuado el análisis y confrontación de la primera con los textos, motivo por el cual se deja a la segunda para una comparación final.

### **La fiesta y el colectivo urbano**

Las fiestas populares barrocas fueron una válvula de escape que se abría para mantener el equilibrio del cuerpo social. Actuaban como un período de "recreo" en el que el colectivo desestructuraba el orden establecido. En ellas se rompían ciertas reglas, se abolían las jerarquías, se eliminaban temporariamente los potenciales conflictos y se creaban nuevas solidaridades. Por un tiempo, se imaginaba que el tejido social se había recompuesto y se abolían en el imaginario las diferencias, aunque en la realidad los conflictos siguieran existiendo.

En ese sentido, en toda fiesta lo plural se subsume en una entidad única donde no hay individuos sino un colectivo individualizado, en un espacio utópico y un tiempo suspendido. Allí, los roles por lo común irreconciliables se presentan temporariamente juntos en "el desorden", despreocupados de los designios del "deber ser". Es éste, entonces, un período de "autoindulgencia" y diversión, en el que los actores sociales se dan permiso para operar con lo habitualmente prohibido. En él se puede "pecar sin pecar", porque no hay castigo. Mediante este mecanismo, el colectivo reafirma el orden que vendrá.[7] Así, éste es reforzado una vez más hasta que un nuevo ciclo lo debilita y requiera ser ritualizado en otra fiesta. Como todos los ritos, a pesar de sus distintas versiones, la fiesta resulta siempre idéntica e igual a sí misma. Luego de este "pasaje colectivo" se instaurará un nuevo pacto de convivencia.

En la ciudad barroca europea, manipulados o no, todos los estamentos y todas las corporaciones participaban de la fiesta. Nobles, funcionarios, clérigos, artistas y artesanos compartían la alegría colectiva. Resulta ilustrativa la descripción de Antonio Bonet Correa:

*"...Desde las ventanas, balcones y miradores de las casas, desde las azoteas, miles de ojos contemplan admirados el paso de los cortejos, las máscaras y piezas de teatro representadas al aire libre. Las gentes agolpadas en las calles y plazas gritan y aplauden cada vez que la fiesta alcanza sus puntos álgidos de*

*emoción [...] Los edificios y casas con los balcones engalanados con reposteros y tapices cubriendo sus fachadas presentan un aspecto inusitado. En el siglo XVIII las falsas fachadas, realizadas con grandes bastidores de telas, con ornatos de guirnaldas y flameros recortados como en una decoración de teatro, recubriendo los auténticos de las casas y palacios nobiliarios, rivalizan con los arcos de triunfo, los obeliscos, pirámides y demás obras efímeras erigidas por el Ayuntamiento, las corporaciones o los gremios que constituían las fuerzas vivas de la ciudad...” [8]*

Las modificaciones urbanas descritas eran, generalmente, de carácter efímero y momentáneo. Esta “puesta en escena” urbana duraba tanto como la fiesta y convertía al monótono paisaje cotidiano en un lugar propicio para el despliegue de la fantasía y la ostentación fastuosa, sin importar el estado de las finanzas públicas. Se producía, entonces, una sacralización temporaria del ámbito, que lo convertía en un espacio simbólico dentro del todo urbano. La plaza era puesta de relieve, el lugar se señalaba y se circunscribía el sitio donde operar con lo sagrado. La plaza era “otra plaza” al engalanarse para la fiesta.

La puesta en escena del microcosmos social durante las fiestas públicas en la sociedad del Antiguo Régimen, con su espacio para la expansión vital de los instintos inherentes al inconsciente colectivo, dará paso en el siglo XIX a la moderación propia del racionalismo. Así, la fiesta popular será sustituida por espectáculos privativos de grupos dentro de círculos cerrados como clubes y teatros, al amparo de los desórdenes sociales.

### **De la teatralidad en la fiesta: el espacio y la representación**

Para Antonio Bonet Correa, en época de festejos la plaza era una edificación teatral, una especie de ‘*corral de comedias de grandes dimensiones*’ [9]. El traslado de la representación teatral tradicional a un espacio social común, como la plaza pública, produce una “*síntesis donde se unen mentalidades y creencias de distintos orígenes, que corresponden a un esfuerzo colectivo por aproximarse*”. [10] La extensión pública de la plaza está netamente delimitada. Esta extensión no es sólo un espacio físico, sino un espacio sociocultural, legitimado por la participación simbólica de la comunidad. La plaza, como espacio escénico construido en la fiesta, se puede, entonces, considerar como la representación de un determinado espacio significativo, contenedor de la expresión común. En la medida en que a la fiesta en la plaza se le confieren características de espectáculo, ésta se transforma en un “hecho teatral”.

Por otra parte, el sentido de teatralidad va más allá del mero hecho teatral, ya que pone en juego elementos espectaculares y sociales, y no necesita de un espacio en particular para manifestarse. Tal es así que una ceremonia religiosa o una fiesta pública contienen elementos que le dan sentido de teatral al hecho manifiesto. La teatralidad, como proyección plástica de las imágenes utilizadas en la fiesta, pone en evidencia el contenido oculto de las relaciones sociales entre los diversos individuos “por medio de la presentación de personajes simbólicos o alegóricos que representan y designan la *coherencia* del grupo exaltando la unanimidad de todos sus miembros” [11] En suma, el sentido teatral como expresión visual de la fiesta, agrupa y funde los diferentes grupos sociales.

En la fiesta estaban en juego conceptos subyacentes en el imaginario. El juego de símbolos visuales presentes y manifiestos en las festividades no era azaroso, ya que se exponían de manera sistemática, de acuerdo con una sintaxis ordenadora que estaba en relación directa con la acción representada. Era la transposición de una imagen viva de la experiencia común a un sistema de símbolos, que encontraban sentido en la relación que se establecía entre la representación mental del objeto –lo imaginario- y el universo de sentido del grupo social que participaba de los festejos. El sentido identitario del colectivo urbano se accionaba durante el hecho festivo y se manifestaba a partir de los símbolos utilizados para la puesta en escena.

La escenificación de la fiesta seguía reglas específicas, códigos de representación que conectaban al individuo con lo representado. El soporte de tales representaciones estaba ligado a su funcionalidad y a su valoración: imágenes, símbolos o signos que, relacionados de cierta manera, sustituían a su referente a través de diversos aspectos, vinculados con la cuestión de la significación del objeto (reminiscencias, conceptualizaciones, analogías, transferencias) y a los procesos que conllevan a efectuar dichas operaciones.[12] En síntesis, a través de los diversos objetos de la representación teatralizada, se manifestaba en la fiesta un modo de vida colectivo, la experiencia social del individuo, por medio de un sistema de símbolos agrupados y jerarquizados en un espacio común.

### Las funciones mayas porteñas

*"El veinticuatro a la noche / como es costumbre empezaron.  
Yo vi unas grandes colunas / en coronas rematando  
y ramos llenos de flores / puestos a modo de lazos.  
Las luces como aguacero / colgadas entre los arcos,  
El Cabildo, la piramide / la recova y otros laos [...]  
El veintisiete lo mesmo: / un gentío temerario  
vino a la plaza: las danzas, / los hombres subiendo al palo,  
y allá en el rompe-cabezas / a porfía los muchachos [...]"*

Bartolomé Hidalgo 1822[13]

La fiesta como manifestación teatral valorizaba y potenciaba lo espacial, lo expresivo y lo visual. Es así que en la fiesta barroca se mezclaban obras de arquitectura efímera alzadas para el momento con los cortejos y las comitivas que desfilaban por la plaza. También tenían gran valor decorativo las esculturas y pinturas plasmadas en materiales perecederos, como pirámides, tablados, falsas fachadas y otras decoraciones. Los elementos de carácter escenográfico o decoración ficticia, como las bambalinas teatrales, tenían una duración muy breve para lo lujosa que resultaba su manufactura. Ahora bien, todas estas realizaciones, supuestamente efímeras, no siempre se destruían. A menudo, originaban obras total o

temporalmente definitivas, ya que las mismas se montaban y desmontaban anualmente para diversas ocasiones.[14]

En lo relativo a Buenos Aires, la puesta en escena de las estructuras sociales, a través de los símbolos, durante las fiestas públicas de la sociedad posrevolucionaria, constituía un mecanismo fundamental del poder político. Es por ello que la Asamblea General Constituyente del año XIII instituyó la conmemoración de la Revolución, a través de las fiestas mayas. Este acto de "cooptación" de las celebraciones populares preexistentes se realizó junto con la creación y la instauración del resto de los símbolos patrios (el escudo, el himno). Todos estos dispositivos tuvieron el claro objetivo de construir la nueva identidad nacional.

En el marco del primer aniversario de los hechos de mayo, el Cabildo dispuso levantar en el medio de la Plaza de la Victoria una pirámide que inicialmente iba a ser efímera. Se construyó sobre un zócalo escalonado seguido de un pedestal, un obelisco de ladrillos rematado por una esfera. La decoración quedó limitada a la inscripción en letras de oro "25 de Mayo de 1810". La pirámide estuvo lejos de poseer un significado unívoco: "Erigida para recordar la gesta revolucionaria, sirvió de soporte a diferentes leyendas, odas e inscripciones, que eran colocadas en sus caras de manera provisoria en cada celebración y que respondían a las particularidades de cada coyuntura histórica".[15] Respecto de la pirámide, los citados hermanos Robertson la describen de la siguiente forma:

*"un obelisco no muy hermoso que se levantaba en el centro y había sido erigido en memoria de la Revolución. En él se veían inscriptos los nombres de algunos héroes dirigentes del movimiento revolucionario. En ese lugar los niños cantaban el Himno Nacional".*[16]

Sobre el mismo monumento, Arséne Isabelle indica:

*"...Entramos en la plaza De la Victoria: ¡salud a la Pirámide! Es una especie de obelisco o pirámide cuadrangular, de unos treinta pies de alto, colocada en la mitad de la plaza y rodeada por una verja de hierro entrecruzada por quince pilares coronados por una bola, en donde cada año se reúnen los jóvenes, el día aniversario de la independencia, para cantar en coro el himno nacional. ¡Himno sublime que se ha comparado con razón a nuestra Marsellesa! El 25 de Mayo y el 9 de Julio, esta pirámide y toda la plaza están decoradas con inscripciones, símbolos, trofeos, guirnaldas y banderas en memoria de los felices acontecimientos que dieron la libertad a América..."*[17]

Los habitantes que participaban de las "funciones" de la Buenos Aires posrevolucionaria pasaban de conformar un estamento expectante a convertirse en actores del acontecimiento festivo. Es así que, con sus diferentes actitudes, se borraban los límites espaciales entre espectadores y fiesta, y se conformaba una unidad activa con anhelos de cohesión identitaria. Los mencionados Robertson, refiriéndose a las funciones mayas, señalan:

"...la plaza se arreglaba elegantemente con un tablado ex profeso con arcos en los cuatro lados que daban acceso al interior. Este tablado, por su pintura y decoración, estaba destinado a producir el efecto de un escenario, visto desde adentro, porque los arcos estaban adornados con guirnaldas y festones y los paneles cubiertos con dibujos emblemáticos, que durante el día tenían aspecto muy agradable y por la noche eran iluminados".[18]



Carlos Enrique Pellegrini, *Fiesta Mayor*, Lit. 1841, Bonifacio Del Carril, *Monumenta Iconográfica*.

Tomando la litografía de Carlos Pellegrini como fuente documental gráfica de los festejos de las funciones mayas, se la puede cotejar con los textos escritos por los viajeros sajones en la misma época.[19]

Como se ha visto, en la Carta LIV, los hermanos Robertson nombran un "tablado armado ex profeso con arcos en los cuatro lados que daban acceso al interior", "adornados con guirnaldas, y festones y los paneles cubiertos con dibujos emblemáticos". Estas decoraciones simbólicas, a pesar de erigirse sin variaciones año tras año, son reiteradamente elogiados por los cronistas como los mejores y "más maravillosos que se hayan visto". Así, la fiesta, con su monótona repetición, era una forma de manifestar y reforzar el orgullo cívico del colectivo urbano, a la vez que un mecanismo de cohesión sociopolítica.

En la obra de Pellegrini, sobre los laterales de la plaza se observan tablados como los descritos, que forman un ángulo frente al espectador. Estas arquerías delimitan así el espacio público de la plaza y dejan, por detrás de ellas, a la derecha, la Catedral y, a la izquierda, la casa vecina al Cabildo. Paradójicamente, las citadas estructuras reproducen las recovas típicas de las plazas mayores españolas, características del período barroco. Se trata de un sentido del edificio como idea, de una operación conceptual donde rige la correspondencia entre la arquitectura real y la ficticia. Este mecanismo de sustitución vuelve más real la imaginada que la verdadera.

En el centro de la composición plástica, domina el campo visual una escultura de considerable volumen rodeada de un pedestal de sección cuadrada, con una elaborada decoración. Aunque no se llegue a ver con claridad el detalle, en la obra de Pellegrini, se perciben en el basamento de la pirámide pequeños recuadros,

tal vez en referencia a las inscripciones de los nombres de algunos héroes de la revolución que el viajero nombra también en su relato.

Tanto en la Carta como en la otra fuente escrita, los viajeros relatan la concurrencia de cantidades de niños a los festejos públicos. En la obra del artista están representados varios grupos de personas y es llamativa la cantidad de pequeños en actitud de juego que se entremezclan entre las damas, los gauchos, los militares y los señores de alcurnia. Sin embargo, una de las fuentes relata la pulcritud de sus ropas, mientras que la otra habla de "*niños disfrazados de ángeles*" o "*vestidos de fantasías*". En la obra pictórica se observan niños en trajes semejantes a los de los adultos, en coincidencia con la primera de las fuentes. Es probable quizás que las diferencias que aquí aparecen sean producto de hacer mención a distintas etapas de los festejos. Así, "Un inglés" refiere:

*"...Niños de ambos sexos vestidos de fantasía bailaron en un tablado de la Plaza y en el teatro, paseando por las calles en coches ornamentales arrastrados por personas disfrazadas de leones, tigres y leopardos..." [20]*

Cabe destacar en los desfiles la presencia de carrozas tiradas por felinos. Estas pueden ser interpretadas como "carros dionisiacos", que dan cuenta de los elementos instintivos e irracionales de la fiesta. Con respecto al uso de máscaras y disfraces, éstos sugieren la idea de resguardarse de la mirada del otro. La fiesta enmascarada liberaba las identidades y las prohibiciones de clase.

Continuando el análisis de los distintos grupos sociales participantes, las tres fuentes coinciden en la variada concurrencia. En la Carta LIV los hermanos Robertson señalan que

*"El 25 de Mayo traía siempre buenas noticias, y esto producía entusiasmo tal y exaltaba de tal modo a todas las clases sociales, que por ese momento no se hacía diferencia de clases y era verdaderamente maravilloso ver el general regocijo que caracterizaba en todas partes a las Fiestas Mayas. [21]*

En el texto del viajero se describen personajes muy distintos: gauchos, militares, personalidades políticas y eclesiásticas, jinetes, que concurren al evento. Por su parte Pellegrini incluye en su obra todos estos tipos sociales entremezclados, es decir, sin un agrupamiento particular. Aparentemente este es un dato que se reitera y es, quizás, fidedigno. En ninguno de los documentos se deja de hacer mención al papel fundamental de las autoridades, tanto civiles como religiosas. Las fuentes escritas relatan el traslado de este grupo desde el Cabildo hacia la Catedral "en forma procesional". Asimismo, se puede observar que el litógrafo incluyó una larga hilera de personajes que transita de la manera descrita.

El carácter festivo de las funciones mayas se apoya en la existencia de una serie de juegos y divertimentos que acompañan su acontecer. En la crónica del inglés están ampliamente descriptos varios de estos entretenimientos. El palo enjabonado con sus bolsas de premios, el "rompecabezas" (estaca colocada longitudinalmente sobre pivotes a la que se sube por una cuerda), jinetes que juegan a ensartar una argolla mientras cabalgan enmascarados, son algunos de los mencionados. En la obra de Pellegrini se ven dos palos

enjabonados con sus jugadores respectivos, uno de los cuales se encuentra destacado en primer plano. En el otro extremo está representada una viga de madera sostenida por otras, probablemente el "rompecabezas" citado en las fuentes.

Según los relatos, durante la noche se encendían fuegos artificiales y cohetes que se lanzaban desde el arco de la recova. A pesar de su carácter diurno, en la obra del litógrafo aparece representada la potencialidad simbólica de las luminarias en la noche. Estas están materializadas en las maquinarias para los artificios de luz y sonido, como así también en el "globo de fuego" que se destaca sobre el gris del cielo. El ruido y la luz, además del color, eran característicos de las fiestas. El sonido estaba representado por los fogonazos de las armas detonadas en la plaza de la Victoria, el estruendo de los cañones del Fuerte, las explosiones de los cohetes arrojados desde el arco de la Recova o la torre de la Catedral y las ejecuciones musicales de "aires populares" por parte de las bandas militares ubicadas en los balcones o las galerías del Cabildo[22]. El carácter mágico de la luz proveniente de los fuegos artificiales y de los globos, reunía, atraía y fascinaba a todos los miembros de la comunidad, con la momentánea ilusión de dominio de la naturaleza que la fiesta le proporcionaba. Las funciones mayas, con sus fuegos de artificio y luminarias, constituían la máxima apoteosis visual de lo lúdico a nivel colectivo.

El mundo emblemático de las máquinas pirotécnicas y de las falsas arquitecturas efímeras cobraba una superrealidad metafísica y lírica en el momento clave de la noche. Al fin de ella, se "restablecería" el orden urbano.

### **Reflexiones finales**

El período 1810-1835 fue considerado tradicionalmente por la historiografía artística argentina como un período desdeñable en cuanto a la calidad de su producción plástica, debido a la escasez de recursos técnicos y humanos.[23] Es necesario repensar los objetos de estudio y las bases epistemológicas a partir de los cuales se construyó un discurso y un juicio de valor sobre las artes visuales "mayores" y "menores". Un enfoque más abarcativo, con una mirada que de cuenta de las manifestaciones artísticas como parte del entramado cultural, permitiría ampliar el alcance de la disciplina. Así, la incorporación de otros objetos de estudio, posibilitaría una visión holística de los fenómenos artístico-culturales, en su contexto histórico-social de producción.

La vida barroca dejó escasas huellas en la estructura urbana hispanoamericana. Sin embargo, la ciudad fundacional, cuadrangular y "neutra" era vivida con sentido barroco en ocasión de la fiesta. El período subsiguiente al estallido revolucionario fue una etapa muy fructífera en cuanto a proyectos y a obras efímeras. Estas representaciones teatralizadas han sido dejadas de lado por la historiografía tradicional, debido a su carácter "inmaterial" o efímero y a las dificultades en su registro. El despliegue artístico de las funciones mayas tendría que ser reconsiderado y estudiado en profundidad. Si bien estas manifestaciones no poseen una "alta calidad estética", su importancia está dada por su significatividad cultural y su raigambre popular.



Otro análisis por realizar es el carácter, culturalmente multidimensional y artísticamente multidisciplinario, de estas funciones. Esta especie de "summas" visuales, literarias y musicales, cargadas de contenido emblemático- simbólico, le conferían a la fiesta popular un particular poder de persuasión. El poder político posrevolucionario, en su afán de constituir un "nuevo" imaginario social a través de ciertos rituales, realizó una hábil captación de esta manifestación cultural, e incorporó las funciones mayas al calendario patrio, como instrumentos de propaganda política[24].

La fiesta cívica actualizaba la estructura sociopolítica de la época, por cuya intervención el orden simbólico se transformaba en el orden político durante el corto tiempo que duraba la fiesta. A partir del análisis de estas "puestas en escena" se podría afirmar que convivían en las funciones mayas deseos identitarios de una República en formación e indicios de pervivencias de la tradición barroca como resabios del régimen colonial español supuestamente extinguido.



Alberico Isola. *25 de Mayo de 1844* Lit. Col, 1844, Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconográfica*.

La obra de Alberico Isola conserva algunos elementos de la tradición popular como la presencia de divertimentos y máquinas para fuegos de artificio. Sin embargo el clima general de la representación así como el ordenamiento de la "plaza", esta vez tomada desde el ángulo opuesto al de la obra de Pellegrini, remiten a un orden estricto y militarizado. El pueblo, en esta nueva versión, pasa de actor a espectador de la "función". El símbolo paradigmático de la conmemoración se encuentra vallado: el pueblo ya no puede acceder a la pirámide a dejar sus "ofrendas literarias". Los protagonistas son, ahora, los gauchos federales de Rosas y la paleta vira al rojo como correlato simbólico de la vigencia de la divisa punzó. El litógrafo se sitúa en este caso por fuera del evento, convirtiéndose en un espectador más. La imagen de Pellegrini presenta una vista "englobante" acorde con el sentido barroco de la fiesta. El litógrafo no se detiene en ningún acontecimiento específico de lo narrado, sino que, por el contrario, se encuentra inmerso en el ámbito circunscripto de la plaza. Está viviendo la fiesta junto con la comunidad.

El primer plano de la obra, antes ocupado por el palo enjabonado, símbolo del carácter lúdico y popular de la fiesta, ha sido reemplazado por los emblemas patrios de la nueva nacionalidad, en la solemnidad de un acto conmemorativo de carácter político-militar.

**Bibliografía**

- Altamirano, Carlos. "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social" En: *Punto de Vista*, Año XII, 38, octubre de 1990
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Bonet Correa, Antonio, "La fiesta barroca como práctica de poder". En *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Akal, 1990, 5-31
- Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: G. Gili S. A., 2000
- Del Carril, Bonifacio y Aguirre Saravia, Anibal, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.
- Difrieri, Horacio A., *Atlas de Buenos Aires*, tomo I y II. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1981
- Duvignaud, Jane, *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970
- Falcao Espalter, Mario, *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1929.
- Fondebrider, Jorge (comp.), *La Buenos Aires Ajena. Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001
- García, Juan Agustín, *La ciudad india (Buenos Aires desde 1600 hasta mediados del siglo XVIII)*, Bs As, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1933
- Guérin, Miguel Alberto, "Los comercios de Buenos Aires. Sus orígenes y su incidencia en la urbanización", Buenos Aires: Summa-temática n° 34-35, 1990, 70-77
- Guérin, Miguel Alberto, "Semántica de la calle. El espacio social", *Revista de Arquitectura* N° 202, Buenos Aires: SCA, 2001, 50-53
- Isabelle, Arsène, *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil 1830-1834*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2000
- Maffesoli, Michel, *Genealogía de la cultura*, Chihu, 1995, 15-25
- Myers, Jorge, "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860", en Devoto, Fernando y Madero, Marta, (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, tomo 1, País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires: Taurus, 1999, 111-145
- Munilla Lacasa, María Lía "Siglo XIX:1810-1870" En: Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Vol. I*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 105-160.
- Nicolini, Alberto, "La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* N° 29, Buenos Aires: FADU, UBA, 1995, 15-32
- Nicolini, Alberto, "Ciudad e historia urbana", "Historia urbana de Iberoamérica", Buenos Aires: UBA, FADU, CEHCAU, 2001, mimeo.
- Nicolini, Alberto y Silva, Marta, "La ciudad cuadrangular". En "Documentos para una historia de la arquitectura argentina", Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978, 37-38
- Prestigiacomo, Raquel y Uccello, Fabián, *La pequeña aldea. Vida cotidiana en Buenos Aires 1800-1860*, Buenos Aires: EUDEBA; 1999

Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia. *El imaginario social en la construcción del espacio escénico*. XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. GETEA. Buenos Aires. 3 – 7 de agosto de 2004

Robertson Parish, John y William, *Cartas de Sud-América* [Letters on South America comprising travels on the banks of the Parana and Río de la Plata, Londres 1843], traducción, prólogo y notas de José Luis Busaniche, Ilustraciones de Luis Macaya, Buenos Aires: Emecé, 1950.

Santos Gómez, Susana, *Bibliografía de viajeros a la Argentina*, 2 volúmenes, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Instituto de Antropología e Historia Hispanoamericana, 1983

Torre Revello, José, "Viajeros, relaciones, cartas y memorias (siglos XVII, XVIII y primer decenio del XI)" En Levene, Ricardo, *Historia de la Nación Argentina*, T. IV, 2º Parte, pág. 545-585

Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*, con prólogo de Alejo González Garaño, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1942

---

[1] Bronislaw Baczko define los imaginarios sociales como representaciones globales, ideas-imágenes que las sociedades o comunidades "inventan" a lo largo de su historia, a través de las cuales construyen identidades o sentidos de pertenencia. En: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1991

[2] Como bien dice Bonifacio del Carril, "el caserío establecido por Garay en 1580 fue creciendo lentamente hasta transformarse, en el siglo XVIII, en la pequeña pero importante ciudad colonial donde fue instalada la capital del Virreinato (1776). Esta ciudad se mantuvo de hecho intacta durante la primera mitad del siglo XIX, hasta la caída del gobernador Rosas (1852). La única novedad arquitectónica de verdadera importancia fue la edificación de la Recova en el año 1803 [...] y luego, con la construcción comenzada en 1822, por iniciativa de Rivadavia de la fachada neoclásica de la Catedral"(Del Carril, Bonifacio y Aguirre Saravia, Anibal. *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982, pág. 10).

[3] En el originario Buenos Aires, la plaza fue el lugar de abasto público de alimentos perecederos y algunos elementos de "menudeo". Allí se congregaban vendedores ambulantes de carne, pescado, hortalizas y, con menos regularidad, mercaderes de "bandola", cuyos productos no perecederos se mostraban en un exhibidor portátil consistente en una bandeja sostenida por caballetes.

[4] Bonet Correa, Antonio, "La fiesta barroca como práctica de poder". En *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Akal, 1990, pág. 21

[5] Parish Robertson, John y William, *Cartas de Sud-América* [Letters on South America comprising travels on the banks of the Parana and Río de la Plata, Londres 1843]. Buenos Aires: Emecé, 1950, pág. 74.

[6] Parish Robertson, J y W. *Op. cit*; Un inglés *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1942; Arsène Isabelle. *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil, 1830-1834*. Buenos Aires: Emecé. 2001.

[7] Michel Maffesoli habla de un "querer vivir" irreprimible que se mantiene a pesar de las imposiciones, un *laissez-faire* llevado por un impulso vital primitivo que actúa como liberador de la experiencia impuesta por la civilización. En ese sentido, la vivencia de la falta de tensión y diferencias produce paz (Maffesoli, Michel. *Genealogía de la cultura*, Chihu, 1995, pág. 15-25)

[8] Op. Cit., pág. 26

[9] Op. Cit., pág. 20

[10] Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 70

[11] Ibidem, pág. 14

[12] Cfr. Radice, Gustavo y Di Sarli, Natalia "El imaginario social en la construcción del espacio escénico". *XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. GETEA. Buenos Aires. 3 – 7 de agosto de 2004.

[13] Hidalgo, Bartolomé "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822" Falcao Espalter, Mario. *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1929.

[14] En el caso de las ciudades hispanoamericanas, estas maquinarias eran guardadas en un almacén del cabildo.

[15] Munilla Lacasa, María Lía. "Siglo XIX: 1810-1870". En: Burucúa, José Emilio, (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. I. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

[16] *Op cit.*, pág. 75.

[17] *Op. cit.*, pág. 76

[18] *Op. cit.*, pág. 74 y 75.

[19] Hay que considerar que, en el caso de dichas funciones, se trata de festividades que se extienden a lo largo de tres días sucesivos y sus respectivas noches, y que cada una de estos momentos, supone un ceremonial propio y distinto. Por esta razón, es imprescindible tener en cuenta que las fuentes aquí reseñadas hacen referencia a uno o a todos los días, lo que podría ser causa de las discordancias o incongruencias existentes en los relatos.

[20] *Op. cit.*, pág. 160-161.

[21] *Op. Cit.*, pág. 78

[22] Dichas bandas militares están descritas por ambos viajeros pero no aparecen representadas en la litografía de Pellegrini. Esto se debe a que el artista representa un segmento de la plaza que no incluye al Cabildo.

[23] Esto fue señalado por Eduardo Schiaffino o José León Pagano. Véase Munilla Lacasa, María Lía. *Op.cit.* pág.155.

[24] Según Bronislaw Baczko el dominio de lo imaginario y lo simbólico es un punto de importancia estratégica para el poder político. Cfr. *op cit.*