

FRAGMENTOS PARA UNA HISTORIA DE LA FIESTA Y LA PERFORMANCE EN CÓRDOBA: LA FIESTA VENECIANA DE 1871

Marcelo Nusenovich*

Esta ponencia se enmarca en el proyecto "*Fragmentos para una historia de la fiesta y la performance en Córdoba*"¹. La historia del arte, en su cruce con la antropología en el campo difuso denominado "Estudios Culturales", así como algunas teorías explicativas del ritual, la performance y la performatividad, nos proporcionan un marco interpretativo con el que mirar e historizar eventos efímeros², y, vehiculizados por éstos, aspectos o facetas de la vida de las personas que los ponen en acto, en general reprimidos o marginados de la cultura oficial o hegemónica y sus escenas. Cuando se está festejando, se está proclamando un desafío a una de las premisas más valoradas por la modernidad, y sostenedora de las prácticas estéticas cultas: la separación entre espectador y obra, o entre individuo y sociedad.³

Las fiestas, ceremonias y otros rituales, tratan de integrar la presencia propia con otras (la *communitas* de que habla Turner⁴, la pérdida del *principium individuationis* presente en las artes dionisiacas⁵).

¹ El proceso fue emprendido desde el año 1989 con el estudio de las festividades andinas. (Véanse, por ejemplo: Blázquez, Gustavo y Marcelo Nusenovich: "*El vértice estético: Un enfoque interdisciplinario de la fiesta andina*" en *Las Artes Plásticas en el debate del V Centenario*. FFyL-UBA, 1992; "*La fiesta: una encrucijada de sentidos*" en Revista del Centro de Investigaciones Estéticas # 5. UNT, 1993. "*El poder en el Gran Poder*" en *Arte y Poder*. BA, CAIA y UBA, 1995; "*La fiesta entre lo público y lo privado*" en *El arte entre lo público y lo privado*. CAIA/UBA. Buenos Aires, 1996; y Nusenovich, Marcelo: "*Cuando el Diablo baila en las fiestas: La máscara de Diablo en la Diablada de Oruro (Bolivia)*" en *Research in Progress* #1. Simon Fraser University, Vancouver, 1993; "*Between Iconography and Demonology: The Faces at the Fiesta of the Señor del Gran Poder*", in Mercedes Durán-Cogan y Antonio Gómez-Moriana (Ed.) *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America*. New York y London, Routledge. El actual proyecto, radicado como todos los anteriores en Area Artes del CIFFyH, plantea la interpretación de diversas experiencias festivas de Córdoba, comenzando la historia a mediados del siglo XIX, y trayéndola hacia el presente. Las prácticas analizadas, coinciden, pese a su heterogeneidad, en su ubicación en las márgenes de la cultura "oficial", sus onstituciones y clasificaciones. El trabajo critica las hipótesis clásicas, canónicas o hegemónicas que organizan el estudio del arte en columnas del tipo "Mayores" y "Menores" (relacionadas con "Masculino" y "Femenino", "Racional" e "Instintivo", etc.) como maneras de polarizar las relaciones complejas y siempre en tensión entre sujetos, objetos y otros sujetos. En remplazo de las mismas, inspiradas en nociones de signo y lenguaje saussureanas, plantea existencias empíricas que analiza experimental o performáticamente.

² Entre los estudios destinados a las artes efímeras, se encuentra la colección de artículos coordinada por José Fernández Arenas. Como dice el catedrático de la Universidad de Barcelona en la Introducción: "*Desde el Renacimiento se venía manteniendo que hay formas, objetos, manifestaciones plásticas, fundamentalmente visuales y sonoras, que objetivamente son llamadas obras de arte, mientras sean admitidas por una teoría, una normativa estética o una reflexión histórica. Todos los demás objetos, que no estén directamente originados por las llamadas artes mayores, arquitectura, escultura y pintura -según la clasificación de Alberti- son considerados como artes menores, como objetos estéticos o artes ornamentales y decorativas. Los primeros pueden entrar directamente a formar parte de una colección o museo; los segundos sólo como algo complementario y de rango secundario, en el caso de que sean objetos perennes, ya que los demás fenómenos con vida fugaz y efímera no son coleccionables.*" Fernández Arenas, José (Coord.): *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthopos, 1988.

³ Entre los intentos de síntesis del problema de la relación entre cuerpos e individuos en la sociedad moderna, se encuentra el libro de David Le Breton: "*El cuerpo de la modernidad, resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo*". Le Breton, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995. Pág. 23.

⁴ Turner concibe dos modelos principales de correlación humana, yuxtapuesto y alternante. El primero, la "estructura" es el de la sociedad tomada como un sistema diferenciado y frecuentemente jerárquico de posiciones políticas, jurídicas y económicas. El segundo, que surge de manera evidente en el período liminar de los rituales de paso, es el de la *communitas*, o "antiestructura", que no es estructurado, o lo es rudimentariamente. La *communitas*

Todos los festejos, incluso los más solemnes y estructurados, presentan arenas provisorias para intercambios que no se dan en la vida cotidiana. Para interpretar la fiesta que nos ocupa, debemos recordar que, en el último cuarto del siglo XIX, la vida cotidiana de Córdoba se desenvolvía todavía en un clima marcado singularmente por su *ethos* religioso; al mismo se superponía el orgullo basado en una supuesta homogeneidad racial, detentada por una "lista" sometida a dos pruebas de autenticidad fundamentales: por un lado, la existencia de un antepasado ilustre; por el otro, la observancia de estrictos rituales que comenzaban en la iglesia y se prolongaban en la vida doméstica. El habitus piadoso servía para demostrar(se), como en la Ginebra de Calvino, la pertenencia a una lista de elegidos, auténticos u originales. En efecto, los notables demostraban, como una totalidad estructurada de recursos performativos, su preeminencia; la piedad era uno de los principales medios, articulando austeridad y severidad en el mantenimiento de una sólida estructura jerárquica establecida de acuerdo con criterios raciales⁶.

Pero ya desde fines de la década de 1860, el clima de orden racial y de ascetismo moral que caracterizaba a la docta y "española" ciudad, y que fuera tan bien descrito por diversos autores, entre los que se cuenta al principal promotor del cambio, Domingo Faustino Sarmiento, se veía amenazado por la embestida moderna. Debe comprenderse por ello la conmoción suscitada por una de las primeras iniciativas presidenciales del sanjuanino, la realización de una Exposición Nacional. El beato clima local, era animado sólo hasta entonces -por lo menos en su forma visible- por ciertas performances donde el signo religioso se convertía en el símbolo dominante. Ellas abarcaban desde prácticas hogareñas y cotidianas, como el rezo del rosario al caer la tarde, hasta liturgias comunitarias. La vida religiosa ofrecía ricas y variadas ofertas de misas, novenas y procesiones⁷, que servían como oportunidad, para reafirmar los espacios de la notabilidad social.⁸ Otras performances como los actos en la Casa de Trejo, que era el ámbito de legitimación racial, social y religiosa por excelencia, eran asimismo experimentadas en el más piadoso de los climas. Debido a que la pureza racial era un requisito para el ingreso a la

no hace emerger identidades, sino que las libera de su conformidad a las normas generales, de ahí que es necesariamente una condición transitoria si la sociedad ha de continuar operando de una manera ordenada. La *communitas* surge en los momentos liminales de los rituales de las sociedades pre-industriales o en los géneros culturales liminoides de la cultura industrial. Turner, Víctor: *From Ritual to Theatre*. New York, PAJ, 1982.

⁵ Las categorías estéticas con que Friedrich Nietzsche (1844/1900), pensó la naturaleza humana, son lo "Apolíneo" y "Dionisiaco", y sus respectivas experiencias, el ensueño y la embriaguez. Mientras el ensueño, que corresponde a la órbita apolínea, es la condición previa a toda diferencia y representación plástica de la realidad, la embriaguez se relaciona con Dionisios y con la pérdida del "*principium individuationis*". Nietzsche, Friedrich: *Los orígenes de la tragedia griega*. Madrid, Aguilar, 1980.

⁶ Esta estructura social fundamentada en la pureza racial apenas se había modificado medio siglo después de la Independencia. Manuel Río, un intelectual perteneciente al mismo "strata" que Genero Pérez, traza en 1910 un retrato de la clase preeminente de la Colonia, cuyos "habitus" no se habían visto modificados, aparentemente, hasta bien entrado el siglo XIX: " *el hijo del noble español trasplantado a Córdoba, dedicóse con ahinco a perseguir los pergaminos literarios como medio de mantener un rango conveniente a su prosapia y de adquirir el dominio a que aspiraba. (...) El prestigio que conserva todavía el título de doctor, hasta el punto de que la imaginación popular no conciba fuera de él ilustración alguna, es insuficiente para dar ni siquiera idea del cúmulo de competencia, honores, consideración y linaje que representaba entonces. Todo contribuía a imponerlo al acatamiento y a la sumisión de las gentes. (...) Disposiciones severas, vigorizadas por esa misteriosa tendencia humana que aspira a diversificar la inalterable sangre específica y que tan poderosa debió ser en aquella época, prohibían todo contacto entre los vencidos y los conquistadores y sus descendientes*. Río, Manuel: *Córdoba, su fisonomía, su misión. Escritos y discursos* Córdoba, UNC, 1967. Pág. 91/96.

⁷ Muchas de estas performances nos recuerdan en su estilo realizativo a las sevillanas, como la procesión "de los azotes", realizada desde 1683 por la cofradía de Jesús Nazareno, la cual partía el Martes Santo desde el templo de San Francisco, con sus encapuchados y la representación de la flagelación de Jesús.

⁸ Las familias notables solían presentarse dentro de un estricto repertorio sónico que regulaba como una totalidad estructurada su pertinencia jerárquica racial y religiosa. Esta idea la he tomado de Balmori, Diana et al: *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*. México, FCE, 1990.

Universidad, y se demostraba con un certificado expedido necesariamente por la Iglesia, existía una conexión "natural" entre ambas instituciones, otra más de las que justifican quizás el calificativo de "gótico" al signo estético más importante de Córdoba, la cúpula de su catedral, por parte del mordaz Sarmiento.⁹

La profunda confrontación con el Liberalismo triunfante, y el proceso de integración simbólica de Córdoba en el imaginario nacional, impulsado por Sarmiento como una preocupación literalmente "central", había ya encontrado su expresión, antes de la Exposición Nacional, en los actos inaugurales del Observatorio Nacional, también en 1871, en el ferrocarril "Gran Central" en 1870, en la Academia de Ciencias en 1869, entre otras iniciativas tendientes a modificar sustancialmente la fisonomía local. Su modelo eran las Exposiciones Universales, que en varias oportunidades y ciudades prestigiosas, como Londres, Nueva York, París, Viena, San Francisco, Seattle, Buffalo, St. Louis, Atlanta, Nueva Orleans, Nashville, Filadelfia y Chicago, desplegaban a atónitos visitantes los triunfos del progreso decimonónico, en un clima de euforia provocado por las nuevas mercancías mezcladas en ocasiones con otros "productos" exóticos que venían de las colonias de ultramar, como plantas, fieras salvajes y hasta seres humanos. La cultura del hierro, el acero y el vidrio, material del que estaban hechos los grandes pabellones imitando el canon inaugurado en 1851 con el *Crystal Palace* de Paxton en *Hyde Park*, se diversificaba en un sinnúmero de productos, imágenes y sonidos, que producían una sensación de confusión entre inéditas percepciones, como el golpeteo de los teclados de las máquinas de escribir o la caída del agua de los primeros sanitarios que describe Schön.¹⁰

La estética modernista, que aparecía respaldando poéticamente la idea de Progreso, se mezclaba a menudo con otras inspiraciones, tanto en los edificios como en los altares destinados a poner a la vista de todos las mercancías transformadas en fetiches; estos tesoros sensoriales eran presentados a menudo con la decoración neobarroca que hacía las delicias del gusto *pompier*, en estos "palacios" donde las naciones industrializadas y colonialistas escenificaban sus logros. Debemos recordar, para imaginar el clima extraordinario, heterogéneo y carnavalesco, mezclado con intereses económicos y estatales, la cantidad de forasteros que concurrían a las exposiciones nacionales y "universales" en busca de encantamiento, aventura y distracción, ya que éstas eran acompañadas siempre de diferentes bailes, cenas y fiestas.

En Latinoamérica ya se habían realizado, antes de la Exposición de nuestra ciudad y la de Bogotá en 1871, las de Río de Janeiro en 1861 y 1866, y la de Chile en 1869.

Pero la Fiesta Veneciana que nos ocupa en estos momentos, pertenece con mayor derecho que la propia Exposición, al género carnavalesco o festivo. Esta fiesta fue organizada por el Jardiner Jefe de la "Exposición de los Productos del Suelo e Industria Argentina", Don Eugenio Berthault¹¹, en el lago cuadrado que existía en el Paseo Sobremonte, una primavera noche de octubre, poco después de la inauguración oficial de la Exposición, a la cual habían concurrido Sarmiento, acompañado por su Ministro del Interior, Dalmacio Vélez Sarsfield, y Nicolás Avellaneda, Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública. La Fiesta se celebró en honor al Vice-Presidente de la Nación, Adolfo Alsina.

⁹ Sarmiento se refiere a la cúpula de la catedral en el capítulo dedicado a Córdoba en Facundo, donde compara la vida de la ciudad con la Edad Media, lo cual acredita principalmente a los Jesuitas. Pueden consultarse: Nusnovich, Marcelo: "Precursores del arte y de la sociedad cordobesa", en Avances (revista del Área Artes del CIFYH) N° 5. Córdoba, UNC, 2001; "La Vida de Genaro Pérez", en Avances 6, 2002; "Los retratos de Genaro Pérez en la "Sala de los Precursores del Arte", en *Discutir del canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires, CAIA, 2003.

¹⁰ Schön, Wolf: "El triunfo de la era industrial. El París de 1889 y las exposiciones universales del siglo XIX", en Uwe Schultz: *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1988.

¹¹ Berthault fue el autor, además, de los jardines de la Exposición, así como el responsable de tareas de siembra y cosecha de productos de jardinería, horticultura, arboricultura, etc. destinados a la Exposición, y que se hicieron en la pequeña localidad de Río Segundo, próxima a la capital. (Cf. Rodríguez, Artemio: Op. Cit., pág. 105 y 110)

La exhibición oficial se había asentado en un predio de 88.932 m², en un espacio de 5 manzanas limitadas por el Paseo Sobremonte, el más antiguo de la ciudad, inaugurado por el Marqués de Sobremonte¹², el cual fue aprovechado por el francés como escena(rio) de su fiesta. El Paseo "era el recreo más frecuentado tanto por su gran lago con glorieta y pequeños barcos a remos, cuanto por sus añosos álamos y sauces que daban cierto encanto a las retretas domingueras y las noches estivales", como dice Artemio Rodríguez.¹³

En el momento que nos ocupa, el viejo Paseo y las prácticas relacionadas con la distracción de los habitantes, se encontraban entramados con los procesos de modernización impulsados desde Buenos Aires. El mapa racial y religioso "homogéneo" se había visto significativa y súbitamente modificado, como parte del mismo programa, por muchos apellidos extranjeros, algunos de ellos "ilustres", como los de los científicos alemanes Burmeister, Siewert, Lorentz, Hieronimus, Stelzner, Doering, Sellak, Vogler, que introdujo Sarmiento, junto con otros de procedencia norteamericana, como Benjamin Gould y el de las maestras adiestradas por Horace Mann en Boston.¹⁴

La masa inmigratoria, ni tan culta y adecuada biológicamente a los anhelos de Alberdi y Sarmiento, ni tan pura como las familias notables cordobesas, ingresa al territorio a partir de 1870, gracias a la prolongación de las líneas férreas desde Rosario. El proceso inmigratorio se articula con el desarrollo de los sistemas educativo y científico. En 1869 se sancionaba la Ley de creación de la Academia Nacional de Ciencias. Sarmiento confió su dirección a Germán Burmeister. En 1871, se crean el museo y la cátedra de minerología, siendo designado Director, Alfredo Stelzner.

Al mismo tiempo que el conocimiento, se organizan las mentes, los habitantes y el territorio: en 1871 son designados los primeros jefes políticos de los Departamentos, y en 1872 se organiza la Inspección de Escuelas. En 1873, se inaugura la Oficina de Estadística, y ese mismo año el Banco Provincial de Córdoba. Las prácticas urbanísticas, se vieron afectadas también por reformas. El barrio General Paz, por ejemplo, fue iniciado en 1869, y el de San Vicente fue inaugurado con una ceremonia el 19 de junio de 1870.

Eran épocas en que las fronteras con el indio no estaban del todo establecidas, y eran frecuentes las incursiones de los pampas y ranqueles desde el Sur.

Los ataques y críticas entre liberales y católicos eran mutuos y muy visibles. Asumían a veces la forma de textos escritos, como los de la prensa -es notable en la época el debate entre la civilización católica y la moderna en periódicos que tomaban abiertamente partido por una u otra

¹² La historia del Paseo tiene que ver con la génesis del proceso de modernización, iniciado por el Marqués de Sobremonte como un gran estanque que sirvió para la instalación de agua corriente en varios edificios, entre ellos el Convictorio del Monserrat y la Real Casa de las Huérfanas Nobles. En 1786, el Paseo ya proporcionaba agua a la población y riego a las quintas circundantes. (De Ferrari Rueda, Rodolfo: Historia de Córdoba. Córdoba, Biffignandi, 1968.)

¹³ La referencia pertenece a Rodríguez, Artemio: Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX. Córdoba, UNC, 1992. Pág. 105

¹⁴ Una de las más destacadas fue Jennie Howard. Ella y sus colegas, formadas en el Protestantismo norteamericano, sentían la llamada de la vocación docente como una misión religiosa: Como dice un ex alumno a manera de prólogo de las memorias de Howard: "Impulsada por el mismo espíritu que alentó a los grandes apóstoles de la enseñanza superior (...), la señorita Howard sintió la obligación moral, el sagrado deber de ocupar su puesto en la lucha contra la ignorancia." Sus memorias dan cuenta de que los valores que portaban las maestras protestantes en su campaña "religiosa" de lucha contra la ignorancia rivalizaban con el poder masculino y católico de los jesuitas y de los doctores de Córdoba: "El sentimiento rencoroso de entonces nacía de la prohibición por el Gobierno de la enseñanza religiosa en las escuelas. Habiendo estado la misma hasta ese momento a cargo de los sacerdotes y habiendo sido Córdoba desde tiempo atrás el fuerte del jesuitismo -era asiento de una Universidad y de un Colegio de la Compañía- la opinión se inclinaba desfavorablemente ante la fundación de una escuela normal bajo la dirección de maestras protestantes." (Howard, Jennie: *En otros años y climas distantes*. Bs As, Raigal, 1951. Pág. 64/65)

causa-, como en la moda y las maneras. Éstas últimas, inscriptas en la totalidad integrada de gestos sociales, señalaban claramente lugares, ocasiones y condiciones de (re)presentación del cuerpo que comenzaban a diversificar y sacar de su austeridad al "cuerpo católico". Estos gestos podían desplegarse en nuevos escenarios, como el café y el teatro. Entre los primeros cafés de la ciudad, debemos mencionar "La Oriental (1863), el "Café del Comercio" (1864), el "Café General Paz", el "Café Córdoba" (1870) y el "Café del Plata" (1878).¹⁵ En cuanto al teatro, debemos destacar la importancia de la zarzuela en un medio que aspiraba por sobretodo a fundirse con lo hispánico. El teatro "Progreso", por ejemplo, fue inaugurado en 1877, con la función de un elenco de zarzuelas dirigido por Ricardo Sánchez Allú.¹⁶

Las artes visuales también servían de vehículo para la expresión de valores estéticos, religiosos y raciales, como creo haberlo ejemplificado con mi interpretación de las "caras cordobesas" legadas por el pincel de Genaro Pérez como canon corporal o signo principal del "cuerpo católico" de Córdoba.¹⁷

La fiesta que nos ocupa, como "Un Sueño Veneciano" (1910), el cuadro de Emilio Caraffa que he interpretado en otras ocasiones¹⁸, también invoca o evoca a Venecia, donde la imaginación occidental ha construido varios "Orientes". Vinculada desde muy antiguo a Bizancio y las rutas con la China, la extraña ciudad ha fascinado a incontables viajeros y amantes de las fiestas, a las cuales debe buena parte de su fama y fortuna, siendo la más famosa el Carnaval, donde remitía mi interpretación del cuadro de Caraffa.

Es interesante hacer notar que Berthault, lo mismo que el Ing. Antonio Mendiburu, encargado de la parte hidráulica, habían sido iniciados en la Masonería, que era uno de los principales adversarios de la Iglesia, y en particular de los Jesuitas, al tiempo que una defensora de la inmigración, a la cual se oponían, como ya he indicado, los sectores de la élite "puros". No es casual que la instalación de la Logia en nuestra ciudad se haya visto retardada con respecto a otras ciudades del país, y que haya llegado a la docta, como los inmigrantes, montada sobre las líneas férreas inauguradas por Sarmiento en 1870.¹⁹

El grupo de familias de notables que permaneció fiel a los valores hispánicos y católicos, identificaba fe, pureza racial y prerrogativas sociales mediante un conjunto complejo de estrategias combinadas, que incluían la presentación del self y el modo de vida, con los cuales opuso resistencia a la avanzada liberal. Parecían existir, no sólo esas dos Argentinas a las que se refieren Fernando Devoto y Marta Madero (una representada por el litoral y la otra por el interior), sino que ese conflicto geopolítico y simbólico se había trasladado al interior de la propia Córdoba. Tomándonos la libertad de intervenir apenas una cita de un párrafo de la historia de la vida privada coordinada por estos autores, podríamos decir:

Una Argentina (Córdoba) sería de ritmo lento, apegada a las antiguas tradiciones, a los viejos buenos hábitos de la época colonial, a sus ritmos, a sus formas de sociabilidad, al modelo de familia patriarcal, a su modestia de recursos, a su economía de expresión, a sus ascéticos valores hispanocriollos; la otra sería de ritmo acelerado, abierta al exterior,

¹⁵ El más famoso, fue el café "Criterión", uno de los primeros lugares "fashion" de Córdoba, abierto por Vigo Pettersen en 1880. Adquirido por los hermanos Belloni en 1894, pasa a llamarse "Gran San Martín". Los Belloni introdujeron una importante novedad en el medio, y un antecedente del "café-concert", la actuación de una orquesta en el café.

¹⁶ Consúltese Bischoff, Efraín: *Tres siglos de Teatro en Córdoba (1600/1900)*. Córdoba, UNC, 1961.

¹⁷ Véase Nota 9.

¹⁸ Véase Nota 23.

¹⁹ La Masonería era una de las principales reproductoras de los efectos de la doble revolución dieciochesca. Por eso, veía con buenos ojos toda ocasión de festejo del Progreso y de la Igualdad y Fraternidad más allá de fronteras religiosas y nacionales. En la Tesis Doctoral de Enrique A. Morra puede seguirse un relato de la actuación local de la organización. (Morra, Enrique Arturo: *La Logia Piedad y Unión de la ciudad de Córdoba*. Córdoba, UNC, 1974)

advenediza, ampulosa, prematuramente enriquecida, apegada a los nuevos ídolos del dinero, de la simulación social.²⁰

La Fiesta Veneciana que nos ocupa puede ser considerada como una introducción de la (Argentina) Córdoba "acelerada" a la (Argentina) Córdoba "lenta"; resulta ejemplar que sea "Venecia" y no "Sevilla" la ciudad festiva elegida por el "fiestero" francés para ubicar su cita, que "iconológicamente" refiere al género *Fête galante*, creación de Antoine Watteau, maestro del Rococó.

Exagerando y simplificando las cosas, puede decirse que las estéticas o poéticas francesas e italianas arremetían contra el barroco colonial, unívocamente identificado con España y con la Iglesia Católica.

El género carnavalesco, más permeable y menos "acabado" que el arte culto o la performance religiosa, se había convertido en esa época en la arena central para dar voz a las tensiones entre gringos, "españoles" y criollos, como puede apreciarse en el disfraz de "cocoliche", carácter culturalmente ambivalente y subversivo, una máscara humorística de gaucho italianizado o italiano "gauchificado" surgida de "Juan Moreira" y trasladada al circo criollo.²¹

No debe extrañarnos, por eso, que el principal referente estilístico del arte culto, Genaro Pérez, sea visto en general como un pintor inspirado en la Escuela de Sevilla, amante del realismo y alejado tanto de las mezclas raciales como de las alegorías de temática no religiosa.

Como dice el biógrafo de Genaro Pérez, criticando a Luis Gonzaga Cony, portugués de origen, formado en varias Academias europeas y maestro de Genaro Pérez, éste solía expresarse alegóricamente, tratando de suplir con citas veladas su falta de talento.²² La alegoría era condenada en Córdoba tanto por su frecuente apelación a fuentes paganas, como por la oportunidad de brindar significados cifrados u ocultos que pudiesen escapar al sólido sistema iconográfico contrarreformista. Puede decirse que la transmutación de los dioses antiguos en alegorías o personificaciones, coincidente en Europa con el auge del humanismo, la burguesía y el capitalismo, encontraba en nuestro país, en pleno "siglo europeo" un centro leal a las convenciones pre-modernas o "góticas": nos referimos, naturalmente, a Córdoba.

Podemos, así, oponer dos modelos, representados por Pérez y Berthault. Es interesante hacer notar que el primero es considerado pintor canónico o precursor de la pintura moderna en Córdoba, nació en ésta y nunca se movió de ella; mientras que el segundo, citado de manera sesgada en algunas crónicas, era un extranjero, y se había formado en Francia. En 1871, el conflicto entre los horizontes de belleza invocados por ambos actantes o "contendientes" parece

²⁰ Devoto, Fernando y Madero, Marta: *Historia de la vida privada en la Argentina*. BA, Taurus, 1999. Pág. 8

²¹ Juan Moreira (1879), retrata la vida y el carácter de un gaucho fuera de la ley. Se volvió tan popular, que las editoras contrataron poetas profesionales para llevar el relato de Gutiérrez a versos para un mercado que sostendría varias ediciones. La dramatización se convirtió en un gran suceso, porque ocupó un lugar central en el circo criollo. Cocoliche, una pantomima escrita por el propio Gutiérrez, con José J. Podestá en el protagónico, que resumía las tensiones italianos/criollos, pronto tomó uno de los roles protagónicos. En una oportunidad, Jerónimo, hermano de Podestá, se salió del gauchesco e improvisó con calabrés. El speech de Antonio Cocoliche, un trabajador italiano, tomó al público por sorpresa, causando gran risa y transformando el incidente en un suceso instantáneo que tuvo que ser repetido en subsiguientes performances. Celestino Petray, un actor recién vuelto de la Patagonia, le daría al personaje su forma exagerada. "Ma quíame Francisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parada". El término "cocoliche" se transformó no sólo en el nombre del personaje cómico, sino en cualquier personificación de la mezcla de lenguas y costumbres. El término fue usado como un adjetivo peyorativo para describir estilos de vestido, decoración interior, y otras modas en la vida diaria, consideradas de mal gusto. Al respecto, puede consultarse Cara-Walker, Ana: *"Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines"*, Oberlin College, Latin American Research Review, 22/3/1987.

²² Ver Moyano Lòpez, Rafael: *El Dr Jenaro Pérez. Magistrado y artista cordobés*. Córdoba, UNC, 1942.

resolverse, desde el punto de vista oficial local, a favor de Pérez, ya que éste gana el Segundo Premio en Pintura en la Exposición Nacional.

Una mirada más aguda nos permite ver que este galardón (uno de los pocos que tuvo Genaro, y que justifican su posterior encumbramiento), fue compartido con Martín Boneo, un porteño de formación italiana, y que el Primer Premio recayó en Ignacio Manzoni, pintor italiano radicado en ese momento en Buenos Aires.

Podemos hoy (ad)mirar los retratos que hicieron "famoso" a Pérez en varias colecciones públicas y privadas, contándose entre las primeras la recientemente reinaugurada "Sala de los Precursores", en el Museo que lleva el nombre del pintor, jurisconsulto y teólogo.

Una crónica de la época, nos ayuda a imaginar la efímera "obra" de Berthault:

La fiesta veneciana celebrada en honor del Vice-Presidente de la República, estuvo espléndida. La imaginación más ardiente no concibe nada mejor que lo que el buen gusto de la Comisión preparó en la noche del miércoles en los jardines de la Exposición. Guirnaldas de farolitos de todos colores entrelazándose con las fuentes y los árboles; serpientes de luces matizadas enroscándose caprichosamente en torno de las flores ó lanzándose atrevidas a las copas de los árboles; el lago coronado de luces que brillan reflejadas en su fondo, creando en el abismo nuevas vistas fantásticas; los grandes árboles iluminados desde el interior de sus copas, como por millares de luciérnagas colosales que se hubieran posado en sus ramas revelando a las miradas las ocultas y misteriosas moradas de los habitantes del aire, que se veían de improviso desalojados y que al venir en busca del paterno hogar ó del sitio donde suelen esperarlos sus amadas, vuélvense espantados creyendo haber equivocado su morada por las bulliciosas y brillantes habitaciones del hombre.

Y allá por encima de todo esto, sobre las alturas que rodean los jardines, círculos de fuego que parecen colgantes del cielo, ó estrellas de colores que hubieran bajado a la tierra rozando su superficie, luciendo con doble brillo en medio del abismo, sobre el fondo negro del horizonte. Y las armonías de la música mezclándose al rumor de las aguas escapándose a las fuentes y al balanceo de los millares de luces que se multiplican en el espacio (...) Era en fin una escena de las mil y una noches, realizada en la más bella y en el mas pintoresco paraje. La concurrencia de más de mil personas que poblaban los jardines, son la mejor demostración de lo bello de esta fiesta.

Hacemos votos por que no sea la última y felicitamos al Sr. Berthault, que según nos lo han dicho, fue el ejecutor de esta maravilla.²³

Debemos imaginar el encantamiento veneciano en su tensión con el encantamiento católico, pensando como Georges Duby²⁴ al arte "gótico" de Córdoba en sus cualidades performativas y religiosas, más cercano a la magia que a la estética.

Podemos observar así varias liturgias contrapuestas, en el seno mismo de la élite, las propias de la cultura conservadora, burguesa y católica, y las propias de la cultura moderna, también burguesa pero no necesariamente católica ni española.

Nada mejor, para ir terminando el presente trabajo, que comparar nuestra fiesta veneciana con la Exposición Nacional. Desde una mirada local, la Exposición sirvió para legitimar la carrera de Pérez, quien dotó como nadie a Córdoba de unos antepasados virtuosos a quienes venerar a través de la imitación de sus "caras". Podemos decir que el hoy olvidado Eugenio

²³ Semanario "La Exposición Nacional" N°4, pág.39, sector "Crónica de la Exposición" (12/11/1871).

²⁴ Duby, Georges: *Europa en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 1986.

Berthault dotó a nuestra ciudad, con su fiesta, de un espacio de consumo estético²⁵, o quizás de una contracara festiva, romántica y noctámbula, articulada en el patronímico invocado: Venecia.

La invocación veneciana promovería en nuestra ciudad otros escándalos, al enfrentarse nuevamente las mismas fuerzas con otros actantes. Fue en las décadas de 1880 y de 1910. En la primera oportunidad, se representaba "El mercader de Venecia" en un contexto educativo, la fiesta de colación de grados de la primera promoción de maestras formadas en la Escuela Normal.

Cuenta Jennie Howard, por entonces regente de la institución, en sus *Memorias*:

Al término de cuatro años de dura y desalentadora labor se llevaron a cabo los ejercicios de la primera clase de graduación, con dos o tres agentes de policía a la puerta, el cónsul norteamericano en el estrado, y algunos compatriotas del Observatorio Nacional esparcidos entre el auditorio, pues se sabía no sólo de advertencias sobre horribles castigos para los católicos asistentes al acto sino también de veladas insinuaciones acerca de que los ejercicios podían ser interrumpidos. Como el salón quedaba al fondo del edificio, no alcanzaron a producir daños las piedras arrojadas, y nada serio aconteció (...). Habiéndose resfriado dos o tres días después una señora que asistió a la fiesta, su confesor la visitó y le dijo que su enfermedad era un castigo por haber concurrido a la función de fin de año de la Escuela Normal.

La representación de la pieza de Shakespeare, se consideró particularmente escandalosa no sólo por su temática, sino por cuestiones de género, ya que a las alumnas graduadas les correspondía interpretar también los papeles masculinos, "y se resistían a llevar la indumentaria característica de los hombres de la pieza"²⁶.

Más adelante, en el año del Centenario, el Liberalismo triunfante se expresaba poéticamente con una alegoría, "Sueño Veneciano" de Emilio Caraffa, pintado para la residencia del Gobernador Félix T. Garzón²⁷, y su esposa y prima, Carmen Garzón Gómez de Garzón. He interpretado en otras oportunidades esta pintura como un gesto estético "rococó", que venía a respaldar por medio de formas, colores y temas un estilo de vida que poco tenía que ver con el "goticismo" o el barroco colonial cordobés.

En nuestra fiesta se desplegó un conjunto de elementos performativos románticos. La noche, las luces de colores, "Oriente", la promesa de mundos exóticos y costumbres diferentes, la exhibición de las beldades locales con atuendos y arreglos nocturnos, los signos de progreso y hedonismo, constituían elementos escénicos que accionaban imaginerías traídas de Italia, Francia y Estados Unidos²⁸, que competían con el *ethos* hispánico y lo intentaban empujar al pasado pre-revolucionario.

²⁵ "Nos referimos al espacio de consumo estético, a los elementos plásticos en los que el hombre sirve de soporte y a los materiales que componen el escenario: los vestidos, los peinados, los perfumes, determinados maquillajes y pinturas, los alimentos y comidas especiales; los elementos de luz, vegetales, aire y agua. Todos ellos profusamente utilizados en la vida privada y pública de los hombres, perfectamente descritos y conocidos en todos los ritos festivos y por su carácter efímero, no museable, pocas veces considerados como objetos o fenómenos artísticos" (Fernández Arenas, José: Op. Cit., Pág.11).

²⁶ Howard, Jennie: Op. Cit., Pág.65.

²⁷ Sobre el particular, pueden consultarse los siguientes artículos: Nusenovich, Marcelo: "Un sueño veneciano en Córdoba". Actas de las IV Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Bs.As, FFyL-UBA, 2000; "Entre el ensueño y la embriaguez. Análisis de 'Sueño Veneciano' de Emilio Caraffa (1910)", en Avances, Área Artes del CIFYH, UNC (en prensa).

²⁸ Una teoría de la performance basada en las imaginerías, puede leerse en el interesante artículo de Gary Palmer y William Jankowiak, en su propuesta de integración, en el teatro de las imágenes, de los campos no siempre diferenciados de la antropología de la experiencia y de la performance. Es a través de las performances, que los seres humanos proyectamos imágenes de nosotros mismos y del mundo a nuestras audiencias.(Palmer, Gary &

*Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.