

Marcelo Nusenovich* / Simbolismos: Eros, Psiqué y Emilio Caraffa en la calle Ancha de Córdoba (1910)

La ciudad de Córdoba cuenta con una profusa tradición de pintura religiosa, lo que se debe tanto a su *ethos* piadoso como a sus antiguos lazos con la producción pictórica del Alto Perú y las Misiones Jesuíticas; era un importante centro, en el sentido que le da Geertz al término, donde la Iglesia aglutinaba relaciones de saber y poder, valiéndose entre otros medios de anclaje de la fe del simbolismo de las imágenes que se reverenciaban en templos, conventos y casas particulares, cuyo contenido era referido a las Sagradas Escrituras. Quizás por efecto de este control iconográfico, la alegoría, género que permite comunicar ciertas ideas valiéndose de símbolos y personificaciones en general de origen grecolatino, no fue preponderante en la ciudad mediterránea.

Sin embargo, el portugués Luis Gonzaga Cony (1797-1894), fundador en 1857 del *Aula de Dibujo de la Concepción* en la sección de Estudios Preparatorios de la Universidad fundada por los jesuitas, era propenso al cifrado de contenidos simbólicos valiéndose para ello de la mitología¹, y era particularmente devoto de Minerva (Palas Atenea para los griegos), diosa de la sabiduría y protectora de las artes, que aparece en muchas de sus obras. Ninguno de sus discípulos, llamados en el medio estudiado *Precursores del arte de Córdoba* se valió de la alegoría pagana, aunque Genaro Pérez y Andrés Piñero fueron maestros en el dominio de la iconografía religiosa. En la decoración del templo de San Francisco realizada por éste último se puede percibir incluso la influencia del simbolismo europeo finisecular en la imagen de contenido católico.

Debemos esperar hasta principios del siglo XX para hallar un ejemplo de simbolismo laico en la pintura cordobesa. No es casual que el mismo haya sido considerado hasta tiempos recientes un *plafond decorativo* en el techo de una de las salas del *petit hôtel* de los Garzón, una de las familias notables de Córdoba, inaugurado en diciembre de 1910 en la *calle Ancha* (hoy avenidas General Paz y Vélez Sarsfield), primera vía moderna de la ciudad, donde funciona desde 1943 el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez. Quizás su carácter y destino le permitieron a Emilio Caraffa jugar con contenidos y temáticas alejados de la Iglesia; pese a los cambios que se registraban desde la década de 1870, ciertos sectores de la ciudad parecían vivir todavía a principios del siglo XX en un ensueño *gótico sui generis*.² El ensueño antiguo, en el proceso de tensa articulación con la embriaguez moderna,³ activaba imaginerías a menudo contradictorias, que se jugaban en escenas estilística y narrativamente eclécticas, aunque como dije las temáticas y géneros abordados no incluían más simbolismo que el religioso. Las artes eran un terreno intervenido tradicionalmente por la Iglesia, que ejercía el monopolio



Emilio Caraffa

Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

cultural y educativo e intentaba señalar con nitidez los límites entre lo permitido y lo prohibido. Los desvelos neo-contrarreformistas, se concentraban tanto en el control de asuntos iconográficos como en el de otras prácticas relacionadas con la belleza, en general propias de las mujeres. La censura abarcaba la lectura de revistas provenientes de Europa que con sus mezclas (moda, chismes de la alta sociedad europea de la *belle époque*, moralismo y sentimentalismo victoriano, divulgación científica, estética *art nouveau*, etc.), alentaban peligrosamente la fantasía y la imaginación, lo mismo que las novelas y folletines. Nuevas y temidas facultades parecían llegar a las mentes femeninas como aliadas o medios de las fuerzas transformadoras desencadenadas por el progreso, que también afectarían el trato social de su género.

Una vez culminados algunos estudios necesariamente relacionados con el catolicismo, las jóvenes de la élite eran casadas o hacían votos religiosos; la educación superior les estaba vedada. Inmersas como sus familias en el torbellino desencadenado por las fuerzas del cambio, se agudizarían las diferencias internas entre ellas. A fines de siglo muchas leían, además de textos piadosos, novelas románticas de tono conveniente, como *María*, de Jorge Isaacs (1837-1895), publicada en Bogotá en 1867 y de gran suceso en el medio. *Emelina* de Carlos Díaz, una versión local publicada en 1898 respetaba la estructura narrativa del colombiano (amor irrealizable, enfermedad, muerte) y trasladaba la acción a Alta Gracia, imbuyendo el relato de catolicismo.⁴

Muchas mujeres provenientes de las clases altas y medias emergentes (que las imitaban), se parecerían en nuestra algo anticuada ciudad a *Emma*, el personaje central de *Mme. Bovary*⁵, pendientes como ella de las mercancías adquiridas para su arreglo personal o el de su vivienda, dotándolas de un aura de suntuosidad y *glamour* que evocaba la vida moderna en Buenos Aires o en el Viejo Continente, que venía a interrumpir la monotonía y sometimiento de su existencia. Desde la mirada patriarcal y eclesiástica, el capitalismo amenazaba su *débil* contextura física y moral mediante productos, lujos, tentaciones demonizadas que tarde o temprano pondrían en peligro tanto la Salvación de su Alma como la economía doméstica. Atrincheradas,

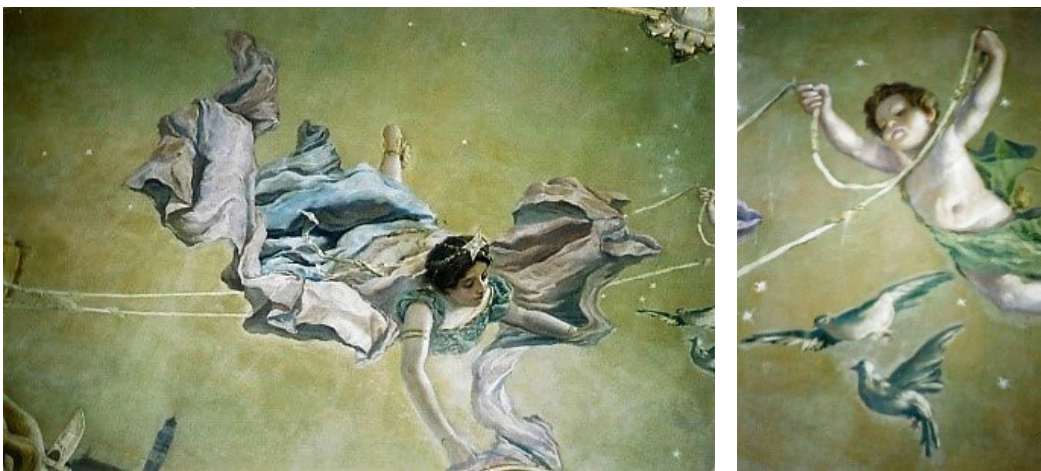
bien en su imaginación, bien en aquellos espacios que les eran permitidos, como las artes menores, darían rienda suelta a su fantasía, ligada a los bolsillos de sus respectivos padres y maridos, ya que carecían del manejo de recursos financieros propios. El *bovarismo*, que podríamos pensar, evocando con cierta libertad a Raymond Williams como una estructura de sentimiento⁶ de origen literario, *envenenaba* las mentes de las mujeres más liberadas (las que leían por ejemplo a hurtadillas libros que no estaban incluidos en el *Index* elaborado por la Iglesia), corroyendo los nítidos significados católicos. Seguramente, algunas de ellas ojeaban a hurtadillas a Zola, France o Flaubert, publicados muchas veces en forma de folletín, muy mal considerados —obviamente— por los intelectuales católicos que tanto contribuían con su producción al *ethos gótico*. *Mme. Bovary* en particular, debido a su temática y al escándalo que rodeó su publicación, principalmente por el tratamiento del erotismo femenino, merecería sin duda una especial alerta de los censores falocéntricos. El personaje central, *Emma*, perdía los límites entre realidad y fantasía. Añoraba lugares sólo conocidos a través de relatos e imágenes. Su confusión entre ficción y vida la situaba en escenarios montados con lujos que no podía permitirse, y la empujaba a búsquedas eróticas extramatrimoniales. Flaubert comenzó su novela más famosa en 1851, y ésta fue publicada por entregas en 1856 en la *Revue de Paris*. Autor y editor fueron acusados y juzgados por inmoralidad, cargo del que resultaron absueltos. Este proceso contribuyó a la fama de la obra, que fue publicada en forma de libro en 1857.

Volviendo a Córdoba en el año del Centenario de la Revolución de Mayo, puede decirse que en 1910, ya transcurridas varias décadas desde los enfrentamientos más virulentos entre católicos y liberales en la década de 1880, encontramos a Emilio Caraffa (1863-1939), formado en la Argentina en Rosario y Córdoba, que completara su formación en España e Italia y se



Emilio Caraffa

Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

había radicado en Córdoba en la década de 1890, acometiendo la decoración de una mansión que se levantaba lejos del damero original o *centro antiguo* de la ciudad, en la *calle Ancha*, propiedad de un exitoso matrimonio, integrado por el Dr. Félix T. Garzón y su esposa y prima doña Carmen Garzón Gómez. La pareja elegía una estética ostensiblemente francesa para su morada, lo mismo que otros palacios de la época. Como los planos y materiales se encargaban a París, y de allí enviaron un modelo de *petit hôtel* para una esquina, el diseño original debió adaptarse al terreno disponible, estrecho y con edificaciones a ambos lados. Ignorando esta falta de espacio, la inauguración de la casa se realizó en diciembre de 1910. Su primer huésped fue el Dr. Roque Sáenz Peña, presidente de la Nación desde el 12 de octubre de ese año, en su primera visita a Córdoba. Félix Garzón fue electo gobernador (asumió el 17 de mayo), y su programa de residencia privada (iniciado en 1905 con la compra del terreno y su encargo al Arq. Harry y al Ing. Lanusse), culminó ese año con la realización festiva de un triunfo tanto doméstico como público, ya que la casa recién inaugurada fue proclamada gobernación. La primera dama provincial, Carmen, tuvo una gran responsabilidad en las producciones de “arte menor” que acompañaron o que dieron sitio a esta proclama, que debía ajustarse además al protocolo de la visita presidencial: un verdadero acontecimiento desde el punto de vista político y social, y por tanto un excelente tablero, arena o escena para la exhibición y acomodación de credenciales sociales. López Cepeda⁷, insinúa que no fue Félix sino Carmen la comitente de la pintura de Caraffa *Sueño Veneciano*, ubicada en el techo de la sala de recibo, así como la responsable de la estética de la morada, opinión que me parece muy acertada.

Así como su marido fue un hombre apacible, tranquilo, cuya mayor actividad la rindió a la cátedra universitaria, la política

y su estudio de abogacía, la señora muy atractiva, enérgica y emprendedora impuso su dinámica en el hogar. Perteneció a ella la idea de la construcción del actual palacete, que debió ser amplio, de fina arquitectura pues, que vendría a asumir alto rango social y político en la vida de la Ciudad.⁸

La pintura es una obra que había pasado inadvertida, puesto que como dije se la consideraba arte menor o decorativo, de escasa importancia en la obra de Caraffa. Así durante varios años permaneció invisible a los visitantes de la *Sala de Precursores del Arte*⁹, en cuyo techo se encontraba entonces, dado que por los vericuetos de las políticas museísticas la propia sala ya no existe en la actualidad. De todos modos, la pintura se halla ahora debidamente iluminada.

Mi hipótesis es que la personalidad *enérgica y emprendedora* de Carmen alentó e inspiró la temática y el estilo de la pintura, quizás un juego con el pintor de origen catamarqueño, que tan bien pareció entenderse con las mujeres a lo largo de toda su carrera, y que éste apeló al simbolismo para complacer el gusto y expresar de manera cifrada los sentimientos de la dama, quien era su pariente política, ya que él estaba casado con María Luisa Garzón, hermana de Félix. Las marcas de la personalidad femenina, presentes en el romanticismo y el simbolismo de la imagen contrastan con el carácter *apacible y tranquilo* del gobernador, comparable en eso al tímido *Charles*, el marido de *Emma* en la novela de Flaubert. Podemos imaginar a Félix Garzón como uno de los patriarcas retratados por Genaro Pérez, aunque *aggiornado* por la demanda de los nuevos tiempos. Caraffa era un hombre bastante soberbio y pagado de sí mismo, dotado de un aura de hombre de mundo, actuando en el medio como *referee* en cuestiones de diversa índole estética. Mientras Garzón era un político tibiamente identificado con los valores de cambio impulsados por el *juarismo* y el *roquismo* en Córdoba¹⁰, su cuñado representaba al cosmopolita, ligado a la ciudad moderna, donde había vivido y se había formado. Sin embargo, eran contemporáneos, nacidos en 1861 y 1862, respectivamente. Ambos representaban una generación distinta de la de Genaro Pérez, nacido en 1839. Cuando éste falleció en el último año del siglo XIX, encontrábase Caraffa en la plenitud de su carrera y representaba lo nuevo, dejando vetusto el supuesto estilo de Pérez y, en general, de Gonzaga Cony y sus alumnos.

El gesto que *Carmen y Emilio* (si pudiéramos imaginar a los personajes implicados como actantes de un relato) realizaron con el aval de “Félix” era anti-tradicional; puede ser interpretado, en la dinámica de la performatividad, como la puesta en acto de una apuesta, un “tiro de dados” destinado a generar respuestas en la arena política y social local, ya que, como lo expresa con precisión Clifford Geertz¹¹, los jefes se transforman en rajás por la estética de

su autoridad.

Sueño veneciano, la pintura o *plafond decorativo* que nos ocupa, fue pintada al óleo sobre lienzo, luego inserto en la mampostería del techo. Se trata de una tela oval de 3,97 x 6,72 metros (figura 1).

La composición, apaisada, queda dividida por un eje horizontal que coincide con la mitad del óvalo, por debajo del cual vemos un canal veneciano, y, por encima, la inconfundible silueta de la ciudad evocada, recortada sobre el cielo. Tanto en el agua como en el éter, aparecen situaciones o escenas relativamente autónomas, integradas por figuras humanas y sobrenaturales. Esto se repite en un *primerísimo* plano, en la parte inferior de la composición, donde una dama yace adormecida sobre una *chaise longue* con un libro abierto sobre la falda (figura 2).

Comenzando por el cielo, donde brillan la luna y las estrellas, percibimos en el cuadro un clima nocturno que remite al romanticismo y al simbolismo que floreció en Europa en las décadas de 1880 y 1890, estrechamente conectado con la poesía simbolista de cuño francés. El poeta Jean Moréas (1856-1910) en el *Manifiesto simbolista*¹², opinaba que el principio esencial del arte era vestir la idea de forma sensual, dando expresión verbal o visual a lo místico y oculto. Los simbolistas en general priorizaban la sugerencia y la evocación, y pensaban que el color, la línea y otros elementos visuales podían expresar ideas, tratando de resolver el conflicto entre los mundos espiritual y material.

Aunque el cuadro de Caraffa posee una ambientación mitológica, donde los personajes transmiten una idea de forma velada, su autor se mantiene en el academicismo, y su obra no posee la audacia técnica de los pintores simbolistas franceses más típicos, por ejemplo Gustave Moreau (1826-1898) u Odilon Redon (1840-1916), o de sus diversas versiones europeas, como la Hermandad Prerrafaelita que proponía volver al *modo de ver* anterior al renacentista, el simbolismo italiano, con pintores como Gaetano Previati (1852-1920) o el polaco con Wilhelm Kotarbinski (1848-1921), por nombrar escuelas y artistas de diferentes nacionalidades. Sin embargo, si bien su academicismo se aleja de las búsquedas emprendidas por la mayoría de los simbolistas europeos, que ponen también a la técnica al servicio de la idea, intenta comunicar con la pintura una sugerencia, un contenido no explícito, quizás un juego cifrado, para lo que se valió de manera excepcional en su carrera de figuras mitológicas. A la izquierda, advertimos una flotante figura femenina, que derrama flores sobre la escena. No es otra que *Cloris* (figura 3) la deidad griega de las flores unida a *Céfiro*, el viento de la primavera.

En varios cuadros clásicos, encontramos a *Cloris* (una ninfa raptada por *Céfiro* del Jardín de las Hespérides), en programas narrativos alusivos a la fertilidad, como por ejemplo en *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. *Cloris* es una habitual acompañante de *Venus*, diosa que aunque no aparece

representada en el cuadro, es alegorizada por erotes, las rosas rojas (las flores que arroja *Cloris*), y las palomas blancas.

A la derecha del cielo, *Eros* avanza sobre la escena portando una antorcha encendida, (figura 4) lo cual, en la iconografía clásica, constituye un signo del amor triunfal.

Otro *Eros*, asociado a *Cloris* en una escena relativamente autónoma, sujeta las bridas de unos medievales unicornios, (figuras 5 y 6) que tiran a su vez de una góndola, medio en el que navegan, un poco fantasmagóricamente (ya que la misma no posee gondolero, y las bridas son sostenidas por seres sobrenaturales, *Eros* y *Cloris*), unos curiosos personajes (figura 7).

Sentado cerca de la proa, percibimos a un hombre borracho, triste o ensimismado, que parece un personaje de rango, o quizás un disfrazado, con una capa de brocado y el típico gorro de los gobernantes de Venecia. Parece oír un conjunto musical integrado por cuatro damas, situado en la parte central de la góndola, quienes aparentemente le brindan una serenata (figuras 7 y 8); el *Dux* mantiene la cabeza apoyada sobre un brazo doblado, como para oír mejor, aunque parece percibirse en él una nota de tristeza o melancolía, quizás motivada por el alcohol. Su carácter meditativo o nostálgico, construido mediante el uso de una retórica corporal más bien post-festiva que festiva, se hunde en el transcurrir del algo lánguido cortejo triunfal pintado por Caraffa, escena que nos sitúa en el largo y embriagante carnaval veneciano.¹³ Con el brazo que cuelga por afuera de la embarcación, sostiene una máscara negra de medio rostro, un antifaz (figura 9). El conjunto musical está liderado por una mujer parada, cuya cabeza queda enmarcada por la luna, que canta o quizás recita, una práctica muy difundida en la época, principalmente entre las mujeres. Sostiene un papel en la mano y cuenta con el acompañamiento de otras damas, muy elegantemente ataviadas con vestidos y sombreros a la moda, que tocan el violoncello, la viola y el arpa, todos instrumentos convenientes para su condición, ya que para hacerlos sonar no hay que soplar y deformar con ello la cara del *bello sexo*. Parecen haber sido tomadas como modelos por Caraffa las señoritas amantes del arte que habían aprendido música en el conservatorio o en otras instituciones privadas, como la *Academia Santa Cecilia* y que por lo general integraban asociaciones como las *Damas de la Providencia* y otras agrupaciones femeninas clericales, que actuaban de manera destacada en las celebraciones, conciertos y otros eventos culturales como protagonistas, promotoras y organizadoras.

Yendo con la mirada, finalmente, hacia el fondo de la barca, vemos un hombre y una mujer, más *manetianos*¹⁴ que los otros personajes, que parecen disfrutar del trasnochado cortejo. Constituyen la pareja más "terrenal" del cuadro. El hombre lleva puesta una alegre máscara de rostro entero que contrasta con el antifaz negro que sostenía el *Dux* con la mano. La dama va vestida a la moda, y empuña como *touch* una frágil sombrilla que balancea

sobre el agua (figura 7).

La dama yacente en el primer plano, compone otra escena relativamente autónoma con un *partenaire* sobrenatural: otra vez *Eros*, en su tercera y última aparición en la pintura de Caraffa. Ella duerme, o se deja embriagar, como el *Dux*, por la música que éste oye y ella sueña o imagina. Con uno de sus brazos, estirado, sostiene sobre su amplia falda un libro abierto. El otro está doblado a la altura de la cabeza, como si estuviera dormida o en ensoñación, ya que mantiene sus ojos cerrados. Quizás escuche lo que tiene para decirle *Eros*, ya que tal como está colocada su boca con respecto a la oreja de la dama, parece estar susurrándole algo. Las figuras recuerdan la iconografía de *Eros y Psiqué*¹⁵ en una versión pudorosa de *Psiché*, mortal que desafiará la ira de *Venus* a causa de su hermosura. Cuando el cuadro fue pintado, aún mantenían su vigencia los debates sobre el cuerpo femenino que habían adquirido gran virulencia en la década de 1880. Las poses y modales convenientes para una mujer de la buena sociedad eran de gran importancia, y por eso la mujer acostada o recostada no aparece en la pintura cordobesa de la época, atravesada incluso en la retratística por los valores católicos. La mujer ensoñada en el cuadro, posiblemente era una alegoría de doña Carmen, que aparecía proyectada en el cuadro según un modelo genérico, la “mujer lectora”, un poco escandalosamente acostada junto a *Eros*, aunque vestida de pies a cabeza. El pariente y amigo de la dama pareció haber tomado como modelo para su representación, un prestigioso retrato del estilo rococó, el que François Boucher (1703-1770) realizó en 1758 de Madame de Pompadour para satisfacer un encargo de la propia retratada, ya fuera que el pintor argentino hubiera visto personalmente el cuadro en Europa, o que lo conociese por descripciones o reproducciones. El tema del cuadro es *Jeanne Antoinette*, amante de Luis XV y auspiciante del rococó, la Enciclopedia y la porcelana –por nombrar algunos aspectos de su intensa participación en la cultura de Francia– reclinada sobre un árbol, dormida con un libro abandonado en su falda.

Estas, entre otras referencias, permiten conectar temáticamente esta obra con el estilo rococó, al cual nos llevan además dos paneles, nativos como la pintura de la casa, con tapicería al estilo de Gobelinos, otra de las industrias estéticas patrocinadas, justamente, por la marquesa. El tema de éstos, es la fiesta galante (figuras 10 y 11).

Superpuesta a esta erótica/poética festiva de cuño rococó, se suman otras tradiciones, como una carnavalesca donde la máscara barroca, romántica, grotesca y anticlerical, adquiere un lugar relevante. El cortejo festivo, un género que puede remontarse a la antigüedad grecolatina –como el de Démeter, o el de Pallas-Atenea–, encontró su punto de mayor perfección en el Triunfo romano, una performance pública destinada en principio a recibir a los generales victoriosos que luego se extendió a las celebraciones



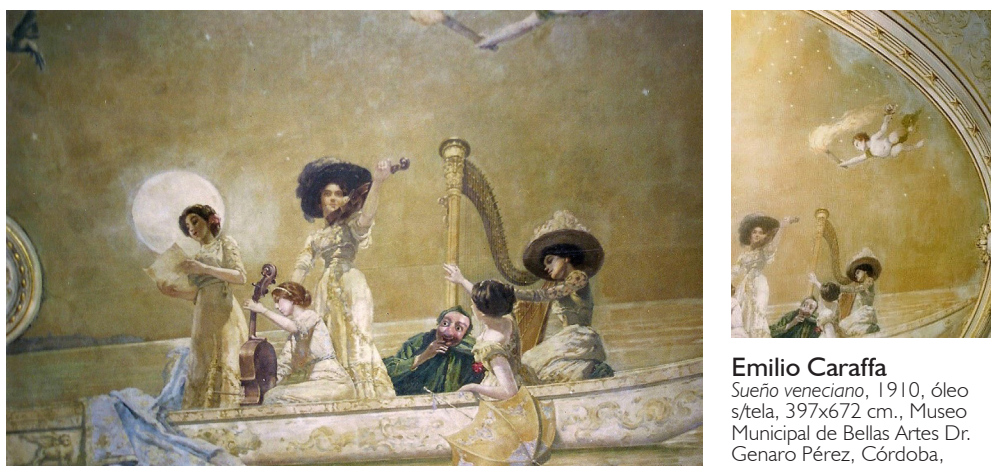
Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

caracterizadas por la observación de un traslado (en principio, las tropas, el botín, los esclavos) como tema o espectáculo. En la pintura toma la forma de la presentación de una escena donde el transcurrir es el tema o símbolo dominante. El género sería resucitado en el Renacimiento, por ejemplo en la corte de los Médici, donde se mezclaría con la iconografía y los significados cifrados humanistas tanto en la pintura como en las performances cortesanas. El cortejo es en realidad un tema recurrente en la historia del arte europeo, y podemos citar ejemplos tan disímiles como el friso del Partenón, la *Parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel (1525-1569) o *El cortejo de los Reyes Magos* de Benozzo Gozzoli (1421-1497). Entre los simbolistas, La adoración en la iglesia de Wilhelm Kotarbinski o *El trolley de nieves* de John Everett Millais (1829-1896).

El pintado en la mansión de la calle Ancha es un cortejo triunfal, ya que se refiere al amor victorioso, simbolizado tanto por los signos del auspicio de *Venus*, como por *Eros* con la antorcha encendida cuya llama flamea en dirección inversa a la seguida por la góndola, como acompañándola en su desplazamiento a través de un nivel de realidad común.

La forma *cortejo* se articuló a su vez con los corsos, desfiles y otros eventos de arte festivo o menor, que aunque hicieron la visita presidencial inolvidable, no han pasado a la posteridad como objetos dignos de ser analizados en relación con el arte. Ello también ocurre como dije con la pintura de Caraffa, a causa de que se la ha visto como un objeto decorativo, destinado desde sus orígenes a permanecer fija en una arquitectura, para adornarla o proporcionarle un plus estético. Sin embargo, y aprovechándose quizás de su falta de trascendencia y su carácter decorativo, el artista se permitió con esta obra un simbolismo que construyó con referencias iconográficas y esti-

lísticas que se expresan de diferentes maneras en el cuadro. Aunque domina en la obra el tono academicista, encontramos también en ella algunos rasgos modernos, como por ejemplo en una escena marginal, el paseo acuático que, a modo de *fête galante*¹⁶, celebran los pasajeros más *mundanos* del cuadro, caracterizados más arriba como *manetianos*. Esta escena nos recuerda la tradición iniciada en Venecia por Giorgione (1477-1510), continuada por Watteau (1684-1721), a la cual Manet desafiaría en París con su *Desayuno*



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo
 s/tela, 397x672 cm., Museo
 Municipal de Bellas Artes Dr.
 Genaro Pérez, Córdoba,

en la hierba, tan escandaloso como *Mme. Bovary*, por causas tanto estéticas como morales¹⁷. El conjunto de signos cifrados parece indicar el gusto o la comprensión, por parte de la ensoñada/embriagada dama que suponemos que representa a la comitente del cuadro, del mundo del Arte. Para ella, Caraffa firma junto a la paloma blanca y las rosas que son atributo de *Venus*, en un homenaje que nos recuerda el simbolismo erótico y poético del amor cortés (figura 12).

Sin embargo, no fue en este cuadro donde la Carmen real, en su carácter de protectora o amante de las Artes, logró expresar todas sus posibilidades estéticas, que en este caso se limitaron a sugerencias o comentarios hechos a Caraffa.¹⁸

Ella, acompañada de otras señoras y algunos caballeros, se encargaría de agasajar a Sáenz Peña y a la primera dama, en particular en el baile de gala que ofreció en su casa. Como describe López Cepeda el acontecimiento:

Tuvo la suntuosa morada bautizo, de buen rango, pues que se lo practicó con una fiesta de alto significado social y político (...) Asistió al acto el Presidente de la Nación (...), sus ministros (...). La alta sociedad de la ciudad y algunas figuras de la aristocracia metropolitana figuraron también entre la conspicua concurrencia (...)¹⁹

El día en que llegó el presidente, fue declarado feriado. Su visita, que se extendió desde el 7 al 10 de diciembre de 1910, fue un gran acontecimiento social, que contó con un programa variado de eventos.

La prensa local ha recogido algunos detalles estéticos de este *continuum* o clima festivo que hoy podemos rescatar, como los diferentes rituales, desde lo público (embanderamiento, cortejo por la ciudad, corsos) hasta lo privado o privativo de los poderosos. Por ejemplo, algunos requisitos en el vestuario nos hablan de una estricta "elegancia" cosmopolita en el mundo de éstos últimos, la cual servía para recortarlos nítidamente, al tiempo que para fundirlos en una *communitas* que venía a reemplazar en algunos aspectos el espíritu de las cofradías católicas. Leemos, por ejemplo, en una nota aparecida en *Los Principios*:

Desde ayer ornamentación del recorrido. El trayecto comprendido entre la estación del Central Argentino y calles San Jerónimo, 27 de Abril y Avda. Vélez Sarsfield, hasta el palacete de los Garzón que ocupará el Presidente, quedó profusamente embanderado (...) Numerosas comisiones de damas y caballeros encargados de la organización de las diversas fiestas proyectadas (...) En la tarea de los agasajos han colaborado, en su esfera, todos los elementos sociales de más alta valía, desde el más alto funcionario hasta la dama más encumbrada, el comercio, la juventud estudiosa, el ejército y el pueblo (...) la recepción en el salón especial (luego de la llegada a las 10 a.m), sólo con invitación y *traje de etiqueta* (...) regia mansión que le servirá de alojamiento (...) Uno de los primeros homenajes que se tributará, será la gran recepción en la casa de gobierno, que tendrá lugar a las cinco y media de la tarde de hoy. A ella han sido invitados numerosos caballeros. El Sr. Secretario del Gobernador, Dr. Molina, nos pide consignemos que se ha dispuesto como traje de etiqueta, el de *frac*, de modo que *no tendrá acceso al recinto ninguna persona que no lleve su tarjeta y vaya en tales condiciones*.²⁰

En la misma nota, se elogiaba el buen gusto de la vivienda de los Garzón, ahora Casa de Gobierno:

Ayer durante todo el día ha sido activo el movimiento en casa de Gobierno, con el objeto de dejar todo listo. El salón de recepciones (...) que visitamos ayer ha quedado espléndido con su arreglo severo, pero de verdadero gusto artístico. Sus ricos alfombrados y cortinados, así como el mobiliario, son de primer orden, y dignos de recibir al primer magistrado (...).



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela, 397x672 cm., Museo
 Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina

Es importante resaltar cómo se detallaba el programa de festejos y distracciones, donde adquirieron un lugar descollante los aristocráticos cortejos femeninos, como en la pintura de Caraffa, para arreglar los cuales no se tuvo empacho en reciclar material decorativo ya existente:

Puede darse por descontado que el corso de esta tarde será un brillante y espléndido desfile de los elementos más figurativos de nuestra sociedad. En él llevará la palma nuestra aristocracia femenina, con su obligado cortejo de gracias y hermosura (...) Por la noche habrá una iluminación especial en muchos de los principales establecimientos públicos y centros sociales que han conservado la artística instalación que sirvió para el centenario.²¹

Más adelante, en el mismo medio citado, podía leerse el detalle de tres celebraciones que, compartiendo el carácter *aristocrático*, tenían que ver con otros tantos poderes. Ello nos permite ver el equilibrio con que las mismas tenían que ser pensadas en la dialéctica performativa de los rituales redistributivos como el *potlatch*. La primera y la segunda, respectivamente, serían una

(...) solemne y tradicional función religiosa en el templo de la Compañía, y la aristocrática fiesta de colación de grados en la Universidad²²La tercera, una hermosa y aristocrática fiesta: la inauguración del Casino Militar en su espléndido local de calle Colón, a las 6.p.m.²³

Trasladándonos desde las fiestas y la pintura alegórica hacia algunas experiencias del cuerpo contemporáneas a las mismas, encontramos en ellas marcas del proceso modernizador que influyeron en el *cambio de cara* de Córdoba y que aparecen en la pintura que nos ha ocupado. Los hombres de la época, por ejemplo, se vieron impulsados, como puede verse en la evolución de la retratística, a la extirpación de barbas, patillas y hasta bigotes. Todo este pelaje patriarcal, sin el cual no podemos concebir las caras de los caballeros que tan bien retrataran los precursores en décadas anteriores, comenzó a ser eliminado a fines del siglo XIX, lo cual provocó agudas polémicas, al tiempo que surgían locales especializados en el acicalamiento de la cabellera y otros pelos en el rostro de los varones modernos, como los bigotes. Estas prácticas corporales aparecían escarnecidas por los sectores amantes de las viejas maneras, como podemos ver en muchos comentarios que tendían a ridiculizar a los caballeros que se sometían a ellas, de manera similar a la burla de los hombres de campo ante los ropajes y silla de montar de los habitantes de las ciudades que describe tan bien Sarmiento en *Facundo* de 1845. Leemos en una crónica local que, de paso, resalta una característica de Córdoba que quizás aún hoy se mantenga en vigencia:

Hace tiempo que venimos notando que cuando alguna moda se ha cansado de reinar en Buenos Aires o en otro pueblo, recién comienza el furor en Córdoba, como si aquí fueran tardíos imitadores. Como esto no corresponde a la cultura y adelanto de esta ciudad, creemos que es un deber demostrar el defecto para que esto se corrija. Hace tiempo que en Buenos Aires hizo furor la moda de afeitarse los bigotes y cuando allí ya nadie se acuerda de eso que se puede decir que pasó de moda, notamos que en Córdoba comienza con furor y todo el mundo no piensa sino en afeitarse los bigotes. Como propagandistas de lo bello exponemos nuestra opinión: es una moda fea, no se quiten los bigotes.²⁴

Por razones tan arbitrarias como aquellas que animaron a los varones a depilarse el rostro y dejarse y acicalar sus bigotes, pero sin duda relacionadas también con la búsqueda de un *look* moderno, la moda impuso dentro y por encima de las cabezas femeninas los sombreros, como lo podemos notar en la pintura de Caraffa. Su elección requería de un gusto muy difícil de adquirir y mantener sin pertenecer a las familias adineradas. Eran la expresión máxima de lujo y derroche, símbolos de una existencia excitante, cambiante, audaz y colorida. Cúspides del cuerpo femenino, eran el signo pivotal o *llave* de los rituales de la moda, como podría haberlo sido el miriñaque en otros contextos. El "sombrierismo" se extendía y generaba polémicas y tensiones.

Es ya un problema serio este asunto de los sombreros en la platea de los teatros. A medida que este adminículo femenino, que ha pasado a la categoría de apéndice monstruo, aumenta en tamaño, en forma que nos ofrece la perspectiva de un resurgimiento del miriñaque, esta vez a la inversa, vale decir en la coqueta cabeza de la nunca bien ponderada mujer a la moda, la desesperación de los hombres, que tienen la debilidad de ir a platea, progresa y se han dado violentos casos de locura...²⁵

Una de las grandes oportunidades donde lucir sombreros al aire libre –como Ascot, salvando las distancias–, eran los *garden parties*:

Los *garden parties* son recibos o más bien tertulias que se verifican durante el día y para el cual las señoras y señoritas llevan trajes elegantes y livianos, pero no escotados, y los hombres, trajes de saco o de jaquet y sombreros de pasa (...) La organización de una fiesta de esta clase no es difícil cuando se puede disponer del espacio suficiente, de un personal adecuado y que la proximidad de una ciudad permita hacer la provisión de masas de hielo necesarias. Además, si en el lunch aparecen algunas de esas pastelerías especiales en las cuales sobresalen las mujeres de nuestra provincia, tanto mejor: el *garden party* tendrá entonces un verdadero carácter local.²⁶

Justamente, una de las fiestas que componían el *continuum* festivo que estamos analizando, era un *garden party* ofrecido a la primera dama:

Garden Party: Auspiciada por una tarde primaveral y serena efectuóse ayer la anunciada fiesta social en obsequio a la distinguida matrona Sra. Rosa González de S. Peña y Srta. Villar S. Peña, en los jardines de la Escuela de Agricultura que arreglados con un arte exquisito presentaban el aspecto de sorprendente y agradable efecto...A las 6 de la tarde empezaba el desfile de carruajes hacia la Escuela, conduciendo a las damas y niñas de nuestra “élite” que con sus elegantes y finísimos trajes y *adornadas con sus costosos sombreros*, hacían resaltar más aún la belleza y juventud que es su exclusivo patrimonio...²⁷

Este elemento de moda, asociado con la idea de lujo y cortejo de las damas y niñas de *nuestra élite*, nos habla, como otros dones y contrado-

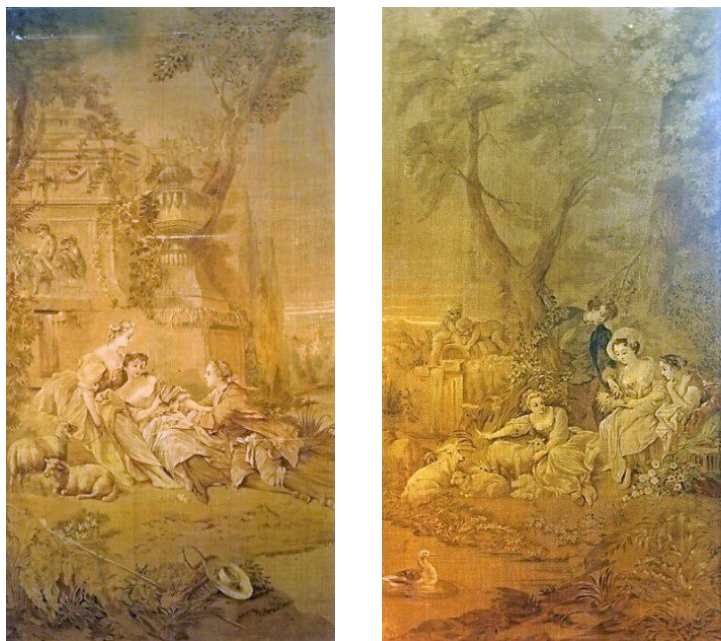
nes exhibidos o puestos en circulación, de *potlatch*, de riqueza exhibida o puesta en juego, con el fin de “derrotar” a rivales menos capaces de ostentar. Esto es corroborado por otras crónicas, por ejemplo la del baile de gala, ofrecido en el exclusivo Club Social:

(...) gran baile de gala en los salones del Club Social, ayer... en los intervalos el salón presentaba un aspecto soberbio, digno del pincel de Murillo, donde podía notarse lo que Córdoba vale socialmente hablando: tal era *el lujo y la magnificencia* que reinaba en todas partes...²⁸

Sin duda, Carmen Garzón Gómez de Garzón asistió y ocupó un lugar destacado en casi todos estos acontecimientos celebratorios de la riqueza, y cada una de sus presentaciones habrá contado con un meditado y seguramente costoso atuendo, presidido por un sombrero adecuado para cada ocasión de presentación del cuerpo en su actuación como primera dama provincial. Interesó tanto a Sáenz Peña en la obra que tenía encargada a su cuñado, y que debía estar lista para la inauguración, –lo cual no sé por qué no ocurrió–, que su ilustre huésped visitó incluso a Caraffa en su academia, donde éste estaba terminando el cuadro que he analizado, y que fue montado poco después de la inauguración de la vivienda.



Emilio Caraffa
Sueño veneciano, 1910, óleo s/tela,
397x672 cm., Museo Municipal
de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina



Tapiz, estilo Gobelino, Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Argentina.

(...) Ayer tarde, interesado en conocer el artístico *plafond* de la casa del Dr. Garzón, obra del notable pintor, Sr. Emilio Caraffa, concurrí a la Academia de Pintura, en cuyo patio se encuentra la obra mencionada, y felicitó efusivamente a su autor, con quien habló de arte por espacio de media hora. En esa conversación reveló el Dr. Sáenz Peña ser persona entendida en esa materia, y expresó francamente su opinión de que la entonación del cuadro del Sr. Caraffa es superior a la del Jockey Club de Buenos Aires, que como es sabido, es obra del famoso pintor Rivera.²⁹

Nótese que en la definición del trabajo como *artístico plafond*, destacando su carácter decorativo, como *arte menor* dentro de la carrera de Caraffa, el cronista del conservador medio periodístico opinaba según los valores del arte culto hegemónico de principios del siglo XX, lo cual señala un prejuicio que quizás no ha desaparecido, y que se basa en la aplicación taxativa y apriorística de binarismos, como entre las artes mayores y las menores, decorativas o aplicadas. Destaco que, en la dinámica performativa, el lujo y la magnificencia exhibidos fueron aparentemente superiores a las posibilidades reales de los Garzón (pareciéndose una vez más los matrimonios *Charles/Emma* y *Félix/Carmen*), quienes pocos años después tuvieron que arrendar y vender la residencia y trasladarse a otra más modesta, no pudiendo quizás responder a otras apuestas (estéticas) más elevadas.

A manera de conclusión, Emilio Caraffa parece tomarse con esta obra “decorativa” una especie de recreo con respecto a sus preocupaciones

estéticas más comprometidas ideológicamente con la élite dominante, como por ejemplo la decoración del interior de la catedral.

Esta libertad, acrecentada por su parentesco con los de la que se suponía que iba a ser una residencia privada, le permitió jugar con cierto encanto con figuraciones mitológicas y añoranzas de paisajes lejanos, derivando en un orientalismo que ubica la acción lejos de Córdoba, en Venecia. La forma adoptada, el cortejo, conecta esta obra tanto con la tradición pictórica como con la performática, prolongando de alguna manera la acción doméstica de la pintura a los corsos en la *calle Ancha*.

Debemos aguardar unos años para que aparezca en Córdoba un simbolismo con la marca experimental de la técnica y la fusión contradictoria de angustia y decorativismo que rompan con el academicismo que se mantiene vivo en la pintura de Caraffa. Me refiero por ejemplo a la obra de Emiliano Gómez Clara (1880-1931). Pero la suya es objeto de estudio de otro trabajo.

Notas

*Magister en Sociosemiótica y Dr. en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Titular Plenario en la Cátedra “Introducción a la historia de las artes” en la Facultad de Artes de la UNC.

¹ Ver por ejemplo Nusenovich, Marcelo, “Alegorías triunfales a principios de la década de 1870”, en *Separata*, Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, FHya, UNR, 2005, pp. 3-12.

² Nusenovich, Marcelo, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX*, Córdoba, Editorial de la UNC, 2015.

³ Tomo en esta caracterización del *ensueño* religioso y la *embriaguez* moderna, las categorías de *apolíneo* y *dionisiaco*, en que se basa la estética de Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien las retomó creativamente de la Antigüedad. Mientras el *ensueño* corresponde a la órbita apolínea y refiere a la experiencia de diferencia o distinción propia de la representación plástica, la *embriaguez*, en cambio, se relaciona con Dionisos, la música y la pérdida del *principium individuationis*. Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1969.



Emilio Caraffa
Sueño veneciano,
1910, óleo s/tela,
397x672 cm., Museo
Municipal de Bellas
Artes Dr. Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina

⁴ Díaz, Carlos, *Emelina*, Córdoba, s/d, 1898.

⁵ Emma Bovary (neé Rouault), es el principal personaje que Gustave Flaubert (1821-1880) imaginó para *Madame Bovary*, publicada por entregas a fines de 1856 en la *Revue de Paris*. El bovarismo se relaciona con la confusión entre fantasía y realidad, como una *quijotería* femenina, aunque el propio Flaubert se encarga de aclarar que se trata de una *enfermedad* transgenérica. La confusión, que relacionamos inmediatamente con el Romanticismo, también tiene mucho que ver con aquellos estilos donde el teatro, o la interrogación sobre lo teatral, ocupan un lugar simbólico y temático central, como el Barroco y el Rococó.

⁶ He tomado en esta caracterización, quizás con cierta libertad, las ideas de los estudiosos de las subjetividades de Birmingham. Raymond Williams desarrolló plenamente este concepto en *Marxismo y Literatura* (1977). Mi intención es relacionar *estructuras de sentimiento* con los *modos de ver* de John Berger, *el ojo de la época* de Michael Baxandall, o con la noción de *habitus*, del otro lado del Canal de la Mancha.

⁷ López Cepeda, Manuel, *Historia de esta casa*, Córdoba, Imprenta Municipal, 1975.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ La *Sala de los Precursores del arte* fue una propuesta curatorial de Domingo Biffarella en su gestión como director del museo en la década de 1980 y presentaba algunas pinturas de *precursores* como Pérez y Piñero con su contemporáneo Prilidiano Pueyrredón. Ver Nusenovich Marcelo, *Caras cordobesas: Análisis de la "Sala de los Precursores del Arte en el Museo Genaro Pérez de Córdoba"*, Tesis de Maestría en Sociosemiótica, CEA, UNC, 2001 (inédita).

¹⁰ Garzón había sabido ganarse el beneplácito presidencial de José Figueroa Alcorta (1906/1910), quien ya en su gestión como gobernador de Córdoba (1895-1898), fue uno de los principales referentes del liberalismo, con una política anticlerical y firme roquista.

¹¹ Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.

¹² Publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886.

¹³ Por una caracterización de los carnavales y la cultura festiva veneciana, ver Schreiber, Hermann, "El otoño dorado de Venecia. Desposorios barrocos con el mar", en Schultz, Uwe (ed.), *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.

¹⁴ En esta pareja, parecen implicarse, si bien tímidamente, contenidos del arte moderno y de la cultura *inferior* o *de masas*. Las pinturas de Manet en la década de 1860, ofrecen un ejemplo paradigmático de estas implicaciones. Como señala Crow, la inclusión de materiales refractarios, tomados de la cultura *inferior*, era casi siempre llamativa y provocadora. "Hay que reconocer que las formas culturales inferiores son una y otra vez invocadas para desplazar y apartar las cansadas fijaciones de la práctica aceptada, y algún residuo de estas formas es visible en muchas obras del arte moderno", Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Barcelona, Akal, 2002, p. 12.

¹⁵ Psiqué era una joven mortal que provocó los celos de Venus a causa de su belleza. Eros fue enviado con la misión de enamorarla de algún ser vil, pero él mismo quedó prendado de ella, llevándola a un palacio dónde sólo se encontraban al anochecer, prohibiendo a Psiqué que lo mirase. Una noche, ésta no pudo reprimir su curiosidad, y lo contempló mientras dormía, a la luz de una lámpara de aceite, que derramó involuntariamente sobre el cuerpo de su amante. Eros la abandonó,

y Psiqué quedó a merced de Venus, realizando tareas casi imposibles que ella le encargaba. Finalmente, mediante la intercesión de Zeus, Psiqué fue perdonada por Eros, ascendida al Olimpo, y casada con su amante en un banquete memorable. Los humanistas tomaron este relato como una alegoría de la búsqueda de la unión entre el Deseo, representado por Eros, y del Alma, (Psiqué), cuyo resultado, el hijo de ambos, es el Placer.

¹⁶ La *fête galante* es un género creado por Watteau, en el contexto del estilo rococó. Como explican brevemente Jacques y François Gall: "Es el encuentro, en un parque o en un bosque, de muchas parejas de enamorados, que se sientan en el suelo o se acuestan en el césped, para escuchar a un músico o hablar de intimidades", Gall, Jacques y F., *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México, FCE, 1975, p. 75.

¹⁷ Édouard Manet (1832-1883) expuso este cuadro (también llamado *La merienda campestre*) en el Salón de 1863, pero le fue devuelto, y fue expuesto, en cambio, en el recientemente establecido *Salon des Refusés*.

¹⁸ Carmen seguramente influyó en una de las iniciativas más notables de su marido, la creación del museo que en 1950 recibiría justamente, el nombre de Emilio Caraffa. Garzón encargó el edificio al Arq. Juan Kronfuss, en 1913.

¹⁹ López Cepeda, Manuel, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁰ *Los Principios*, Córdoba, miércoles 7 de diciembre de 1910.

²¹ *Los Principios*, Córdoba, miércoles 7 de diciembre de 1910.

²² *Los Principios*, Córdoba, 7 de diciembre de 1910.

²³ *Los Principios*, Córdoba, 11 de diciembre de 1910.

²⁴ *La Voz del Interior*, Córdoba, 8 de agosto de 1904.

²⁵ *La Voz del Interior*, Córdoba, 20 de junio de 1908.

²⁶ *La Voz del Interior*, Córdoba, 20 de abril de 1904.

²⁷ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910, sector "Actualidad"; el remarcado es mío.

²⁸ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910; el remarcado es mío.

²⁹ *Los Principios*, Córdoba, 10 de diciembre de 1910, sector "Actualidad"; el remarcado es mío.