

Trabajo Final de Licenciatura

Performance y políticas culturales en la inauguración del Museo Superior de Bellas Artes “Evita- Palacio Ferreyra”.

Alumna: María Lucía Tamagnini

Director: Dr. Gustavo Blázquez

Mayo de 2010

Índice

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	5
Capítulo 1. Acerca del concepto “política cultural”.....	16
Capítulo 2. La política cultural del delasotismo en la creación de la Agencia Córdoba Cultura S.E.....	37
Capítulo 3. De palacio a museo: la creación del Museo Superior de Bellas Artes “Palacio Ferreyra”.....	89
Capítulo 4. Los ensayos pre inaugurales: escribiendo el texto de la performance.....	133
Capítulo 5. Una fiesta para la cultura: La inauguración oficial del MSBA	158
Reflexiones finales.....	199
Archivos consultados y fuentes.....	208
Bibliografía.....	210

Un largo enfrentamiento (ironía de la Historia)

“Un museo no atrae sino a un limitadísimo número de personas aficionadas a antigüedades y tiene que ser poco interesante aquí, por tratarse de un país joven, que todavía tiene poco que conservar de cosas viejas, además de que el museo puede estar en cualquier parte. En el parque debe haber un establecimiento a donde pueda ir todo el mundo, donde se dé de comer, donde se pueda ir a tomar el té a la tarde, en invierno, donde haya diversiones distintas para ir de noche en verano y donde la gente pueda en todo tiempo diseminarse por las lindas arboledas (...) y por lo que hace al edificio que se proyecta construir, si se destina a museo no atraerá a nadie y en cambio llevará a todo el mundo si se instala en él un establecimiento público con diversiones distintas, sin olvidar que el edificio debe ser hermoso, como que puede ser admirado a lo largo de toda la avenida”.

(Manifestaciones de Martín Ferreyra, propietario del Palacio, contra la instalación del Museo Provincial en el espacio del Parque Sarmiento)¹

¹Se trata del actual edificio del Museo E. Caraffa. “Edificio del Parque Sarmiento. Lo que debe hacerse”. *Los principios*, 28 de febrero de 1913. Extraído de: AGÜERO, Ana Clarisa. (2007). “Las formas fuera de lugar y siempre bien situadas. Córdoba, Kronfuss y el Museo Provincial (1911-1916)” en *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*. Área de Historia del CIFYH-UNC, N° 9, Córdoba.

Introducción²

En los últimos diez años, la ciudad de Córdoba ha atravesado múltiples transformaciones, entre ellas, en su aspecto y características urbanísticas y arquitectónicas. El Estado Provincial ha sido, directa o indirectamente, uno de los principales promotores de estas transformaciones que incidieron directamente sobre el paisaje urbano de la ciudad. Entre ellas, las que más llamaron nuestra atención por su gran envergadura y su alto grado de visibilidad—junto con el *boom* constructivo y las demoliciones del barrio de Nueva Córdoba y zonas aledañas—fueron aquellas vinculadas a un mega proyecto cultural estatal denominado “Media Legua de Oro Cultural”. A través de este proyecto el Estado Provincial proponía la puesta en valor de la zona céntrica de la ciudad así como la ampliación y multiplicación de sus propuestas culturales y turísticas, mediante la restauración de los principales edificios culturales (Teatro San Martín, Teatro Real) y la creación de nuevos espacios a partir de la refuncionalización de viejas construcciones como el imponente Palacio Ferreyra. Más allá de los detalles de este proyecto - que luego analizamos- nos interesa señalar aquí que la puesta en marcha de la Media Legua de Oro atrajo fuertemente nuestra atención, sobre todo el caso particular del Palacio Ferreyra, en tanto volvía a poner en escena el tema de la *cultura*. Hacia finales de 2004 este edificio apareció completamente cubierto por un oscuro tejido de media sombra y los rumores sobre su expropiación por parte del gobierno comenzaron a circular. Luego de un tiempo supimos que finalmente sería transformado en un museo destinado a las “bellas artes”.

De este modo, a través de un conjunto de obras de gran envergadura, la “cultura” se hacía cada vez más visible en la ciudad. Pero no en toda la ciudad, sino en sus zonas céntricas y valorizadas. La política municipal de descentralización a través de centros culturales presente en los comienzos de la década del ‘90 fue mutando hacia la centralización de las propuestas y

²En todo el cuerpo de este texto, se utilizaron “comillas” para citas textuales de menos de tres renglones; sin comillas, letra 10 y encolumnado central para las mayores de tres renglones; y **negrita** para marcar énfasis o destacados. Las citas bibliográficas se realizaron según el sistema americano (Apellido; año: página). Todos los destacados presentes en el siguiente texto son nuestros.

ofertas culturales en un restringido sector, específicamente, en una “media legua” que nace en la Plaza San Martín y culmina en la llamada “Ciudad de las Artes”, espacio en el que confluye el conjunto de las Escuelas Provinciales de Arte. A lo largo de esa media legua se fueron construyendo edificios, viejas construcciones se remodelaron, se expropió una casona de principios de siglo, todo nombre de la “cultura”. Pero, ¿de qué “cultura”? y ¿Para quiénes?.

Fue a partir de estos interrogantes, surgidos de la observación del entorno en el que habitábamos, que emergió en nosotros el interés por realizar esta investigación. Los acontecimientos vinculados al Palacio Ferreyra se presentaron como los más significativos para tratar de responder parcialmente algunos de estos interrogantes o al menos establecer algunos lineamientos para su posterior estudio en profundidad. Nuestra participación directa en esos acontecimientos –concretamente en la inauguración del palacio como museo en octubre de 2007- inclinó definitivamente la balanza hacia el desarrollo de la investigación que aquí presentamos.

Precisiones conceptuales y metodológicas

Este trabajo se presenta como una investigación de carácter exploratorio mediante la cual pretendemos abordar procesos socio-culturales actuales, situados en la ciudad y la provincia de Córdoba pero fuertemente articulados con procesos nacionales e internacionales. En este sentido, la tesis explora la posibilidad de aplicar ciertas reflexiones sobre la cultura en los tiempos globalizados para pensar el espacio local a partir del estudio de un proceso particular situado en ese contexto. Específicamente nos referimos a los planteos contemporáneos del investigador norteamericano George Yúdice, quien sostiene que es necesario comenzar a “abordar el tema de la cultura de nuestra época, caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un recurso” (2002: 23). La afirmación sobre considerar la cultura como recurso se refiere al “uso de la cultura como expediente para el mejoramiento tanto sociopolítico cuanto económico, es decir, para la participación progresiva en esta era signada por (...) el

surgimiento del capitalismo cultural” (2002: 23). Esta transformación sería posibilitada por la “desmaterialización característica de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico” (2002: 23), situación en la cual las actividades de mayor valor agregado ya no se centran en la producción de bienes materiales sino en la producción de servicios. Este estado de cosas origina una mayor circulación y distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial, adquiriendo así la esfera cultural un protagonismo mayor a nivel global. Desde esta perspectiva, la cultura, lo que se dice y hace en su nombre, se convierte en herramienta de transformación económica, política y social, adquiriendo así un protagonismo mayor en relación con otras fuentes de crecimiento económico. De este modo, este trabajo queda situado y ha sido producido en esta transformación operada en los últimos años en un marco global de los sentidos atribuidos a esta palabra tan compleja y polisémica.³

El objeto de investigación se construyó en torno a la **inauguración del Museo Superior de Bellas Artes “Evita - Palacio Ferreyra”**,⁴ situado en el barrio de Nueva Córdoba de esta ciudad. Este museo fue creado en el año 2006 por iniciativa del gobierno provincial, luego de la expropiación de la casona de los Ferreyra. Su instauración, en el marco del proyecto de la “Media Legua de Oro”, tuvo como principales objetivos alojar y exponer al público gran parte de la colección pictórica patrimonial de la provincia, así como también recuperar “para los cordobeses”, uno de los edificios más importantes de la ciudad de Córdoba por su valor histórico y arquitectónico. Su inauguración se produjo en octubre de 2007 y consistió en un conjunto de celebraciones sucesivas que se realizaron en el edificio del museo (es decir, en el Palacio) y que presentaron características excepcionales en relación con otras inauguraciones de edificios públicos pertenecientes al área de cultura del gobierno provincial. Así, por ejemplo, en el marco de la apertura del nuevo museo, se realizaron sucesivos eventos exclusivos,

³Norbert Elias ha estudiado en profundidad la génesis y el desarrollo histórico-social de este concepto en contraposición con el concepto de “civilización”, identificando diferentes significados para distintos momentos de la historia de Occidente (Elias, 1993: 57-82).

⁴ En adelante, MSBA.

dirigidos a grupos específicos de personas, como artistas, autoridades de gobierno, empresarios, entre otros.

A partir de estos indicios decidimos centrarnos en el estudio del evento inaugural, definido como un **acontecimiento denso** que puede ser leído como **puesta en escena** que canaliza un conjunto de sentidos, entre ellos, los impuestos por ciertas políticas culturales. Sobre este evento nos planteamos **un conjunto de interrogantes**: por un lado, nos preguntamos acerca del proceso mediante el cual el palacio, en tanto residencia privada de gran valor patrimonial, llega a convertirse en un museo destinado a la exhibición de las bellas artes locales, nacionales e internacionales. Este proceso se constituyó como el antecedente principal de nuestro objeto de estudio; su reconstrucción se tornaba necesaria para exponer la relevancia social y cultural del objeto producido. Por el otro, nos propusimos analizar en términos de **performance**, el conjunto de prácticas realizadas [puestas en escena] durante el evento inaugural del Museo por diferentes agentes sociales del Estado cordobés y de la sociedad civil. Fue inaugurado oficialmente el día 17 de Octubre de 2007. Utilizamos el término “evento inaugural” para abarcar la serie de fiestas de inauguración que se realizaron previamente a la apertura oficial del 17 de Octubre y que definieron claramente un ciclo festivo y a la vez, de gran expectativa entre un sector de la sociedad cordobesa.

Inicialmente, centramos nuestro interés en la indagación de los sentidos asociados a la palabra “cultura” que se realizaron y naturalizaron en el conjunto de prácticas sociales desarrolladas durante la inauguración. Escogimos no partir de una definición *a priori* de cultura sino que nos interesaba desentrañar lo que los actores sociales, mediante sus prácticas y sus discursos, entendían y definían como “cultura”. Finalmente, también nos interesaba pensar desde este acontecimiento particular los modos concretos que adquirieron estas intervenciones gubernamentales en cultura. La inauguración se nos presentaba como un evento significativo cuya singularidad exigía una reconstrucción detallada, en tanto había funcionado como arena de lucha por la imposición de ciertos sentidos.

Con el avance del trabajo de investigación la pregunta explícita por los sentidos de “cultura” fue desdibujándose mientras enfatizábamos la reconstrucción y la descripción de los procesos estudiados. Es por esto que el lector atento notará que esa pregunta no está presente en todos los capítulos, y por esa razón la retomamos en las conclusiones. La “cultura” como significante no estuvo siempre presente y es por eso que tuvimos que detenernos en otros elementos que no habíamos considerado en el proyecto inicial. En este sentido, se cumplió la máxima metodológica según la cual los proyectos de investigación deben ser continuamente revisados y reformulados.

Nuestro interés por leer la inauguración como una puesta en escena de la cultura se nutrió de un doble aporte: el conjunto de herramientas teóricas y analíticas provenientes de la antropología simbólica de Clifford Geertz, y la propuesta de análisis de los *Performance Studies*.

De Geertz recuperamos principalmente, su concepción de política y poder, que coloca en el centro del análisis a las ceremonias en tanto “dimensiones simbólicas del poder estatal, restaurando así nuestra percepción de la fuerza ordenadora de la exhibición, la contemplación y el drama” (Geertz, 2000: 218). En su libro *Negara* (2000) este antropólogo enfatiza la idea de que las performances (re) presentan y hacen, actúan, transforman lo que los sujetos experimentan como “la cultura”, “el poder” o “el Estado”. A partir de esto se piensan los actos inaugurales dirigidos por el Estado como rituales, puestas en escena que representan “en la forma de espectáculo, los principales temas del pensamiento político” (2000: 200). De allí la necesidad de colocarlos en el centro del análisis, ya que, en última instancia, lo que interesa a esta investigación es elaborar una poética del poder estudiando las performances estatales como textos que leer y “no como ideales para mirar embobados” (2000: 232).

La propuesta de los *Performance Studies* se centra en la posibilidad de comprender la escena del mundo actual examinándolo como si fuera performance (Cf. Schechner, 2000: 12). En este sentido, la palabra funciona como metáfora tomada del campo artístico para estudiar un

conjunto de prácticas sociales. Según este campo de estudios, **las actividades humanas de performance** se caracterizan por ser “conductas restauradas o practicadas dos veces”. Richard Schechner las define como “actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum” (Schechner, 2000: 13). La repetición, la ausencia de originalidad o espontaneidad es lo propio de toda performance. Y es en esta particular repetición que se realiza **un denso proceso de producción de sentidos**. Tal como sostiene Schechner, “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (Schechner, 2000: 108). Pensar y estudiar los actos inaugurales desde esta perspectiva -es decir, como si fueran performances- nos permitió definir un conjunto de dimensiones a observar en las mismas, con el objetivo de desentrañar los procesos de producción de significado que se realizaron en estos actos en particular. Dos de estas dimensiones fueron los usos del tiempo y del espacio, cuyo análisis implicó, entre otras acciones, describir las fases de las performances inaugurales, pensar en sus ritmos y en las transformaciones que allí se produjeron así como también, reflexionar sobre su relación con el entretenimiento y con la estética (Cf. Blázquez, 2007).

Si bien esta investigación no se propone como un estudio sistemático de las políticas culturales del Estado cordobés, pensamos que a partir de este estudio en particular es posible esbozar algunos lineamientos para reflexionar de modo más general sobre la intervención de este gobierno en lo que ellos mismos definen como el “área de cultura”. En este sentido fue necesaria también una reflexión eminentemente teórica sobre el concepto de políticas culturales, principalmente para situar este trabajo en el conjunto mayor de investigaciones y perspectivas de análisis que se vienen desarrollando sobre la temática en nuestro país y el continente americano, desde comienzos de la década del 80.

A modo de objetivo general, propusimos explorar las transformaciones (o continuidades) de los sentidos públicos asociados a la palabra “cultura” en Córdoba, a inicios del siglo XXI y a partir de considerar el “evento inaugural” del MSBA. ¿Se había convertido, al menos para

algunos actores sociales, en un recurso tal como lo definiera Yúdice? Los objetivos específicos que guiaron esta investigación fueron: la (re)construcción en términos descriptivos del proceso de génesis del MSBA; la descripción densa de las performances que se sucedieron durante el evento inaugural; el mapeo de los sentidos del término cultura (y otros términos de uso común relacionados) que se definen a través de prácticas y discursos de los sujetos asociados al proceso de creación e inauguración del museo. Un objetivo no proyectado fue reconstruir el marco legal-institucional que reguló parcialmente las intervenciones gubernamentales en “Cultura” en los últimos diez años. Concretamente, nos referimos a la Agencia Córdoba Cultura S.E, organismo creado en 1999 por iniciativa del Poder Ejecutivo Provincia y aprobado por el Poder Legislativo Provincial, del cual dependió el MSBA.

En concordancia con los objetivos propuestos, planteamos algunas hipótesis de trabajo que luego debimos reformular durante el desarrollo de la investigación.

En primer lugar, sostuvimos que, como ya dijimos, la creación e inauguración del MSBA constituyó un modo concreto de intervención gubernamental que nos permitió explorar posibles transformaciones o continuidades en los modos de concebir y considerar a la cultura. Específicamente, propusimos que a través de la apertura de un nuevo museo de bellas artes, el gobierno provincial buscó lograr mejoras económicas, a través de la generación de empleo y del estímulo al turismo a través de la promoción del patrimonio histórico y artístico de la provincia; y socio-políticas, en tanto la construcción acerca de “la cultura cordobesa” que el Estado realizó en el acto de creación e inauguración del Museo, funcionó como herramienta para fortalecer y extender la presencia del Estado provincial ante los sujetos. Sobre este último aspecto, sostuvimos que a través de esas intervenciones, que se realizaron en prácticas y discursos sociales, el Estado cordobés definió los contenidos y los modos legítimos de intervención en “la cultura” y “el arte”. En segundo lugar, consideramos que el proceso de transformación del Palacio Ferreyra en un museo reinstaló la disputa por los sentidos de cultura y patrimonio. En torno a su realización se configuró un repertorio de representaciones y posiciones posibles

documentado con detalle en el tratamiento periodístico del proyecto y en los debates en el marco del recinto legislativo, espacios simbólicos que se constituyeron en la “arena política” de la lucha por la imposición de significados. Finalmente, que las múltiples performances realizadas durante el evento inaugural del museo constituyeron el espacio de definición y realización de los diversos sentidos de cultura y de los roles atribuidos a ella. El evento inaugural del Palacio Ferreyra, y más específicamente el Palacio-Museo en sí mismo, constituyó el **signo ideológico** (Turner, 1980) en torno al cual se disputó una lucha por instaurar una hegemonía de los significados de la palabra cultura.

La exposición se ordena en **cinco capítulos** que se estructuran y ordenan cronológicamente. Al avanzar en la investigación nos dimos cuenta que debíamos retroceder cada vez más en el tiempo, no en busca de los orígenes del problema que nos interesaba, sino para reconstruir históricamente el conjunto de condiciones sociales, políticas, económicas e institucionales que posibilitaron la concreción de una obra de tales características. Es por esto que la exposición está estructurada a partir de los objetivos de la investigación, lo cual junto a la organización cronológica, dio como resultado una exposición por *capas*, obligándonos a trabajar en una alternancia continua entre diferentes temporalidades, desde la media duración propia de ciertos procesos institucionales hasta la corta, donde se sitúan los acontecimientos inaugurales.

En el primer capítulo, presentamos una exploración centralmente bibliográfica sobre las principales (y actuales) líneas de conceptualización y estudio de las políticas culturales. Luego, en el segundo, nos introducimos de lleno en el caso local, concretamente el proceso de conformación institucional de la Agencia Córdoba Cultura, S.E, organismo gestor de las intervenciones gubernamentales en el área de cultura entre 1999 y 2008. Así, damos paso al caso particular que nos interesa: en el tercer capítulo, realizamos la reconstrucción del interesante proceso a través del cual el palacio se convirtió en un museo estatal, enfatizando las posiciones de los actores que participaron y las representaciones que circularon. Esta

reconstrucción nos posibilita, finalmente, introducirnos de lleno en las performances inaugurales del MSBA, que son analizadas en detalle en los capítulos 4 y 5. Por último, las conclusiones, espacio de recapitulación de lo investigado, de exposición de los “resultados” y, principalmente, de reflexión sobre los alcances y limitaciones del trabajo realizado.

Dada la contemporaneidad de los procesos estudiados nos fue posible trabajar con una diversidad y riqueza de fuentes escritas, orales y gráficas. Las fuentes periodísticas fueron fundamentales para todas las etapas de la investigación, principalmente nos aportaron información fáctica aunque también nos permitieron trabajar sobre las representaciones vertidas en la prensa gráfica. Internet fue una herramienta muy importante para la realización de este trabajo; allí pudimos consultar numerosos blogs, páginas web y portales de noticias on-line que publicaban diversa información y recogían comentarios de los usuarios de la web. Las fuentes institucionales, en donde englobamos leyes y decretos provinciales así como también los diarios de las sesiones de la Cámara Legislativa Provincial, también ocuparon un lugar central en la investigación para reconstruir el punto de vista de los agentes gubernamentales.

Para el trabajo sobre los eventos inaugurales fue necesario ampliar más nuestras fuentes, acción que fue favorecida por nuestra participación directa en la apertura oficial del MSBA. A las fuentes mencionadas pudimos sumarle el registro personal de observaciones del día 17 de octubre, fotografías tomadas por nosotros mismos o amigos con quienes compartimos esa participación, folletos recogidos en el evento y en sucesivas visitas al museo. Con posterioridad, realizamos entrevistas a personas que trabajaron en el Museo durante su apertura ocupando diversos roles: autoridades, recepcionistas, guías.

Es importante advertir, en tanto nos permite pensar sobre los vigentes modos de “hacer política”, que algunas de las personas que habíamos pensado entrevistar nunca accedieron a nuestra solicitud por diversas razones, así como también que varias informaciones que fueron solicitadas en organismos públicos nunca pudieron ser consultadas porque se desconocía su paradero. En numerosas ocasiones nos vimos inmersos en un mar de notas, pedidos formales y

otros trámites burocráticos, recorriendo infructuosamente oficinas públicas en busca de algún dato que aportara algo más de luz a los procesos que intentábamos reconstruir.

Todos estos datos, estas experiencias, estas situaciones fueron registradas sistemáticamente en nuestro cuaderno de campo y son recuperados y explicitados en los capítulos dos, cuatro y cinco. Se trata de un conjunto de informaciones que no deben desecharse sin más, ya que en toda investigación histórica-social los silencios y los vacíos de información son fuentes fundamentales y mucho pueden informarnos acerca de las características y los modos de acontecer de los procesos que estudiamos. Así, por ejemplo, cuando decidimos contactar para una entrevista al Lic, Pablo Canedo, director de la Agencia Córdoba Cultura S.E durante los “eventos” del MSBA y actual concejal por el partido Unión Por Córdoba, su secretario nos dijo que el concejal se hallaba muy ocupado atendiendo cuestiones vinculadas al aumento del precio del cospel. Nos comunicamos en dos ocasiones más, pero obtuvimos siempre una respuesta similar a la primera. Los mismos silencios y vacíos de información que estuvieron presentes en todo el proceso de creación del MSBA, en relación con las características de la obra arquitectónica, el destino que finalmente tendría el palacio, entre otras cuestiones.

La idea de realizar esta investigación surgió a finales del año 2007, inmediatamente después de la apertura y puesta en funcionamiento del museo. Con un grupo de amigos habíamos organizado una pequeña manifestación frente a las puertas del Palacio para demostrar nuestra oposición a lo que el gobernador y las autoridades provinciales de aquel entonces nos presentaban como uno de los proyectos culturales más importantes de América Latina, que proyectaría a la ciudad de Córdoba hacia el mundo y la incorporaría al circuito del turismo cultural nacional e internacional. Nuestro descontento no estaba dirigido a la acción de abrir un museo o restaurar un teatro sino a los modos en que observábamos que esas intervenciones se realizaban. Pero más allá de estas discrepancias, había un hecho que era

ineludible: la “cultura” estaba más presente que nunca en la ciudad y uno de sus principales promotores era el gobierno provincial de la mano del gobernador José Manuel De la Sota.

Es a partir de la experiencia subjetiva de estos procesos que surgió la necesidad de realizar esta investigación, para tratar de objetivar la comprensión de aquello que estaba sucediendo con la “cultura” en la ciudad y que tanto malestar nos producía, que tantos interrogantes nos generaba.

Por todo esto, el trabajo que presentamos a continuación debe leerse ante todo, como resultado de una experiencia subjetiva y colectiva a la vez, porque nosotros también fuimos participantes de la performance que aquí analizamos aunque no a causa de esta investigación. Y todo eso que experimentamos desempeñó un papel en la conformación de este trabajo, un trabajo que se distancia de las explicaciones macro y de las afirmaciones rotundas y que sólo pretende ofrecer una minuciosa reconstrucción de un conjunto de acontecimientos vividos y documentados como una manera de contribuir a la comprensión generalizada de problemas culturales contemporáneos.

Capítulo 1

Acerca del concepto “política cultural”

En este capítulo realizaremos una revisión principalmente bibliográfica de la diversa producción teórica e historiográfica en torno al estudio de las políticas culturales. No sólo nos detendremos en el análisis de las conceptualizaciones acuñadas por diferentes autores en los últimos treinta años, sino que también referiremos algunos ejemplos de políticas culturales en la historia de nuestro país, siempre reafirmando la fuerte impronta interdisciplinar de este conjunto de estudios.

Según Yúdice y Miller, la política cultural “se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida” (2004: 11). En este sentido, “se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas” (2004: 11). En otras palabras, podemos decir que la **dimensión institucional** que reconocen los autores se centra en los diferentes o posibles modos de intervención estatal en el área cultural a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, las políticas culturales en tanto políticas públicas, constituyen categorías de intervención a través de las cuales el Estado define e impone un tratamiento público a aquello que considera “cultura”. Pero no se trata sólo de categorías abstractas ya que estas políticas se realizan en prácticas sociales concretas a través de las cuales se define y da contenido a la cultura y los modos de realizarla. Tal como lo plantea la antropóloga Laura Navallo, [dichas políticas]

“generan formas de ‘cultura’ que determinan los modos legítimos de las prácticas culturales y operan como prácticas de diferenciación social” (Navarro, 2007: 16).⁵

Para comprender las acciones de los Estados de Occidente en el dominio cultural, Yúdice y Miller proponen el concepto foucaultiano de “gubernamentalidad”. Según los autores, el término es empleado por el filósofo francés “para explicar ‘de que modo el Estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo’” (2004: 13). Luego de ofrecernos una breve reconstrucción histórica sobre el surgimiento de la gubernamentalidad en Occidente, sitúan a fines del siglo XIX y comienzos del XX la inclusión de las políticas culturales como parte de ese proyecto moderno relativo a la administración y cuidado de las poblaciones. La política cultural constituye entonces para los autores citados, un conjunto de prácticas y saberes “que determinan la formación y el gobierno de los sujetos” (2004:13).

Uno de los aspectos de esa formación, y el central para estos autores, se vincula con la educación del **gusto** de la ciudadanía, “el corolario artístico de estas formas de ejercicio del poder” (2004: 18). Desde esta perspectiva, es el Estado quien, a través de la política cultural oficial –que es la dominante-, “se asegura la hegemonía” –en un sentido gramsciano- utilizando “la educación, la filosofía, la religión, la publicidad y el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad” (2004: 19). Ya sea a través de la imposición de un lenguaje (verbal, artístico, cinematográfico), de la definición y desarrollo de prácticas artísticas de carácter “nacional” o de la apropiación del patrimonio colectivo para la (re)construcción de la historia en función de los intereses del presente, el Estado es capaz de instaurar una hegemonía estético-política en la que se funda la consolidación nacional. De este modo, la cultura y sus políticas son concebidas como medios de enaltecimiento, de cultivo al mismo tiempo individual y de la sociedad en su conjunto. Para Yúdice y Miller, la política cultural “implica siempre el gerenciamiento de las poblaciones a

⁵La perspectiva de la cultura como estrategia de diferenciación social ha sido desarrollada en profundidad por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Puede consultarse en: Bourdieu, Pierre. “Alta Cultura, alta costura” en *Cuestiones de Sociología*, Akal-Istmo, Madrid, 2008.

través de la conducta sugerida” que impone “de diversas formas la adopción del comportamiento burgués o el acceso estratificado a los recursos culturales y materiales” (2004: 28).

Ahora bien, esta conducta sugerida, estos “estilos respetables de comportamiento” constituyen un ideal, un inalcanzable, razón por la cual se mantiene vigente en los sujetos el impulso por alcanzar y realizar dichos modelos (por ejemplo, la idea del “buen gusto”). En palabras de los autores,

la política cultural descubre, sirve y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose del régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo contra el benevolente telón de fondo histórico del Estado soberano. Estos regímenes son los medios para configurar una subjetividad política colectiva (2004: 28).

Como se ha dicho ya, los autores reconocen que en la actualidad la cultura constituye también una base legitimante, un **recurso** (Yúdice, 2000) a partir del cual es posible plantear un mejoramiento de las condiciones sociales, económicas y políticas; “es decir, para la participación progresiva en esta era signada por compromisos políticos, conflictos por la ciudadanía y el surgimiento del (...) capitalismo cultural” (Yúdice, 2000: 23). De este modo, la nueva estrategia de legitimación de la cultura se basa en la **utilidad** de la misma para la resolución de problemas sociales así como para estimular el crecimiento económico. A modo de ejemplo, podemos mencionar los numerosos proyectos de renovación urbana, recuperación patrimonial y desarrollo turístico (desarrollo cultural urbano) que se están realizando en las grandes capitales de nuestro país (Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Salta).⁶

⁶Aquí no podemos dejar de mencionar los siguientes proyectos artístico-culturales que se realizaron entre 2001 y 2004: la inauguración del Museo de Arte Latinoamericano- Malba-Colección Constantini, en Buenos Aires en septiembre de 2001; la instalación fallida de una sede del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en nuestra ciudad, por un acuerdo suscripto entre el intendente local Germán Kammerath y el director del MNBA, Jorge Glusberg, a comienzos de 2001; la apertura de otra sede del MNBA en Neuquén, en septiembre de 2004; y finalmente, la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) en noviembre del mismo año. Todas estas obras fueron concebidas como proyectos amplios, que contemplaron en sus bases el impacto en el espacio urbano, la revalorización de zonas “desfavorables” y la recuperación de patrimonio arquitectónico. Para un desarrollo mas detallado de los casos de Neuquén, Rosario y el Malba, ver: Giunta (2009: 309-327). Sobre la sede cordobesa del MNBA, se puede consultar el periódico La Voz del Interior (21/05/2001- 6/06/2001). También, la

Entre algunos estudios que abordan este tipo de problemáticas podemos citar: Redondo, Gómez y Singh. “Revalorización patrimonial: ¿Resultado de una política cultural o del mercado turístico? Análisis de las políticas turístico-patrimoniales en el proceso de renovación del área sur de la ciudad de Buenos Aires” (2006); Carman, M. *Las trampas de la cultura. Los “intrusos” y los nuevos usos del barrio de Gardel* (2006); Santana, A. *Antropología y Turismo, ¿nuevas hordas, viejas culturas?* (1997). También los prolíficos estudios sobre historia y cultura urbana de Adrián Gorelik pueden contribuir a una mejor comprensión de estos procesos (Gorelik, 1998, 2000). Es importante aclarar que existe toda una vertiente de estudios críticos –y en los cuales prima el enfoque antropológico- sobre las relaciones entre cultura, desarrollo turístico y desarrollo económico, de los cuales aquí hemos nombrado solo algunos ejemplos. Pero también existe un conjunto de estudios que abordan estas problemáticas desde una perspectiva más economicista/desarrollista, sin preguntarse sobre el impacto real en las poblaciones de este tipo de “renovaciones” o transformaciones urbanas.

Estos proyectos suponen, tal como lo plantean Redondo, Gómez y Singh,

una vinculación entre cultura y economía a partir del análisis sobre el interjuego que se plantea entre el turismo y su apropiación del valor patrimonial a partir de la singularidad de cada lugar y viceversa, la valorización del patrimonio a partir de la actividad turística (2006: 2).

En la investigación que constituye uno de los antecedentes más directos de este trabajo, Navallo propone analizar los sentidos del término “cultura” en el contexto salteño actual a partir de trabajar con los procesos sociales de creación de la Orquesta Sinfónica Provincial y la inauguración de la Casa de la Cultura, ambos íntimamente relacionados. Al mismo tiempo, estos procesos están enmarcados en uno mayor, vinculado con las transformaciones en los modos de representar a la ciudad: un pasaje desde Salta “la linda” hacia Salta “es cultura”, ambos slogans utilizados por diferentes gobiernos salteños para promocionar turísticamente la ciudad.

A través del estudio de los sentidos asociados al término en cuestión y su rastreo en la historia de las prácticas musicales salteñas –principalmente folklore y “música clásica”- Navallo analiza cada concierto y cada ensayo como una *performance* "cargada con una misión civilizadora y educativa a partir de la cual se (re)crean ciudadanos, y por qué no, se construye una forma altamente legitimada de vivir la *salteñidad*, a partir de una acción política cultural encarada por el gobierno provincial". Desde su perspectiva, estas acciones, en tanto políticas culturales, “contribuyen a incorporar ciertos atributos, socialmente contruidos, como ‘naturales’ de lo ‘salteño’” (2007: 17).

La cultura, en tanto “sentido y experiencia de lo social” (Navallo, 2007: 17), se vuelve entonces cada vez más visible, cada vez más presente en los diversos contextos urbanos de nuestro país. ¿Cómo entender sino la proliferación de museos, galerías y centros culturales, ya sean públicos o privados, que está modificando el paisaje de nuestra ciudad de Córdoba?

La gestión del gobernador De la Sota (1999-2007) resulta paradigmática en este sentido, ya que constituye un ejemplo de cómo el desarrollo cultural –entendido principalmente como la realización de grandes obras de infraestructura para alojar piezas artísticas, desarrollar actividades de la misma índole así como también para impulsar el turismo cultural- puede convertirse en uno de los principales slogan y objetivos de un gobierno. Entendemos que esto demuestra, tal como sostiene Yúdice, que actualmente la cultura no es sólo experimentada y valorada por los sujetos como un elemento cuasi sagrado y universalista, distanciado del mundo social y de la vida cotidiana: hoy se reconoce cada vez más explícitamente que la cultura constituye una herramienta, un recurso para realizar otros fines ya sean de índole económico, social o político. Nuevamente resulta esclarecedor mencionar un ejemplo local.

Consideremos el caso del Paseo del Buen Pastor, una obra realizada por iniciativa del gobernador De la Sota entre 2004 y 2007. Se trata de un complejo emplazado en el corazón de Nueva Córdoba, en lo que fuera la cárcel de mujeres y convento del Buen Pastor, que combina galería de arte, restaurantes, bares, negocios de decoración y prendas exclusivas de cuero,

arquitectura patrimonial de principios de siglo XX (concretamente, la capilla, que es lo único que quedó en pie luego de la demolición del presidio y el convento), espacios verdes y arquitectura contemporánea. Esta mixtura de elementos, que no se consideran incompatibles entre sí (la “cultura culta” junto al consumo asombra a cada vez menos), nos confirma a todas luces el carácter instrumental que está adquiriendo la política cultural de hoy.

El concepto de política cultural también ha sido abordado por otros autores, como de Certeau y García Canclini.

De Certeau, en un análisis sobre las políticas culturales situado en la década del 70, comienza su estudio con un diagnóstico sobre la situación presente -de aquel entonces- caracterizada por un “desvanecimiento de los principios universales” que guían la acción social. Ante tal situación, que torna imposible una articulación fructífera entre prácticas o programas de acción e instrumentos teóricos, el autor propone volver a las **situaciones particulares** como fuentes desde las cuales pueden nutrirse las acciones a emprender en diversas áreas como ambiente, cultura, salud, etc.

En este contexto los estudios sobre políticas culturales cobran mayor importancia, ya que “Antes que un conjunto de valores a defender o de ideas a promover, la cultura connota hoy en día un trabajo a emprender en toda la extensión de la vida social” (De Certeau, 1999: 156). Las posibilidades estratégicas de acción en el área así como las implicancias políticas constituyen elementos que los investigadores y los agentes culturales⁷ deberán determinar. Aquí es posible establecer una relación entre este temprano reconocimiento de la cultura como espacio de acción, de trabajo, con las concepciones más recientes que consideran la cultura como una herramienta para la transformación social o el desarrollo económico; el campo cultural se consolida cada vez más explícitamente como lugar de la política en el sentido más instrumental de la palabra, es decir, política como habilidad, estrategia, manejo de un conjunto de recursos en pos del logro de determinados fines u objetivos. De acuerdo con esto, De Certeau define a la

⁷Los agentes culturales son aquellos “que ejercen una de las funciones o una de las posiciones definidas por el campo cultural: creador, animador, crítico, difusor, consumidor, etc”. (De Certeau, 1999: 156).

política cultural como “un conjunto más o menos coherente de objetivos, de medios y reacciones, orientados a modificar los comportamientos según los principios o los criterios explicitados” (1999: 158).

Sin embargo, este autor no adscribe sin más a esta definición y problematiza el uso del adjetivo cultural no sólo en relación con la política, sino también en relación con otros conceptos como desarrollo, agentes o discurso. Lo **cultural** designa

una especie de costal dentro del cual refluyen los problemas que una sociedad ha abandonado, sin saber como tratarlos. Son guardados aquí, **aislados** de sus lazos estructurales con la aparición de nuevos poderes y con los desplazamientos sobrevenidos a causa de los conflictos sociales o de las localizaciones económicas (1999: 161).

De este modo, se construye y representa a la cultura como una esfera autónoma dentro del conjunto social, aislada y neutral en relación con los conflictos sociales, económicos y políticos que puede atravesar una sociedad. En este tipo de representación, la política denominada cultural pasa a ser “víctima de esta neutralidad (...) cuando recorta una ‘dimensión cultural’ abstracta en la organización de la sociedad para tratarla aparte. Es una política extraña, pues los problemas políticos son borrados de ella” (1999: 162). Según el autor, esta es una política que responde a los intereses de los sectores dominantes, quienes buscarían instaurar una versión hegemónica de la cultura –“la Cultura”, en mayúscula- y de lo que ella significa, eliminando otras existencias y tratando de instalar una unidad no conflictiva. Esto sería posible, tanto “desde el saber científico –cuando es exclusivo- hasta el discurso indigente sobre los ‘valores’ o sobre el humanismo” (1999: 196). Para De Certeau, estos discursos encarnan “la cultura en singular (...) la expansión de una fuerza que unifica colonizando, y que niega a la vez su límite y los otros” (1999: 196).

Sin embargo, la cultura puede constituirse también uno de los espacios privilegiados de la materialización del conflicto, o mejor dicho: las acciones denominadas culturales advienen estrategias de visibilidad pública para la canalización de ciertas demandas o reclamos sociales. De esta otra forma de relación entre arte y política dan cuenta experiencias del pasado reciente,

como el caso de Tucumán Arde,⁸ y también actuales disputas “acerca de la pertinencia de lograr un ‘arte comprometido’ que de cuenta de la crisis como alternativa del ‘arte por el arte’ ” (Tessi, 2005: 1). Tal el caso del debate “Arte Rosa Light vs. Arte Rosa Luxemburgo” que se desarrolló en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en el año 2003.⁹

Podemos afirmar entonces que, la cultura en tanto recurso no alcanza sólo al ámbito del crecimiento económico sino que, fundamentalmente, constituye un recurso para la construcción y el fortalecimiento de la ciudadanía paralelamente a la desarticulación de una identidad nacional esencialista, no conflictiva, a la cual los sujetos deben adscribir forzosamente (Yúdice, 2000: 137- 165). Actualmente la cultura ha ganado una posición central en la dinámica social, por lo cual se vuelve cada vez más necesario preguntarse de que cultura se trata, que significa, a que intereses responde y que efectos produce.

Tal vez se trate de lo que García Canclini define como “reorganización cultural del poder”, ante la cual se torna necesario “analizar que consecuencias políticas tiene pasar de una concepción vertical y bipolar a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones sociopolíticas” (2008: 314). Desde esta perspectiva, el autor define a las políticas culturales en términos de intervenciones impulsadas y realizadas por el Estado, diversos grupos comunitarios e instituciones civiles con los fines de “orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García Canclini, 2000: s/d). Intenta dar cuenta de este modo de la multiplicidad y multipolaridad de las iniciativas sociales, de la diseminación de centros y la pluralidad de referencias a partir de las cuales los artistas, artesanos y medios masivos montan sus obras (Cf. García Canclini, 2008: 315). La reorganización cultural del poder, que se

⁸Longoni, A. y Mestman, M. *Del Di Tella al “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

⁹Sobre este debate, por cierto sumamente interesante, existe escasa y dispersa información. Una breve descripción del mismo puede encontrarse en: www.verbocomunicacion.com.ar/edit_eventos/ProyectoVenus_rosa.asp
También se puede consultar: Giunta, Andrea: “Crisis y Patrimonio”, en Herrera, M. José (comp.) *Exposiciones de Arte Argentino. 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, AAMNBA, Buenos Aires, 2009. Pp: 312-313.

caracteriza principalmente por las **hibridaciones** -especialmente en el contexto latinoamericano- vuelve obsoleta la representación polar de desarrollo simbólico culto/popular y exige el desarrollo de nuevos instrumentos conceptuales.¹⁰

Ahora bien, ¿cuál es el lugar de las políticas culturales en este contexto? Para Canclini, se trata de llevar a cabo políticas culturales **pluralistas**, es decir, que no pretendan abolir la heterogeneidad cultural sino que estimulen la diversidad y creen las condiciones para el acceso democrático a los bienes culturales. Pero este movimiento democratizador no debe centrarse sólo en la socialización de los bienes legítimos que forman parte de “la Cultura”, ya que esto implica un afianzamiento de la distinción entre quienes conocen esa cultura y quienes no, al tiempo que “un componente autoritario”, que existe “cuando se quiere que las interpretaciones de los receptores coincidan enteramente con el sentido propuesto por el receptor”. Y, tal como continua diciendo este autor, “los mecanismos de reforzamiento de la distinción suelen ser recursos para reproducir la hegemonía” (2008: 153-154). Desde su perspectiva, las políticas culturales deberían promover la problematización de lo que se entiende por cultura así como también “cuestionar cual es el valor de aquello que la cultura hegemónica incorporó y de aquello que excluyó o subestimó para constituirse” (2008: 154).

Estado y cultura: entre democratización y democracia

Como ya hemos visto, la elaboración e implementación de políticas culturales no constituye un dominio exclusivo del Estado y sus dependencias burocrático-administrativas; sin embargo, suele ser sobre éste que recaen tanto las expectativas como los reclamos de la ciudadanía sobre la necesidad de una “verdadera política cultural”. Existe una idea fuertemente instalada entre los agentes culturales del contexto local, que considera que es el Estado el que debe responder a las demandas culturales de la población, ya sea mediante la provisión directa de los recursos así como también a través de la generación de las condiciones para la

¹⁰Para profundizar estos planteos, ver: García Canclini, 2008: 107-149 y 259-314.

producción y el disfrute de esos recursos. Sin embargo, esta concepción no ha existido en el hemisferio occidental desde siempre sino que constituye, como todas las ideas y los conceptos, un constructo histórico-social vinculado a los procesos sociales, económicos y políticos, configurado en y por las prácticas de los sujetos.

A los fines del presente análisis y asumiendo la arbitrariedad de los recortes, selecciones y omisiones que él mismo exige y son propios al oficio del historiador, proponemos pensar aquí la historia de la relación entre Estado y cultura a partir del desarrollo de dos conceptos íntimamente relacionados y complementarios: **democratización de la cultura y democracia cultural**. Ambos refieren a concepciones de cultura y formulan modos de acción estatal que se hallan en vigencia en la actualidad y han influenciado directamente la gestión de las carteras de cultura de gran parte de los países del mundo Occidental.

Los primeros usos del concepto de democratización de la cultura podrían remontarse hasta la creación del **primer** Ministerio de Asuntos Culturales en Francia en el año 1958.¹¹ Este novedoso –en aquel entonces- organismo que nació en el gaullismo y estaba a cargo del escritor francés André Malraux, ha sido investigado minuciosamente por el historiador norteamericano Herman Lebovics. En su libro *La misión de Malraux: Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños* (2000), Lebovics describe la “reforma cultural” emprendida por Malraux desde el Ministerio y a través del Estado francés, basada principalmente en la **difusión** de las obras de arte y el fomento de la creación de nuevas obras artísticas e intelectuales (a través, por ejemplo, de las Casas de la Cultura). Entendemos que estos esfuerzos reformistas de fines de la década del '50 pueden ser considerados como uno de los primeros intentos de democratización de la cultura.¹² Sin embargo, esta apertura hacia la mayor cantidad de público posible, para todos los habitantes, preveía (y prevé actualmente) “una **relación pasiva con la**

¹¹ Cf. Fumaroli, Marc: *El Estado cultural. Ensayo sobre una religión moderna*, Acantilado, Barcelona, 2007.

¹² También en este sentido podríamos pensar la política cultural emprendida por José Vasconcelos en México durante los años '20. Para un mayor desarrollo, ver: Reyes Palma, F. *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1981.

cultura para la mayor parte de la población, pero también sugería que parte de un público extendido que supiera apreciar la cultura se podría alcanzar más allá de las fronteras de Francia” (Lebovics, 2000: 122).

Por otro lado, y en el marco de la academia durante los años ‘30, el sociólogo alemán Karl Mannheim abordó el problema del devenir de la cultura en las sociedades organizadas democráticamente y planteó la necesidad de su democratización, en tanto condición y al mismo tiempo resultado de la instauración de la democracia. Para Mannheim existen tres principios fundamentales de la democracia: “la igualdad esencial de todos los seres humanos”, “el reconocimiento de la autonomía del individuo, del yo vital de cada uno de los componentes de la sociedad” y “la existencia de minorías en la sociedad democrática junto con nuevos métodos de selección de esas minorías” (Mannheim, 1957: 248-255). En este contexto, “el proceso cultural es configurado e influido” por estos tres principios encauzando así la tendencia hacia la democratización cultural, la cual se caracteriza por: la accesibilidad igualitaria al conocimiento (la educación musical, por ejemplo); la comunicabilidad de los contenidos de forma transparente y clara contra la construcción de lo oscuro y complejo como aquello culturalmente “valioso”, “elevado” o “superior”; la “discusión genuina” en la que todos los participantes “son igual y conjuntamente responsables de la conclusión alcanzada” (1957: 272); y finalmente, la “disminución de la distancia social entre los grupos de la minoría intelectual y los otros sectores de la sociedad” (1957: 288).

Este último aspecto es el más desarrollado por Mannheim, quien realiza una descripción de “las culturas aristocráticas” para ejemplificar los modos en que se construye culturalmente una distancia vertical y jerarquizada entre diferentes grupos sociales (Cf. 1957: 294-306). La adopción de determinado lenguaje, las normas estrictas de conducta, determinados modelos de construcción arquitectónica constituyen prácticas de distanciamiento social que, según este autor, tenderían a desaparecer con el avance del proceso democratizador. Dicho proceso impone gradualmente una “negación radical de la distancia, tanto en las relaciones sociales

como en el reino de la cultura” (1957: 313) al tiempo que homogeneiza el campo de experiencias de los sujetos y favorece el desarrollo de un nuevo “ideal cultural democrático” en contraposición al humanismo aristocrático inmediatamente anterior. En el marco de este nuevo ideal,

el proceso de hacerse culto es deliberado y continuo, en vez de estar dictado por conceptos a priori, por impulsos repentinos y subjetivos o por la mera curiosidad (...) El pensamiento llega a ser congruente con la vida: no se adquieren conocimientos de cosas que no tienen que ver con la vida de uno (Manheim, 1957: 327).

Hoy se puede llegar a ser ‘culto’, no en el sentido puramente cuantitativo de adquirir más conocimientos, sino en el sentido, más profundo, de llegar a ser capaz de progresar, desde el conocimiento de una situación concreta (...) a la comprensión de la norma estructural que hay detrás de esa misma situación (Manheim, 1957: 329).

De este modo, podemos ver como en la lectura de Mannheim se privilegia un punto de vista histórico- sociológico al momento de definir la democratización de la cultura. Para el autor constituye una tendencia inevitable a la que se conducirán las sociedades democráticas, dentro de las cuales la cultura dejará de ser una posibilidad de los sectores sociales elevados y pasará a pertenecer a todos los individuos en tanto iguales entre sí y al mismo tiempo autónomos.

Desde su perspectiva, no se trata sólo de lograr la accesibilidad a la cultura por parte de todos los grupos sociales, ya que implicaría mantener las relaciones de distinción social entre los grupos, sino que lo fundamental es que se produzca una modificación en la misma concepción de cultura. Una concepción centrada en el individuo y en la igualdad de condiciones y oportunidades para adquirir cultura a través de otras prácticas, como lo son el trabajo y la “especialización vocacional”, diferentes a las que sostenía la concepción humanista. En este sentido, cultura describe un proceso individual y social a la vez de cultivo de uno mismo y de la sociedad democrática toda; continúa siendo algo que se puede adquirir a través del esfuerzo, el estudio y el trabajo.

Es posible vincular estos desarrollos académicos –que no han sido los únicos- con los esfuerzos democratizadores emprendidos desde UNESCO a partir de la década del ‘70, específicamente en la primera conferencia de responsables de cultura realizada en Venecia en

1970. En el informe producido luego de la conferencia se sentaron las bases que determinaron la intervención estatal en cultura durante los próximos 20 años. Básicamente, se trataba de una intervención centralizada (a través de organismos como ministerios o secretarías) que orientaba sus acciones hacia el estímulo a la creación, el desarrollo de infraestructura cultural y la difusión de las más populares formas de las manifestaciones artísticas, en búsqueda de generar una mayor accesibilidad al consumo de los bienes culturales. El sentido que primaba en el discurso de la conferencia y que subyacía los planteos intervencionistas definía a la cultura como “un patrimonio de ‘obras’ a preservar, a extender, o respecto de la cual situarse (...) A la idea de obras a difundir se agrega la de ‘creaciones’ y de ‘creadores’ a favorecer, en vista de una renovación del patrimonio” (De Certeau, 1999: 157). Un sentido próximo al que identifica Raymond Williams, según el cual el término cultura puede ser utilizado en tanto “sustantivo que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística” (Williams, 2000: 91).

Esta concepción de cultura fue ampliada en el transcurrir de la década del ‘70 y el ‘80, sobre todo a partir del desarrollo de nuevas conferencias de UNESCO, como la de México (1982). La concepción antropológica que comenzó a manejarse en los discursos de los responsables de cultura y los especialistas del área perfiló también nuevos horizontes para las políticas culturales y nuevos modelos de intervención y desarrollo estatal. Según esta concepción, la cultura designa un “estilo de vida integral” de un pueblo (Yúdice, 2002: 23) que incluye no sólo prácticas y objetos de índole artístico, sino también -y sobre todo- los modos de vida, las creencias, valores y tradiciones de los diversos grupos sociales. Cada cultura posee valor por sí misma, su integridad y desarrollo debe ser resguardado por el Estado, quien además, debe garantizar las condiciones de intervención y participación igualitaria de los ciudadanos en el desarrollo de su propia cultura. Se trata de sacarlos de esa “pasividad” de la que hablaba Lebovics y colocarlos en el rol de hacedores y difusores de aquello que consideran su cultura. No sólo es el Estado y sus instituciones quienes deben hacerlo.

Este giro en la comprensión del concepto fue fundamental para ampliar y modificar la concepción de las políticas culturales y, por ende, las relaciones entre el Estado y la cultura. Se configura así la noción de **democracia cultural** como horizonte de las políticas gubernamentales; un modelo que, a diferencia de la democratización de la cultura -que reproduce una concepción restringida de cultura incorporando sólo la “alta cultura” y se centra principalmente en su difusión de un modo jerarquizado (de arriba hacia abajo, de los administradores a los administrados)-, apunta a la descentralización, a la autogestión y al respeto por la diversidad de las manifestaciones culturales, con el objetivo de favorecer el desarrollo plural de la(s) cultura(s) según las necesidades de los diversos grupos y colectivos sociales. Al mismo tiempo, busca generar una mayor co-responsabilidad estimulando la autoorganización de la sociedad civil, principalmente bajo la tutela del sector privado (Cf. Yúdice y Miller, 2004: 180-182).

A continuación, exploraremos algunos casos locales de políticas gubernamentales que articularon modos de relación entre el Estado y la cultura basándose en las nociones de democracia y democratización. En Argentina, es posible identificar dos momentos históricos en los que aparece explícitamente la idea de “democratización de la cultura” en los proyectos de gobierno: el peronismo y la recuperación democrática bajo el gobierno de Raúl Alfonsín. Repasemos brevemente cada uno de ellos a partir de la historiografía relevada.

En el primero de los casos, el sentido asignado a la idea de democratización se vinculaba con la ampliación del acceso a los bienes culturales por parte de las masas obreras en tanto forma de recreación y consumo (Leonardi, 2006). Esta ampliación del acceso estaba fuertemente relacionada con la reforma social y económica emprendida por el peronismo, y constituía uno de sus aspectos centrales. Según Leonardi, entre las consecuencias generadas por estas reformas es posible reconocer “la inserción de ‘nuevos consumidores culturales’” –las masas obreras- en ámbitos que “anteriormente se establecían como patrimonio exclusivo de las clases medias y altas” (2006: 1). En un modo similar a la propuesta de Malraux para el caso

francés, la cultura que se abría a las masas continuaba siendo aquella “alta cultura” conformada por las prácticas y las instituciones artísticas reconocidas como legítimas, como, por ejemplo, el Teatro Colón. Estos fragmentos del Segundo Plan Quinquenal (1953) en relación a la programación teatral oficial resultan esclarecedores en este sentido:

Como parámetro central de las producciones [teatrales] se destacaba la importancia que ‘el pueblo’ debería tener en ellas, considerando que el teatro a través de espectáculos de calidad le tendería a éste un puente de acceso a la cultura. Precisamente esa era la función que se le atribuía al teatro: **‘hacer que el pueblo pueda acercarse a la cultura.’** (...) ‘Educarlo por medio del arte, pulir sus imperfecciones y hacer que pueda **asimilar las obras superiores de los creadores de cultura.** Porque la cultura no debe servir solamente a un grupo sino a la comunidad.’ (Ronzitti, 1953) (Citado en Leonardi, 2006: 2-3)

Al mismo tiempo, las políticas culturales del peronismo se orientaron hacia la construcción de **“una cultura para las masas”** a partir de una serie de operaciones de selección y apropiación de materiales preexistentes pertenecientes al ámbito de la “cultura popular”, con el fin de “diseñar un proyecto cultural y social que contribuiría a la consolidación del consenso” (Leonardi; 2008: 5). De este modo, se estableció una fuerte oposición entre la “cultura popular”, identificada como peronista, “superior y auténtica”, y la “alta cultura”, identificada con los grupos intelectuales que se enfrentaban al gobierno de Perón. El ejemplo más significativo lo constituye la puesta en escena de la obra *El Conventillo de la paloma* -de Alberto Vaccarezza-, una pieza reconocida como perteneciente al repertorio popular, en el Teatro Colón, famoso reducto de la élite porteña liberal. A través de estas escenificaciones, el peronismo buscaba “combatir dicho elitismo introduciendo a las masas populares dentro del dominio de lo culto” (2006: 8). Como podemos ver, “lo culto” continuaba siendo la ópera, el teatro y las orquestas sinfónicas; y ese carácter continuaba siendo incuestionable.

En relación con esto y a modo de hipótesis, Leonardi afirma que, más allá de la consolidación de una representación de la cultura oficial como popular, nacional y auténtica

el peronismo **no promovió modelos culturales propios**, sino que postuló la inclusión de las masas a un **sistema de consumo cultural ya existente** ligado en algunos casos a otros sectores sociales. Las masas peronistas participaron -de esta manera- de costumbres y estilos de vida de la clase media, incluyendo los modos y conductas del consumo cultural propias de este sector social (2006:9)

La democratización cultural vuelve a estar presente en la agenda de los gobiernos locales durante la presidencia del radical Raúl Alfonsín (1983-1989). Sin embargo, en esta ocasión estará dotada de un sentido diferente, en tanto se trata de un momento económico, social, político y cultural diferente.

En el particular contexto de recuperación democrática, el gobierno alfonsinista lanzó desde la Secretaría Nacional de Cultura el Programa Nacional de Democratización de la Cultura (PRONDEC).¹³ El mismo se hallaba sistematizado en un documento en el cual se establecían objetivos, fundamentos, estructura del programa, duración, entre otros aspectos. De la lectura del documento se desprende que, en el marco del proyecto gubernamental, la democratización de la cultura era concebida de un modo diferente, profundamente relacionado con la reciente finalización de la dictadura y la restitución del régimen democrático. De acuerdo con esto, el programa sostenía entre sus fundamentos la necesidad de consolidar la democracia a partir del estímulo a la activa participación ciudadana a través de la cultura. La democratización de la vida social en general y de la cultura en particular aparecían, desde la propuesta del PRONDEC, como políticas para revertir los nocivos efectos de años de autoritarismo de Estado en la sociedad argentina. Tal como podemos leer en el programa,

Democratizar la cultura significa operar no sobre un área limitada de nuestra vida nacional, sino sobre toda ella. **Configura el gran horizonte estratégico en relación**

¹³ Nótese que se trataba de una Secretaría y no un ministerio, lo cual implicaba que la misma debía estar supeditada a una instancia superior, en este caso el Ministerio de Educación y Justicia. La nueva Secretaría estaba conformada por seis direcciones nacionales (Museos, Libro, Antropología, Música, Teatro y Artes Visuales) y contaba con una Subsecretaría y tres coordinaciones (Cultural, servicios y administración). Una de las principales innovaciones de la secretaría fue la designación como directores de individuos pertenecientes al ámbito de las artes, los “genuinos representantes de la cultura”. Coherentemente, fue designado como secretario de cultura el escritor cordobés Marcos Aguinis. “Así pues, si bien la Secretaría de Cultura fue colocada como una dependencia secundaria en el orden administrativo, y en este sentido fue degradada su colocación con respecto a anteriores administraciones, se respetó el postulado expresado en campaña por Alfonsín de colocar a un artista a dirigir artistas” (Chavolla, 2005: s/n). El PRONDEC fue presentado oficialmente el 28 de abril de 1986 a través de la red de radiodifusión (Chavolla, 2005: s/n).

con el cual nuestras medidas políticas o económicas revisten un carácter táctico. La diferencia entre uno y otro plano es la que va entre modelar nuestro ser y modelar nuestras circunstancias (Clarín, 8 de Junio de 1986) (Citado en Chavolla, 2005)

Subyace a estos planteos una concepción de cultura más amplia, como modo de vida de un pueblo, cercana a la mencionada concepción antropológica de la cultura. Esta ampliación conceptual se torna observable por un lado, en la creación de la “Dirección Nacional de Antropología”, que se hallaba bajo la jurisdicción de la Secretaría de Cultura. Por otro lado, en las mesas de trabajo que integraron el Primer Encuentro de Democratización de la Cultura,¹⁴ con el cual se dio inicio al PRONDEC: derecho, justicia y seguridad, deportes, educación, arte, salud, vida vecinal y administración pública (Chavolla, 2005: s/n). De este modo, “el PRONDEC fue concebido como un mega proyecto organizador de funciones, que más que querer sólo democratizar la cultura ambicionaba democratizar a toda la sociedad” unificando múltiples áreas de acción de gobierno (salud, alimentación, trabajo) y estimulando la participación ciudadana (Chavolla, 2005: s/n). Estos planteos estaban claramente influenciados por los desarrollos contemporáneos de UNESCO (por ejemplo, la Conferencia de México de 1982) en relación con las políticas culturales y su propuesta de la democracia cultural. Una influencia que no fue sólo conceptual o teórica, sino que se convirtió en un apoyo material directo durante la segunda etapa del programa, ya que la organización internacional pasó a ser el único ente de financiamiento.

De acuerdo con estos lineamientos el PRONDEC postulaba entre sus objetivos por un lado, “desacralizar” la cultura y lograr su apertura hacia “los menos cultivados”; por el otro, implementar la descentralización cultural, favoreciendo la “multiplicación de los focos creación y difusión a lo largo y ancho del país” (Chavolla, 2005: s/n). Podemos ver claramente que, pese a emplear el término “democratización”, las acciones comprendidas en este proceso y el sentido

¹⁴ El encuentro fue realizado el 7 de Junio de 1986 en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires.

otorgado a las mismas es totalmente diferente respecto de lo que sucedía en el caso francés o en las políticas culturales del peronismo.

Partiendo desde la misma concepción de cultura y considerando luego las propuestas de desacralizar y descentralizar, lo que encontramos no es un modelo verticalista y jerarquizado de difusión e imposición de un único modelo cultural, sino todo lo contrario: creemos que es posible pensarlo como un proyecto de **democracia cultural** en el cual la distribución y popularización del arte fue concebida como un medio para “corregir la desigualdad en el acceso a los bienes simbólicos” (Moreno, 2004: 26). Sin embargo, tal como plantea Moreno en su estudio histórico sobre las relaciones entre el Estado Nacional y la cultura, “esta forma de divulgación no tuvo en cuenta un cambio en el paradigma de la producción cultural. (...) la divulgación de la denominada ‘alta’ cultura implicó primero una definición elitista de ella y segundo una imposición ‘paternalista’ de una valoración unilateral del patrimonio simbólico” (2004: 26).

Para estos investigadores, aunque el PRONDEC nunca llegó a cumplir con todos sus objetivos –ya sea por falta de recursos o costosas burocracias-, fue importante en tanto propició la reactivación de espacios institucionales suprimidos por la dictadura y contribuyó al debate sobre “la política cultural y los proyectos culturales y el lugar del Estado en dichas iniciativas” (Chavolla, 2005: s/n).

Las políticas culturales como políticas públicas: una lectura desde la antropología social

En gran parte de los estudios académicos sobre el Estado y sus políticas, ya sean para el área de cultura o para cualquier otra, es posible identificar cierto “sentido común intelectual” que concibe a las políticas públicas como “un **plan de acción** para guiar decisiones y acciones” (Souza Lima y Macedo e Castro, 2008). Según éstos, en la mayoría de estos estudios el objeto de investigación está constituido por los programas gubernamentales, particularmente el análisis de sus condiciones de emergencia, mecanismos de operación y probables impactos

sobre el orden social y económico.¹⁵ Sin embargo, lo que ambos señalan de un modo esclarecedor es que, desde esta concepción la mayor parte de las veces “las acciones de políticas públicas se representan entonces como el resultado de la capacidad de un Estado-Nación (liberal-democrático) de resolver problemas públicos” (Souza Lima y Macedo e Castro, 2008:6-7). En otras palabras, se sostiene una visión racionalista e instrumental del Estado y se intentan comprender sus acciones desde el punto de vista de su eficacia, de la eficacia de sus prácticas: la política pública se define entonces por la identificación de un problema, la formulación de un argumento racional o de un conjunto de respuestas para su resolución, la aplicación de las mismas por parte de técnicos y especialistas y su evaluación final. De este modo es posible evaluar la capacidad de acción del Estado para ofrecer respuestas a las demandas sociales.

En esta investigación, y a partir de todo lo dicho, consideramos primordial volver la vista hacia el Estado y sus organismos con el objetivo de desentrañar los modos que adquieren las políticas gubernamentales en determinadas áreas de gobierno, como ocurre con la creación del MSBA, en la cual una –y la principal- de las aristas de la intervención consiste en el esfuerzo por imponer una determinada idea de acción en “cultura”. Pero lo haremos recuperando en términos generales una propuesta desde la antropología social para el estudio de las políticas públicas.

Según los antropólogos Souza Lima y Macedo e Castro, “estudiar políticas públicas desde el ángulo de la antropología social implica suspender la idea de **público** como calificativo para los fines de las acciones del Estado; las mismas podrían ser mejor descritas como **políticas gubernamentales**, en lugar de políticas públicas” (2008:14) Estas políticas “deben ser entendidas como planes, acciones y tecnologías de gobierno” a través de las cuales es posible pensar y reflexionar sobre los modos procesuales de formación del Estado, un proceso

¹⁵Ver, por ejemplo, Parra Ramírez, E.:“El Estado en acción: la aplicación del modelo de análisis de políticas públicas”, en *Reflexión Política*, N° 9, IEP-UNAB, Colombia, 2003.

maleable, mutante, siempre en desarrollo. Ya sea la creación de una agencia para la cultura, la creación de un museo, o la inauguración de ese mismo museo a partir de la construcción de una escena festiva inaugural, todas estas prácticas forman parte del proceso de **hacer(se) Estado** a través del cual su existencia se realiza e impone ante los sujetos.

Como ejemplo de aplicación del enfoque descrito, podemos citar el trabajo del antropólogo Gustavo Blázquez, quien ha realizado un interesante aporte a la reflexión acerca de las políticas culturales a partir del estudio etnográfico de las condiciones de emergencia de determinadas acciones estatales relacionadas con estas políticas. En su estudio sobre la **institucionalización del Día del Cuarteto en el marco de la Legislatura de la Provincia de Córdoba**, Blázquez devela “los erráticos caminos a través de los cuales se legisla en relación al patrimonio cultural intangible y se (re)produce una identidad local” (2008: 2). A través del este acercamiento etnográfico es posible

discutir determinadas concepciones de las políticas públicas como un conjunto de decisiones y actos de voluntad sistemáticos de ciertos sujetos sociales — gobernadores, ministros, secretarios de cultura legisladores, etc.— acerca del uso de los instrumentos, reglas, estrategias y objetivos que regulan las diferentes prácticas culturales (Blázquez, 2008: 2).

De este modo, muchas acciones que se presentan ante los ciudadanos como intervenciones planificadas y sistematizadas en realidad responden a unas pocas voluntades aisladas motivadas por los más diversos intereses. Este matiz o cuestionamiento a las definiciones programáticas de las políticas culturales es fundamental ya que nos permite colocar el énfasis en las condiciones de emergencia y realización, es decir, en los modos concretos de intervención en el área de gobierno en cuestión, que pocas veces responden a un conjunto coherente de objetivos, medios y fines.¹⁶

Recapitulando, entendemos que lo central en torno a las políticas gubernamentales de cultura es considerar que a través de las mismas, que se realizan en prácticas sociales concretas,

¹⁶Según Souza Lima, a través de la realización de etnografías de las diversas políticas gubernamentales es posible observar que “las formas que surgen como ‘idea de Estado’ no corresponden necesariamente con las formas de ‘sistema de Estado’, y sus acciones, y viceversa” (2008:16). La traducción al español nos pertenece.

se define y da contenido a la cultura y los modos de realizarla. Es por esto que la pregunta rectora estará orientada a desentrañar los sentidos de cultura que se realizan en un conjunto de prácticas y discursos socialmente situados que analizaremos. Si, tal como sostiene Yúdice, para “comprender lo que significa la cultura cuando ‘se la invoca para describir, analizar, justificar y teorizar’ es preciso centrarse en lo que se está haciendo social, política y discursivamente” (2000: 40), se torna entonces necesario adentrarnos en el análisis.

En el próximo capítulo nos centraremos en la descripción minuciosa del modo en que la gestión del gobernador José Manuel de la Sota buscó organizar la administración de la cultura en la Provincia de Córdoba, entre 1999 y 2007. La implementación de un conjunto de organismos llamados “agencias” (estatales y mixtas), fue base fundamental para la realización de las intervenciones gubernamentales en cultura que aquí nos interesan, particularmente, la creación e inauguración del MSBA “Evita- Palacio Ferreyra”.

Capítulo 2

La política cultural del delasotismo en la creación de la Agencia Córdoba Cultura S.E

La instauración de la Agencia Córdoba Cultura constituyó un caso inédito en la historia institucional del Estado cordobés en general, y en la historia de los modelos de administración cultural provincial en particular. Su creación y puesta en funcionamiento representó un proceso complejo y no lineal que en este capítulo abordaremos centrándonos, principalmente, en su dimensión institucional y administrativa.

En el año 1999, luego de su asunción como gobernador de la provincia de Córdoba, el Dr. José Manuel de la Sota¹⁷ envió a la legislatura provincial un proyecto de ley orgánica ministerial que, entre otros aspectos, suponía la creación de una agencia para la administración estatal de la cultura denominada Agencia Córdoba Cultura Sociedad del Estado.¹⁸ Desde este organismo, considerado por sus defensores y también por sus detractores como un modelo novedoso para la gestión de la cultura en Córdoba, el Estado provincial definió un tipo de relación entre Estado, cultura y sociedad civil en concordancia con las transformaciones económicas, sociales e institucionales que venían sucediendo globalmente desde el último cuarto del siglo XX. En este sentido es posible conceptualizar este proceso en términos de una **transformación de las políticas culturales gubernamentales locales**.

¹⁷Su gobierno, perteneciente al Partido Justicialista, triunfó en las elecciones de diciembre de 1998 y asumió su mandato el 12 de Julio de 1999. Este triunfo es considerado por muchos cordobeses como el fin de la hegemonía radical en Córdoba, ya que luego de más de 20 años de gobiernos radicales desde el retorno de la democracia, un gobernador perteneciente al Justicialismo triunfaba por una importante mayoría (casi el 50 % de los votos).

¹⁸En adelante, ACC.

En este capítulo, abordaremos el proceso de creación de la ACC, basándonos en la reconstrucción de las sesiones legislativas provinciales en las que diputados y senadores discutieron, argumentaron y se manifestaron en relación con el organismo que proponía aquel gobierno.¹⁹ Trabajaremos simultáneamente sobre dos focos de interés analítico: por un lado, nos interesa reconstruir las **tramas de significación** en las cuales se define a la “cultura” como una esfera más de la administración gubernamental y se configuran las principales nociones que alimentan dicha administración; por otro lado, explorar y describir las características e implicancias de las transformaciones institucionales en el ámbito de las políticas culturales gubernamentales. Interesa referir con cierto detalle estas discusiones ya que, tal como sostiene Geertz, las ideas no son material mental inobservable,

son significados vehiculados, siendo los vehículos símbolos –o en ciertos usos, signos- y siendo un símbolo cualquier cosa que denote, describa, represente, ejemplifique, etiquete, indique, evoque, dibuje o exprese, cualquier cosa que de una forma u otra signifique (...) Y cualquier cosa que de una u otra forma signifique es intersubjetiva, luego pública, luego accesible a explicaciones (...). Argumentaciones, melodías, fórmulas, mapas y cuadros no son ideales para mirar embobados, sino textos que leer, y otro tanto son los rituales, los palacios, las tecnologías y las formaciones sociales (Geertz, 2000: 232)

“Por sus frutos las conoceréis...”: Los comienzos de la ACC

La ACC fue creada en el mes de Julio de 1999, en el marco de la aprobación de la nueva ley orgánica de ministerios presentada por el Ejecutivo Provincial a cargo del Gobernador José Manuel de la Sota.²⁰ La ley orgánica de Ministerios N° 8779 fue el primer proyecto que el nuevo Poder Ejecutivo envió a ambas cámaras legislativas (senadores y diputados).

La ley fue tratada “sobre tablas” en la Cámara de Diputados el 14 de Julio de 1999; la cámara se hallaba constituida en estado de comisión, ya que el expediente no contaba con el correspondiente despacho. Es decir, la ley no fue discutida previamente en las comisiones, sino

¹⁹Todas las sesiones fueron extensas (más de tres horas) e incluyeron prolongadas exposiciones por parte de los legisladores interrumpidas, de tanto en tanto, por estruendosas manifestaciones de apoyo (aplausos, salvas) o en contra (abucheos y gritos), que provenían del público presente ubicado en las gradas que rodean el recinto.

²⁰La ley orgánica es aquella que se requiere constitucionalmente para regular ciertas materias, en este caso, la estructura ministerial de un determinado gobierno.

que se trató directamente en la sesión ordinaria de Diputados. Este aspecto no representa un detalle menor ya que, generalmente, cuando los proyectos se tratan “sobre tablas” dicha situación alude a cierta celeridad o urgencia en la aprobación del proyecto por parte de quien lo ingresa, o bien se trata de un expediente que se considera ya casi aprobado, que no requiere de un profundo debate legislativo y que, se sobreentiende, tiene mínimas probabilidades de rechazo en las cámaras.

En relación con esto, es interesante referir que en los tratamientos de las sucesivas leyes orgánicas esta situación volvió a reiterarse, generando malestar entre los legisladores de la oposición, quienes consideraban que la ley era lo suficientemente trascendental como para justificar un estudio y discusión previos y en detalle en las comisiones específicas. Sin embargo, desde el oficialismo se argumentaba una y otra vez lo siguiente: la Ley Orgánica, al constituir la herramienta básica para que el gobierno de turno llevara adelante sus proyectos, debía ser aprobada en su forma original, casi obligatoriamente, por el resto de los legisladores. De este modo, el problema de la metodología de tratamiento de las leyes orgánicas ministeriales se constituyó en un tema de disputa que estuvo presente en cada una de las oportunidades en que el Ejecutivo envió al Legislativo una ley de estas características y en estas circunstancias.

Volvamos a la sesión del 14 de Julio, en la que esa discusión no estuvo presente sino que todo se desarrolló en un ámbito relativamente cordial. El legislador oficialista Javier Sosa, encargado de presentar el proyecto, comenzó su discurso reconociendo y agradeciendo “la actitud asumida por el bloque de la Unión Cívica Radical (UCR), en prestar su conformidad, en el tratamiento sobre tablas de una ley de esta envergadura”. Y más adelante reiteró que, debido al **escaso tiempo** que tuvieron para examinar y debatir la ley, fue fundamental “(...) la actitud positiva y reflexiva de buscar marcos de consenso y entendimiento para que el instrumento jurídico que reclama el PE provincial fuera tratado y aprobado en la mañana de hoy” (DSD;

1999, T. 2: 1082).²¹ Esta actitud, y más que la actitud, el reconocimiento expreso a la misma puede pensarse en relación con la conformación partidaria de la cámara de diputados: al momento de asumir, el partido en el gobierno tenía minoría legislativa –hasta que se produjeron las nuevas elecciones-, por lo tanto su “espíritu de consenso” constituía una estrategia de la minoría oficialista para presentar sus proyectos y lograr su aprobación. Esta estrategia política fue abandonada para los posteriores tratamientos legislativos, cuando la relación de fuerzas políticas se modificó y el partido oficial obtuvo la mayoría en las cámaras.

La ley fue presentada como una propuesta que

Innova sustancialmente sobre la estructura que mantuvo el gobierno de la UCR, no solamente porque tiene ocho ministerios, algunos de los cuales, como el caso del Ministerio de Justicia, puntualmente, es una innovación muy significativa, (...) sino que además **crea nuevas figuras en el marco de la organización en el funcionamiento del Estado provincial**, como son las **cinco agencias** que van a formar parte de la estructura del Estado, en el marco de la estructura jurídica de ‘Sociedades de Estado’ o de sociedades de Economías Mixtas (DSD; 1999, T. 2: 1082).

Entre otras modificaciones, se proponía la creación de cinco agencias: la Agencia Córdoba Deportes Sociedad de Economía Mixta; la Agencia Córdoba Turismo Sociedad de Economía Mixta; la Agencia Córdoba Ambiente Sociedad del Estado; la Agencia Córdoba Ciencia Sociedad del Estado y la Agencia Córdoba Cultura Sociedad del Estado.²² Todas las Agencias dependían por ley del Poder Ejecutivo a través de la Secretaría General de la Gobernación y se regían por las disposiciones de las leyes nacionales N° 19.550 (de Sociedades Comerciales) y N° 20.705 (de Sociedades del Estado).

Según esta legislación, constituyen **sociedades del Estado**

aquellas que, con exclusión de toda participación de capitales privados, constituyen el Estado Nacional, los Estados provinciales, los municipios, los organismos estatales

²¹En adelante, las siglas que usaremos para citar las fuentes legislativas son las siguientes: Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados. (DSD; año; tomo: pag); Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Senadores. (DSS; año; tomo: pag); Diario de Sesiones del Poder Legislativo Unicameral. (DSU; año; tomo: pag)

²²Es interesante pensar por qué determinadas áreas pasan a ser agencias mientras que otras continúan como ministerios o secretarías. Por ejemplo, Salud o Educación, los grandes baluartes de la administración estatal, continuaron siendo Ministerios. En una entrevista realizada por la autora a Graciela Palella, coordinadora del área de Artes Visuales de la ACC entre 1999 y 2007, nos comentaba que esto podría aludir a cierto “conservadurismo tradicional respecto a algunos servicios (...) y una cierta permisividad para otros”. (Entrevista realizada por la autora. 7/10/2009. En adelante, EP 7/10/2009)

legalmente autorizados al efecto o las sociedades que se constituyen en orden a lo establecido por la presente ley, **para desarrollar actividades de carácter industrial y comercial o explotar servicios públicos.** (Art. N° 1. Ley N° 20.705)

Estas sociedades no pueden transformarse en sociedades anónimas con participación mayoritaria estatal ni pueden admitir, “bajo cualquier modalidad”, la incorporación a su capital de capitales privados. Además, no están sujetas a las leyes de contabilidad, de Obras Públicas y de procedimientos administrativos (Art. N° 6). En otras palabras, constituyen organismos financiados completamente por el Estado pero exceptuados de cualquier tipo de control sobre los fondos y presupuestos que manejan. Mencionamos este dato ya que resulta significativo para la comprensión de los debates legislativos que expondremos y analizaremos de aquí en adelante.

Mientras tanto, las **sociedades de Economía Mixta** son aquellas que

forma el Estado Nacional, **los Estados provinciales**, las municipalidades o las entidades administrativas autárquicas dentro de sus facultades legales por una parte, y **los capitales privados** por la otra para la explotación de empresas que tengan por finalidad la **satisfacción de necesidades de orden colectivo o la implantación, el fomento o el desarrollo de actividades económicas.** (Art. 1. Ley N° 19550)

De este modo, se diferencian de las primeras por admitir en la conformación de su capital la incorporación de aportes privados. Sin embargo, la ley no establece una proporción fija en la composición de dicho capital, sino que debe ser negociada y determinada entre las partes implicadas, es decir, el Estado y los privados. Lo importante es señalar que el aporte de la administración pública a este tipo de sociedades puede adquirir varias formas, entre las cuales podemos enumerar las siguientes: concesión de privilegios de exclusividad o monopolio; exención de impuestos; protección fiscal; compensación de riesgos; subvenciones; aporte tecnológico; anticipos financieros; aportes de carácter patrimonial, en dinero, en títulos públicos o en especie; concesión de bienes en usufructo (Art.4).

Hasta aquí lo que podemos observar, siguiendo la legislación vigente, es que las agencias en tanto organismos institucionales se constituyen como entes autárquicos que gozan de una **importante** autonomía administrativa y financiera, lo que generó más preocupación entre

algunos legisladores y sirvió de fundamento central para su oposición al proyecto oficial. Sin embargo, para la mayor parte de los ciudadanos la transformación de secretarías y ministerios en agencias, junto con sus implicancias político- económicas, pasaron totalmente desapercibidas.

En el discurso del legislador Sosa, las agencias son presentadas, en términos generales, como un elemento innovador y renovador al mismo tiempo. Las agencias innovan porque otorgan al Estado, en áreas como cultura, deportes, ciencia y turismo, “la organización y la participación no sólo de los funcionarios del propio Estado, sino de los representantes, de los actores sociales que participan en cada una de esas actividades” (DSD; 1999, T. 2: 1082); esta combinación es valorada positivamente y considerada un aporte **modernizador de la estructura estatal**. Con las agencias se configura “un Estado moderno que asume coresponsabilidades [sic] con los particulares, de un Estado que quiere comprometer a los actores sociales en la fijación de las políticas”. Con la nueva ley, el gobierno delastotista buscaba colocar a Córdoba “a la altura de las principales provincias argentinas” (DSD; 1999, T. 2: 1082).²³

Este tipo de acciones en gestión pueden enmarcarse en los denominados procesos de **descentralización** que comenzaron a desarrollarse en la administración estatal en general desde la década del 70, y particularmente en el área cultura hacia fines de los años ochenta, en el marco de la imposición del modelo neoliberal (Rofman, 2000).²⁴

Tal como lo expusimos en el capítulo anterior, esta descentralización administrativa constituye el más reciente modelo institucional de intervención estatal en cultura y se

²³La comparación y el establecimiento de relaciones entre las diferentes leyes orgánicas provinciales contemporáneas constituye un relevante tema de investigación que aún reclama ser desarrollado en profundidad.

²⁴ En la misma entrevista, Palella nos comentó también que, entre “las bases de la imposición del modelo de Agencia en Córdoba”, es posible reconocer la Reforma del Estado que se desarrolló principalmente desde la década del ochenta (pero que tiene sus raíces en la última dictadura militar) a partir de las “recomendaciones” impartidas desde organismos financieros internacionales, como el FMI. Esos lineamientos de las políticas de ajuste neoliberal fueron formulados en los Consensos de Washington y estaba centrados sobre las **privatizaciones, la desregulación y la liberalización de los mercados** (Manzanal, 1999: 75). Por otro lado, Palella reconoce también como bases la estadía de De la Sota en Brasil durante su desempeño como embajador, así como su conocimiento y de sus colaboradores sobre el funcionamiento de agencias en España. (EP 7/10/2009)

caracteriza principalmente por la presencia de organismos que incorporan en sus órganos de gobierno tanto a representantes de la sociedad civil como a miembros de la administración pública, como claramente ocurre en el caso de las agencias. Al mismo tiempo, estos organismos son considerados autónomos –en gran parte- y muy eficaces, sobre todo en relación con la “pesadez y lentitud” atribuidos a la burocracia estatal, asociada a secretarías y ministerios. En la sesión que analizamos, los diputados que estaban a favor de la nueva ley orgánica **utilizaron estos argumentos en el debate**. Por ejemplo, el diputado Alberti, del bloque Demócrata liberal, remarcó el hecho de que tanto la ley en general como las agencias en particular introducían una transformación en el esquema de la administración pública, necesaria para lograr más eficiencia y tratar de “revertir los efectos negativos de la burocracia estatal”. En sus palabras: “(...) la idea de la generación de agencias debe estar sustentada, sin duda, para **dotar de dinamismo áreas sensibles del gobierno**, que a veces por la propia burocracia no han podido cumplir con los roles” que se le asignan (DSD; 1999, T. 2: 1085).

Cultura, turismo, deportes, ciencia y ambiente: áreas sensibles que requieren una dinamización y modernización de sus estructuras administrativas en las que participen tanto el Estado como los agentes sociales involucrados en cada una de ellas. Esta interrelación es posible de ser lograda, según el legislador Sosa, a través de la figura jurídica de la **sociedad** que permite la coparticipación de diferentes niveles de responsabilidad entre “los actores sociales y los funcionarios del Estado”. De este modo, los “particulares” –como llama Sosa a los miembros de la sociedad civil- pasan a formar parte del proyecto de gobierno al incorporarse activamente a estos organismos, es decir, como miembros que gozan de voz y voto en las instancias directivas.

Esa **modernización** que supuestamente generarían las agencias era cuestionada y relativizada principalmente desde el bloque opositor de la UCR. Tanto los diputados como los senadores solicitaron que los estatutos de las agencias se debatieran y aprobaran en ambas cámaras ya que

se trata de figuras nuevas y modernas, a las cuales les deseamos el mejor resultado, pero que **nos obligan a ser precavidos en cuanto a la función de control**, ya que se trata de institutos que **escapan a la Normativa General de Contabilidad y Contrataciones y del Tribunal de Cuentas y librados al control de sus respectivas Sindicaturas** [según lo establecido en la Ley de Sociedades]. (Diputado Font. Bloque UCR) (DSD; 1999, T. 2: 1084)

De este modo, la novedad que significaba crear agencias generaba incertidumbre y por ende motivaba la agudización de los controles y la vigilancia de parte de la oposición. Para los radicales, la modernizante coparticipación estatal-particulares no era más que una forma de “privatización encubierta” de aquellas áreas. En este sentido, el diputado radical Acuña sostuvo en la sesión que les producía incertidumbre “esto que hablaba el diputado Sosa, de la privatización de estas áreas. Nos da incertidumbre que el área del Ambiente se privatice, **nos da incertidumbre que el área de cultura se privatice**” (DSD; 1999, T. 2: 1087). Al definir explícitamente la creación de las agencias como una **privatización** los legisladores radicales le otorgaban una connotación negativa, asociándola a los procesos locales de imposición del modelo neoliberal de la década del ‘90, que se caracterizaron principalmente por las privatizaciones masivas de empresas del Estado y que generaron desempleo, empobrecimiento y crecimiento de la desigualdad social –entre otras situaciones negativas-. Este modelo, designado por los legisladores con los términos “menemista”, “neoliberal” y “conservador”, habría conducido al país a una situación de crisis social y económica en nombre de la modernización y el aggiornamiento de las estructuras administrativas del Estado.²⁵ Y si bien ellos, los radicales, reconocían la necesidad de modernización, cuestionaban enfáticamente los mecanismos elegidos por el gobierno de turno: “¿Por qué privatización tiene que ser sinónimo de modernización? Creemos que es posible hacer un Estado eficiente sin necesidad de privatizarlo” (Senador Dulla. Bloque UCR) (DSS; 1999, T. 2: 1382).

²⁵ Significativamente, durante toda la década del ‘90 el gobierno provincial estuvo en manos de la UCR: desde 1983 a 1995, gobernó en Córdoba Eduardo Angeloz, cuyo tercer mandato estuvo enmarcado por numerosos y graves actos de corrupción y enriquecimiento ilícito, situación que, conjuntamente con los conflictos gremiales y protestas sociales, impidió que finalizara su mandato. Fue sucedido en el gobierno por otro radical, Ramón B. Mestre, quien ocupó la gobernación de Córdoba entre 1995 y 1999, año en que fue derrotado por el peronista José Manuel de la Sota.

Aquí es pertinente aclarar que, si bien sólo las agencias de economía mixta eran las que incorporaban capitales privados para la gestión del área correspondiente -en este caso, Deportes y Turismo-, el conjunto de las agencias era percibido como una privatización de las “áreas sensibles del gobierno”. ¿Por qué ocurría esto? Porque más allá de que se trataba de Sociedades del Estado, era justamente su tipificación legal como **sociedad** lo que las convertía en empresas públicas que escapaban a los controles del Tribunal de Cuentas y quedaban libradas al control de sus respectivas sindicaturas, tal como se establece en la Ley de Sociedades Comerciales y de Sociedades del Estado.

Hasta aquí, las discusiones parlamentarias. Vayamos ahora a la “letra” de la ley: ¿En qué consistía aquello que corría el “riesgo de ser privatizado”? ¿De qué se trataba esa administración de la cultura que era necesario modernizar y hacer más eficiente o ejecutiva? Tal como sostiene Lebovics, para realizar una historia de la **administración de la cultura** es necesario en primer lugar, “considerar de manera más precisa lo que el Estado definía, con fines operativos, como cultura” (Lebovics, 2000: 123). La ley que creaba la ACC definía su área de competencia del siguiente modo: “todo lo inherente a la **conservación, promoción, enriquecimiento, difusión y extensión** del patrimonio histórico, artístico y cultural de la Provincia en su integridad” (Ley N° 8779. Título III. Capítulo 3. Art. 35).

De este modo se determinaba tanto el modo de intervención en el área cultura a través de la enumeración de una serie de acciones (conservar, promover, enriquecer, difundir y extender), como el objeto de las mismas (el patrimonio histórico, artístico y cultural). Según esta definición, la “cultura” que el Estado debía administrar estaba constituida principalmente por el patrimonio, entendido éste como un conjunto de bienes muebles e inmuebles que son considerados representativos de la “cultura cordobesa” y por lo tanto exigen su conservación y difusión.

En este punto, es interesante realizar una comparación entre las competencias de la ACC con lo que fueron las responsabilidades que se le otorgaron al Ministerio de Asuntos Culturales

de Francia.²⁶ Concretamente, el organismo a cargo del escritor André Malraux tenía como misión

hacer que las obras maestras más grandiosas de la humanidad, y en especial las de Francia, estén al alcance del mayor número posible de franceses; **llegar al mayor público posible con nuestro legado cultural**; y **promover** la creación de obras de arte y del intelecto que lo enriquezcan aun más (*Journal Officiel*, 26 de julio de 1959, 7413. Citado en Lebovics, 2000: 122)

Resulta sugestivo remarcar las similitudes que existen en los dos discursos, tanto en el de 1958 como en el de la ley de 1999. La necesidad de promover, difundir y extender la cultura a nuevos públicos está presente en ambos casos; y dejando de lado la exaltación que realizara Malraux de las obras francesas, podemos afirmar que en ambos documentos se la considera como ese conjunto de bienes artísticos, históricos y culturales denominados patrimonio que representan el “legado cultural” de los Estados Nacionales.²⁷ Este legado, cuyo contenido resulta de un proceso de selección/omisión realizado por los agentes sociales inmersos en las estructuras administrativas estatales, funcionó en el caso francés como herramienta de poder para mantener la cohesión y unidad de la nación y, por lo tanto, para la conformación del capital simbólico que contribuyó al posicionamiento del Estado en el concierto de naciones. Para el caso cordobés, si bien no es posible traspolar esta hipótesis miméticamente, podemos hipotetizar que la cultura pasó a constituir un componente esencial en el proceso de legitimación del gobierno delasotista. La creación de la ACC sentó las bases para la realización de un conjunto importantísimo de obras –entre ellas, la museificación del Palacio Ferreyra- a través de las cuales el Estado cordobés buscó realizar –en sus múltiples puestas en escena o performances- una determinada construcción acerca de “la cultura cordobesa”, que funcionó (y funciona) como herramienta de poder para fortalecer la presencia del Estado provincial.²⁸

²⁶ Ver capítulo 1, pp: 25-26.

²⁷ En el nuevo ministerio, Malraux tenía a su cargo la administración de las *beux arts* más una mezcla de otras áreas, como Arquitectura, Cinematografía y museos estatales (Lebovics, 2000).

²⁸ Estamos pensando, por ejemplo, en los numerosos actos inaugurales dirigidos desde el Estado, que constituyen, según Geertz, las “dimensiones simbólicas del poder estatal” (Geertz, 2000: 218). Pero de esto nos ocuparemos más adelante, cuando analicemos el caso del Museo Superior Evita- Palacio Ferreyra.

A partir de todo lo dicho, es posible matizar el carácter plenamente innovador que adjudicaban a las agencias los diputados y senadores oficialistas en las sesiones. Conceptualmente, no produjeron ninguna renovación ni en los modos de definir “cultura” ni en las acciones a emprender para su desarrollo. Según la mencionada ley, la ACC debía determinar los objetivos y formular las políticas de su área de competencia (patrimonio); ejecutar planes, programas y proyectos; fiscalizar y supervisar los archivos históricos de la Provincia y la Junta Provincial de Historia; y, lo que desde nuestro punto de vista resulta principal,

Brindar **posibilidades de acceso** para todos los habitantes a las actividades creadoras, intelectuales y artísticas en todas sus manifestaciones.

Descentralizar los medios de producción cultural a fin de favorecer la integración provincial. (Ley N° 8779. Título III. Capítulo 3. Art. 35)

A través de la definición de estos objetivos, el Estado impone un tratamiento público a aquello que llama “cultura” y delinea un modo de intervención en el área; un modelo que reafirma la centralidad del Estado para la democratización de la cultura, al tiempo que pretende instaurar mecanismos de descentralización de los medios de producción cultural. De este modo, si bien no se abandona totalmente el rol dirigista del Estado en la generación de la política cultural, la misma adopción del sistema de sociedades, en tanto entes que gozan de una mayor autonomía orgánica respecto del Ejecutivo, debe considerarse como un intento descentralizador enmarcado en la búsqueda de un mayor dinamismo para la administración estatal de la cultura.²⁹

Los estatutos de la ACC

²⁹Según algunos legisladores pertenecientes a partidos opositores (por ejemplo, Liliana Olivero de Izquierda Unida), más que dinamizar la administración, las agencias se convirtieron en una especie de “agujeros negros” a través de los cuales se dilapidaron gran parte de los fondos públicos sin ningún tipo de justificación o control fiscal de orden estatal. Más adelante desarrollaremos esta discusión con mayor detalle.

Luego de la aprobación del proyecto en tratamiento y de su conversión en Ley Orgánica de Ministerios N° 8779, fueron debatidos los Estatutos de las cinco agencias.³⁰ Comenzaremos por recuperar un momento de la extensa sesión de la cámara de diputados en la cual se trataron los mismos.

Los puntos en discusión pueden agruparse de la siguiente manera:

- Órganos de control de las agencias
- Situación del personal transferido a las agencias y vigencia de los derechos laborales adquiridos
- Cantidad de miembros del Directorio
- Fundamentos político-filosóficos de las agencias, tal como los definió el diputado radical Acuña.

Sobre los órganos de control, el problema giraba en torno a si eran o no suficientes aquellos previstos por la ley de Sociedades, y en caso de no serlo, qué nueva entidad debería crearse para vigilar las agencias. Por supuesto que para los diputados oficialistas, los previstos por la ley (Asamblea y Sindicatura) eran más que suficientes y, al tratarse de agencias estatales o mixtas, se añadía también el Tribunal de Cuentas. De este modo, existían tres órganos para ejercer el control sobre el funcionamiento del Directorio y garantizar su correcto desempeño.

Sin embargo, para los legisladores de la oposición (principalmente la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario) era menester profundizar los controles y los modos de realizarlos, ya que se trataba de “nuevas y hasta ahora desconocidas (en nuestro ámbito) maneras de conducción y ejecución de las políticas estatales” (DSS; 1999; T.2: 1704).³¹ Su propuesta consistía básicamente en dos puntos: crear una comisión bicameral para el seguimiento de las

³⁰Estos ingresaron por primera vez en Diputados el 11 de Agosto de aquel año y luego pasaron a Senadores, donde se trataron en dos jornadas contiguas (19 y 20 de agosto) (Cf. DSD; 1999; T.3: 1071-1089 y DSS; 1999; T.2: 1632-1704). Allí se presentaron dos despachos de comisión -el mayoritario enviado desde Diputados y una propuesta alternativa elaborada por los miembros del bloque radical- de los cuales se aprobó el de la mayoría aunque con algunas modificaciones. Por esa razón, el proyecto retornó a Diputados para su aprobación final el día 25 de agosto (DSD; 1999; T. 3: 1332-1358).

³¹ Proyecto de Creación de la Comisión Bicameral. Presentado en la 24° Sesión Ordinaria de la Cámara de Senadores. 19 y 20 de agosto de 1999.

agencias y nombrar un síndico de la oposición para que actúe junto al funcionario estatal que se colocara en ese cargo. Este tipo de medidas apelaban al poder legislativo en general y a la oposición en particular, como la entidad y los agentes más adecuados para llevar adelante estos controles, ya que su función consistía justamente en velar por el correcto ejercicio de la función gubernamental en todas sus dimensiones al tiempo que representar la pluralidad de partidos y posiciones políticas. Concretamente, esa comisión bicameral³² debía estar integrada, según el proyecto de ley, por legisladores de la mayor parte de los bloques y presidida por un miembro de la oposición (“lo que aventaría cualquier sospecha de obediencia partidaria”).³³ Sólo bajo estas condiciones podía constituirse como “un mecanismo para el efectivo control y conocimiento del pueblo sobre las marchas y posibles contramarchas de las agencias”.³⁴ De este modo, los legisladores de la oposición apelaban al “pueblo” para justificar su propuesta y se posicionaban como legítimos representantes, principalmente de ese pueblo que no había votado al partido vencedor pero era también objeto de sus políticas. En palabras de Acuña (UCR), “Queremos proponer estas reformas como salvaguarda a los intereses que nosotros entendemos son supremos para la provincia de Córdoba y sus habitantes” (DSD; 1999; T.3: 1232).

La situación del personal transferido fue un punto también presentado por algunos legisladores de la oposición, entre ellos, del bloque radical. Propusieron introducir una cláusula para evitar que se produjeran despidos injustificados durante la transferencia y se garantizaran los derechos laborales de todos los empleados de las áreas que se “modernizaban”. Buscaban generar “un marco de cobertura para que no puedan existir coacciones ni arbitrariedades” (Diputado Reyes. Bloque Nuevo Movimiento) (DSD; 1999; T.3: 1237).³⁵

³²Si bien la Comisión Bicameral para el control y seguimiento de las agencias fue creada en la 24^o Sesión ordinaria de la Cámara de Senadores, no hemos podido detectar ninguna otra documentación que nos informe sobre su efectivo funcionamiento.

³³Proyecto de creación, Op. Cit.

³⁴ Ibídem.

³⁵Estas inquietudes fueron materializadas en el artículo N°2 de la Ley de aprobación de los estatutos, donde se enuncia lo siguiente: Art. 2.- El personal de la Administración Pública provincial que se transfiera en el marco de lo

Según los estatutos, la cantidad de miembros del directorio de las agencias podía oscilar entre 3 y 20 gerentes. Esta última cifra resultaba para algunos legisladores sumamente excesiva, sobre todo si se estaba intentando “hacer ejecutivas **áreas que tradicionalmente no lo han sido**”. (Diputado Alberti. Bloque Frente Demócrata Liberal) (DSD; 1999; T.3: 1236). Un directorio de 20 personas se asemejaba más a una Asamblea, y al estar compuesto por “semejante cantidad de miembros” difícilmente “pueda hacer de una sociedad algo que realmente sea rápido y eficaz a la hora de tomar decisiones” (Diputado Alberti) (DSD; 1999; T.3: 1236). En nuestra lectura, la lógica racionalista e instrumental aplicada a las políticas gubernamentales está presente en todo el discurso de este legislador: tanto la consideración de la cultura o el ambiente como áreas no ejecutivas, caras a los recursos del Estado, como la necesidad de rapidez y eficacia en la toma de decisiones para la gestión pública. Dentro de esta lógica, “el papel de las autoridades públicas se torna un elemento clave para el éxito o fracaso de una determinada acción gubernamental” (Souza Lima y Macedo e Castro; 2008: 7). La racionalidad técnica, política y económica³⁶ se convierte en el supuesto explicativo de las prácticas gubernamentales, y sobre todo, en el criterio o parámetro de evaluación de dichas prácticas en términos de acción o inacción del Estado.³⁷

En lo tocante al último punto, la pregunta giraba, según Acuña, en torno al “porqué conceptual de las agencias”; una pregunta que nunca había sido respondida por parte de los miembros del gobierno, quienes pedían que se aprobaran “prácticamente a libro cerrado”. Específicamente, las palabras de la Secretaria General de la Gobernación, la señora Olga Rituort, al momento de responder sobre los fundamentos conceptuales de las agencias, fueron las siguientes –según Acuña–:

autorizado por el artículo 42 de la Ley 8779 **mantendrá la estabilidad que le corresponde conforme al régimen legal de la Ley 7233**. En caso de disolución de la Agencia el Poder Ejecutivo reingresará a la Administración Central el personal transferido.

³⁶Cuyo principio básico (y simplificado) de acción consiste en la maximización de beneficios y la minimización de los costos (Elster, 1990).

³⁷ Para profundizar este modelo de análisis de las prácticas gubernamentales en términos de políticas públicas, ver el texto ya citado de Parra Ramírez.

Déjenme que escriba el primer capítulo de esta novela y después ustedes con todas las facultades que tienen a su alcance como Poder Legislativo me dicen en que me he equivocado, me sugieren las correcciones que debemos agregar y todo lo que a ustedes se les ocurra lo pueden decir como Poder Legislativo, pero primero démen [sic] este instrumento **prácticamente a libro cerrado** (DSD; 1999; T.3: 1231).

Como decíamos más arriba, las agencias, al estar reguladas por la Ley de Sociedades, constituían para muchos legisladores empresas mixtas o semi-privadas y empresas estatales. El cuestionamiento recaía sobre la selección de un determinado instrumento jurídico –las sociedades- que se consideraba, si no incorrecto, al menos muy cuestionable para la administración un conjunto de áreas de gobierno. Según un diputado demócrata liberal, la Sociedad del Estado, “por el marco jurídico que la regula, no pueden [sic] hacer sino para cumplir con un **fin industrial o comercial**”; y este tipo de fines o motivaciones eran considerados inexistentes en las áreas de cultura, ambiente y ciencia -“no logro ver en esas dos áreas [ambiente y cultura] cual sería el fin comercial y el fin industrial”- (Diputado Alberti) (DSD; 1999; T.3: 1235). Sentenciaba así que el instrumento jurídico seleccionado excedía largamente el objeto social de la cultura o del ambiente y debilitaba el sistema de controles, más no la responsabilidad del Estado, que debía ser el único interviniente en la administración de las mencionadas áreas. El sistema de controles se debilitaba ya que, aunque se tratase de una empresa pública, esta sólo sería regulada y controlada por sus propios organismos internos o sindicaturas –tal como lo establece la ley de sociedades- escapando así de las entidades estatales centralizadas de control (como el Tribunal de Cuentas).

Por lo tanto, si bien el instrumento jurídico en cuestión posibilitaba la participación de los diferentes sectores de la sociedad en el diseño y la aplicación de políticas, esta coparticipación podía llevar a “dos caminos que no conducen al mismo destino”, tal como los definió el diputado Atilio Tazzioli (FrePaSo): “uno que es el camino de una verdadera participación social, de una democracia participativa que apunte en beneficio de las mayorías (...) y otra puede ser una participación que se circunscriba al mundo de los negocios” (DSD; 1999; T.3: 1234). Entonces, la **participación social verdadera** en el marco de las **instituciones estatales** era, para el

diputado, aquella orientada a producir un beneficio a “las mayorías”; la práctica de hacer negocios (es decir, ganar dinero) debía circunscribirse a la esfera privada en tanto no representaba un modo legítimo de intervención ciudadana en los organismos del Estado. Podemos ver así cómo la creación de una empresa pública para la gestión de cultura – que es el modo en que se administra la Lotería Provincial, por ejemplo- aparecía ante algunos legisladores como una acción inapropiada, cuestionable, que merecía una fundamentación profunda.

La disputa sobre la fundamentación o el “porqué conceptual de las agencias” –tal como lo definieron los mismos legisladores- se configuró también en torno a dos representaciones contrapuestas: **modernización o arcaísmo**. Del lado “moderno” se hallaban todos aquellos que estaban a favor de la creación de agencias, entre otros aspectos. Para los senadores oficialistas, la nueva ley de ministerios y sus herramientas promovían una reforma del Estado en pos de su aggiornamento y su apertura a la participación de diversos sectores. Así se lograría un Estado competente, capaz de prestar servicios eficientemente “al hombre de carne y hueso que hay detrás de los mostradores”. Mientras tanto, aquellos que se oponían al innovador plan de gobierno, principalmente los miembros del bloque radical, eran llamados “arcaicos” por los oficialistas, quienes los caracterizaban como hombres que “no abrían su mente” y continuaban sosteniendo principios antiguos y obsoletos, “abandonados desde hace mucho tiempo, muchos años, por muchos países”. Subyacía a estos planteos una concepción también “moderna” de gobierno, basada en la cogestión entre funcionarios y ciudadanos: “(...) gobernar no es encerrarse en dictar resoluciones coactivas, sino cogestionar, compartir el compromiso con la gente en la toma de decisiones”. (Senador Bianco. Bloque UPC) (DSS; 1999; T.2: 1636)

La “participación ciudadana” se presentaba como aquella que vendría a solucionar muchos de los eternos males de la administración pública, entre ellos la burocracia y la falta de respuesta a las necesidades sociales. Contra la sobrevaloración que para ellos existía de la figura del funcionario público, se alzaba el ciudadano, “el hombre común, el cordobés”: “Nadie

sabe de la gente tanto como la gente. Nadie es mejor juez de su propio bienestar que cada ciudadano". (Senador Bianco) (DSS; 1999; T.2: 1639). Las agencias constituirían, entonces, el modo institucional de concretar dicha participación, de materializar la apertura del Estado.

Antes de continuar es importante añadir un matiz a esta representación oficialista sobre la "modernización" y lo "moderno". Fueron miembros del mismo bloque justicialista los que se encargaron de introducir este matiz o "pequeña digresión" en torno a la innovación que – supuestamente- producirían las agencias. Para el diputado justicialista Ricardo Scoles se trataba en realidad de instrumentos de gobierno corporativo, un modelo ya introducido por Perón en los años 50' bajo la denominación de "comunidad organizada". Este concepto se refiere, según Scoles, al trabajo mancomunado entre el Estado y las organizaciones líderes del pueblo en pos del bien social (DSD; 1999; T.3: 1238). Así, el diputado dejaba demostrado cómo, en realidad, la idea de coparticipación o cogobierno ya estaba planteada en los principios fundamentales del peronismo, y por lo tanto no era tan moderna y novedosa como se la presentaba. Las agencias quedaban así inscriptas en la historia del pensamiento político argentino, particularmente en la filosofía de gobierno peronista, en tanto constituían un modo de llevar a la práctica el modelo de la comunidad organizada. A través de esta argumentación, Scoles introduce otro elemento discursivo en pos de la legitimación del proyecto en cuestión; un elemento que recurre a la historia y a "las raíces del movimiento justicialista" con el objetivo de **distinguir** el plan de las agencias y removerlo, aunque sea por un momento, del ámbito de "lo moderno", que para él representa también el olvido del pasado y el predominio de lo "light", lo liviano, de aquello sin historia (DSD; 1999; T.3: 1238).

En el contexto de la disputa legislativa, los radicales aceptaban la acusación de arcaísmo en tanto les servía para diferenciarse del proyecto modernizador oficial: un proyecto que representaba, para ellos, la realización "del modelo neoliberal, conservador, menemista, que ha llevado al país a la situación en que se encuentra" (Senador Héctor Dulla) (DSS; 1999; T.2: 1639). Los llamados "arcaicos" criticaban la constitución de sociedades con fines civiles, para

desarrollar actividades científicas o culturales, en tanto lo consideraban incompatible o contradictorio;³⁸ la coparticipación de la gestión en áreas como cultura se les presentaba como un procedimiento poco claro y muy discutible, que podría producir efectos no deseados desde su perspectiva, como el predominio del interés privado por sobre el interés público. Y aquí, uno de los senadores recurre a la misma constitución provincial para remarcar el peligro que suponía para ellos la creación de agencias de cultura, ciencia y ambiente:

(...) no veo claro ni debidamente ajustado este procedimiento de delegación y coparticipación a terceros de áreas que la propia Constitución provincial dedica como a "Políticas Especiales". Tal el caso de "La Cultura", Título II, artículos 60 y 65 de la Constitución, y "El Ambiente", artículo 66 y concordantes (DSS; 1999; T.2: 1640).³⁹

A partir del análisis de los artículos citados por el legislador, podemos afirmar que el "carácter especial" que posee constitucionalmente "La Cultura" radica en la **función social** que se le atribuye: junto con la educación, cimienta la identidad y unidad nacional, y contribuye a la integración latinoamericana (Art.60). Por estas razones, es el Estado el único responsable de garantizar un acceso igualitario a "la cultura" así como también, de difundir y conservar el patrimonio cultural y los bienes que lo componen.

Basándose en estos postulados, los radicales sostenían que el ambiente o la cultura no podían dejarse librados a los manejos de los capitales privados, algo que podía ocurrir dentro del marco legal establecido para las sociedades. La pregunta formulada por Dulla en el recinto resulta, en este sentido, esclarecedora:

Entonces, ¿puede constituirse una sociedad del Estado que tenga por objeto atender cuestiones como el ambiente y la cultura? ¿O es que pretendemos convertir esto en

³⁸ Según el senador Héctor Dulla, las sociedades poseen fines comerciales e industriales, mientras que las actividades culturales y científicas, por ejemplo, están reservados para las asociaciones civiles.

³⁹ Los artículos que el senador refiere son:

Artículo 60. El Estado Provincial difunde y promueve todas las manifestaciones de la cultura desde una perspectiva nacional que se complementa con las provinciales y regionales. La cultura y la educación constituyen funciones sociales, cimientan la identidad y unidad nacional, y contribuyen a la integración latinoamericana con espíritu abierto a los demás pueblos. El Estado garantiza el derecho a la educación y el acceso a la cultura en igualdad de oportunidades y posibilidades, sin discriminación alguna.

Patrimonio cultural. Artículo 65. El Estado Provincial es responsable de la conservación, enriquecimiento y difusión del patrimonio cultural, en especial arqueológico, histórico, artístico y paisajístico y de los bienes que lo componen, cualquiera sea su régimen jurídico y su titularidad. Disponible en: http://www.intertournet.com.ar/argentina/constitucion_cba.htm [Consultado el 5.05.09]

actividades comerciales, para encuadrarlas dentro de una ley? ¿Vamos a forzar **la naturaleza** misma para ello? (DSS; 1999; T.2: 1641).

Así se configuraba una idea de administración de la cultura en la que no tenían lugar las nociones de empresa, negocios o fines comerciales... "La cultura" no admitía estas nociones ya que, por "naturaleza", no constituía un área rentable según los términos de los inversores de capitales privados; por esa razón, si "la cultura" no podía privatizarse, entonces el Estado debía asumir, por defecto, la gestión del área: "si nadie se ocupa de eso [La orquesta sinfónica, las bibliotecas públicas] (...) Entonces, el Estado acaba haciéndose cargo de eso" (Senador Francisco Delich) (DSS; 1999; T.2: 1658).

Recapitulando, podemos decir que tanto para quienes impulsaban el proyecto como para quienes lo cuestionaban y pretendían modificarlo, **la transformación del Estado en un ente eficiente y moderno constituía un objetivo en disputa**. Para los oficialistas, el proyecto del Ejecutivo garantizaba el "despegue de la Provincia", su inclusión "en el fenómeno de la globalización y de todo lo que está ocurriendo en el mundo", así como el rompimiento definitivo con años de conservadurismo y estancamiento resultantes de los gobiernos radicales:

(...) no vamos a claudicar en la transformación que pretendemos instalar en Córdoba. No queremos volver atrás; no queremos que nos suceda lo de los gobiernos anteriores; la gente no quiere volver, por lo tanto nosotros no podemos defraudarla. La gente quiso cambiar; el turismo de la Provincia necesita un despegue; **la cultura de la provincia, casi inexistente, está esperando una nueva posibilidad**; el deporte de la Provincia está también esperando apoyo, y por ello consideramos que **sólo los miopes, aquellos que han perdido el tren de la historia, pueden presentar oposición a estas transformaciones que Córdoba necesita** (Senador Presas) (DSS; 1999; T.2: 1653).

Para la oposición radical, en cambio, el camino de la modernización estatal consistía principalmente, en la agudización de los mecanismos de control mediante los cuales era posible "avanzar para lograr que el Estado solidario sea eficiente pero siga siendo Estado". Su visión acerca de la modernización y transformación del aparato estatal se construía en oposición a lo que ellos consideraban la disolución del mismo por la imposición del modelo neoliberal, proceso

en el cual las agencias encajaban perfectamente.⁴⁰ El Estado debía seguir siendo “Estado” y no una especie de híbrido desnaturalizado.

Ahora bien, más allá de los debates, los estatutos de las agencias fueron aprobados en su versión mayoritaria. No existió un tratamiento individualizado, sino que se discutieron en conjunto los cinco documentos. Con esto quedaban ya oficialmente creadas y listas para comenzar su funcionamiento. Los legisladores oficialistas no contaban con más argumentos para convencer a los opositores que remarcar el carácter novedoso y eficiente de las agencias, la necesidad de cambiar, de aggiornarse y adaptarse (“modernizarse”) “a lo que está ocurriendo en el mundo”. Todo esto refrendado con un argumento que entendemos significativo en el marco de un debate legislativo: a partir del triunfo electoral de diciembre, todo el proyecto de gobierno contaba con el apoyo de, por lo menos, el 50 por ciento de los habitantes de la provincia de Córdoba. Este respaldo otorgado por “la voluntad popular” convierte a la controvertida propuesta en un proyecto legítimo, que se concibe como respuesta a las demandas de los ciudadanos, de la gente y que, por ende, no admite oposición alguna. En palabras del senador oficialista Carlos Presas:

Hoy la gente quiere transformación, quiere cosas nuevas, porque si seguimos con la Subsecretaría de Cultura, con la Subsecretaría de Deportes, con el turismo como está, la decadencia en Córdoba va a ir profundizándose. (DSS; 1999; T.2: 1652)

¡Fuera lo viejo, venga lo nuevo! Las agencias representaban, en esa visión, el fin de la decadencia en Córdoba y el inicio de una nueva era de participación ciudadana junto al Estado. Sobre su funcionamiento efectivo no había aún mucho para decir, se trataba casi de una cuestión de fe; o como dijo el diputado Scoles, “a las agencias por sus frutos las conoceráis”, aludiendo a una frase bíblica. Será tarea del investigador entonces analizar esos frutos que han brotado de las agencias y que forman parte de nuestra cotidianeidad. Sin embargo, antes será

⁴⁰ Aquí considero importante señalar que, al menos durante los gobiernos radicales provinciales de Eduardo Angeloz (1983-1995) y Ramón Mestre (1995-1998), no se habría evitado la imposición y aplicación de políticas de corte neoliberal: al contrario, muchas áreas de gobierno, en especial la educación y la salud, se vieron afectadas por los recortes presupuestarios, las políticas de descentralización desregulada y el achicamiento del Estado social.

imprescindible explorar en detalle los estatutos que se aprobaron en aquellas sesiones y que pasaron a regir el funcionamiento de la ACC durante todo su período de vigencia.

En primer lugar, en los estatutos podemos identificar un **conjunto de artículos que establecen las características comunes a todas las agencias**: la duración, los medios para el cumplimiento de los fines, la administración, las atribuciones del directorio y del presidente, el ejercicio económico y financiero y el funcionamiento de la sindicatura.

Según este conjunto de artículos, las agencias se establecen con una duración de 99 años, a partir de su inscripción en el registro público de comercio; en Córdoba no llegaron siquiera a los 10 años. Para la realización de su objeto social, pueden efectuar “toda clase de actos jurídicos, operaciones y contratos autorizados por las leyes, ya sea de naturaleza civil, comercial, administrativa o de cualquier otra, que se relacionen con el objeto perseguido”, como por ejemplo, comprar bienes muebles e inmuebles, celebrar toda clase de contratos o convenios y contraer empréstitos.

La administración está a cargo de un Directorio que, como ya dijimos, puede estar integrado por entre 3 y 20 miembros, designados por la Asamblea y con opción a la reelección. Esta Asamblea está conformada por los mismos socios accionistas⁴¹ y constituye un órgano de control y toma de decisiones relativas a la gestión de la sociedad. Por ejemplo, tiene la obligación de elegir, entre los miembros del Directorio, un Presidente para la sociedad y un Vicepresidente. Cada miembro del Directorio (directores) debe depositar en la sociedad una garantía monetaria, que en el caso de la ACC, equivalía a U\$S 2000. Este organismo directriz goza de “las más amplias facultades para administrar y disponer de los bienes”, y debe reunirse al menos una vez al mes. Entre las facultades del presidente, encontramos todo tipo de “actos civiles y/o comerciales autorizados por las leyes a las personas jurídicas” así como también la representación de la agencia y la supervisión de su funcionamiento para el cumplimiento de sus

⁴¹ En el caso de las sociedades del Estado, éste es el único miembro de la Asamblea.

fines.⁴² Cada vez que culmina el ejercicio social anual, el organismo debe confeccionar estados contables y producir documentación pertinente a esos fines.⁴³ Sobre la sindicatura, sólo diremos que el síndico es nombrado por la Asamblea con el acuerdo del senado y que, entre sus atribuciones figuran todas aquellas acciones tendientes al control y fiscalización de la administración de la sociedad.⁴⁴

Ahora bien, este conjunto de artículos establece un **modelo de administración** que puede entenderse como novedoso para la gestión del área de cultura, sobre todo si lo consideramos históricamente, ya que no hemos registrado antecedentes de éste para Córdoba.⁴⁵ Además, como ya vimos, para muchos legisladores opositores la figura jurídica de la

⁴²**Artículo 13.** PRESIDENTE. Serán atribuciones del Presidente del Directorio las siguientes: a) suscribir toda la información necesaria para el normal desenvolvimiento de la sociedad, b) representar en todos sus actos, a la Agencia, incluyendo las relaciones interprovinciales, nacionales y, cuando corresponda, con órganos similares de otros países, c) cumplir y hacer cumplir las leyes, el estatuto, las resoluciones de Asamblea y del Directorio, d) convocar a las reuniones del Directorio y de la Asamblea, presidir las mismas y decidir con su voto en caso de empate, e) librar y endosar cheques, vales y pagarés y cualquier especie de papeles de comercio, sin perjuicio de las delegaciones de firma o los poderes que fije el Directorio, f) otorgar los mandatos que correspondan para el mejor desenvolvimiento de la sociedad, g) supervisar el funcionamiento de la Agencia en el cumplimiento de sus funciones, de las tareas realizadas por terceros y de los convenios y contratos suscritos por la misma, y supervisar el cumplimiento del reglamento interno y aplicar las medidas disciplinarias que correspondan y todas las decisiones atinentes al personal.

⁴³Cuando acudimos a la ex –agencia (hoy Secretaría) en busca de estos documentos no obtuvimos una respuesta favorable. Tal como allí nos dijeron, la actual secretaría no tenía ningún tipo de información sobre el disuelto organismo, ya que “como la agencia había dejado de serlo” todo estaba en manos del liquidador. Luego de numerosas búsquedas por el ministerio de Finanzas, obtuvimos dos datos importantes: el liquidador era el contador Francisco Helena y trabajaba en el Museo Provincial de Ciencias Naturales. Hacia allí nos dirigimos y lo localizamos en una de las oficinas del museo. El contador dijo que sólo poseía información de tipo contable, pero nada de documentación sobre el funcionamiento del directorio (por ejemplo, actas de sesiones) o sobre los modos de trabajo de la agencia. Al sentir que él no tenía respuesta ante nuestros interrogantes, nos derivó a otra área, concretamente “patrimonio y museos”, que funciona también en una oficina del Museo de Ciencias Naturales. Hacia allí nos dirigimos pero tampoco tuvimos éxito. Según nos comentó quien nos atendiera, Patrimonio y Museos sólo tenía a su cargo el Museo de Ciencias Naturales, el Museo Provincial Casa del Marqués de Sobremonte y los “museos del interior”; el Ferreyra dependía directamente de la Secretaría, “se comunicaba sin intermediarios”. Decidimos entonces presentar una nota para solicitar una entrevista con el director del Museo, el Prof. César Miranda u otra autoridad pertinente, pero hasta el momento de finalizar este trabajo no hemos obtenido respuesta alguna.

⁴⁴Según el artículo N° 294 de la Ley de Sociedades, son algunas de las atribuciones y deberes del síndico: “fiscalizar la administración de la sociedad, debiendo examinar los libros y documentación; asistir con voz, pero sin voto, a las reuniones del directorio, del comité ejecutivo y de la asamblea; recabar las medidas necesarias para corregir cualquier irregularidad; presentar a la asamblea ordinaria un informe escrito y fundado sobre la situación económica y financiera de la sociedad, vigilar que los órganos sociales den debido cumplimiento a la ley, estatuto, reglamento y decisiones asamblearias”.

⁴⁵Anteriormente a la creación de la ACC, el organismo a cargo de la administración de la cultura era una Secretaría, dependiente del Poder Ejecutivo Provincial. Más adelante analizamos en detalle el modo en que se conformaba esta Secretaría, y algunas de las diferencias entre ésta y la ACC. Por otro lado, entre los fundamentos del proyecto de ley para la creación de una Comisión Bicameral para el Control y Seguimiento de las Agencias, podemos leer lo siguiente: “La creación de las agencias viene a revolucionar, en el ámbito de la provincia, la manera de concebir al

sociedad y su objeto comercial o industrial, era incompatible con el objeto y los fines que debía tener un organismo público dedicado a “la cultura”. Se vuelve entonces necesario examinar el artículo más importante de los estatutos, aquel que define el **objeto de la sociedad**.

Como ya dijimos, el objeto general de la ACC está constituido por “todo lo inherente a la conservación, promoción, enriquecimiento, difusión y extensión del patrimonio histórico, artístico y cultural de la Provincia en su integridad”. Para la realización de este objeto, se establecen una serie de objetivos en particular que, a fines del análisis, podemos agrupar en el siguiente esquema.

a) Por un lado, acciones tendientes a la **democratización de la cultura** –en el sentido que empleáramos más arriba-:

“**Brindar posibilidades de acceso** para todos los habitantes de la Provincia a las actividades, creadores [sic], intelectuales y artísticas en todas sus manifestaciones”.

“**Difundir** el desarrollo de las disciplinas artísticas y los valores culturales en todas sus manifestaciones”.

“Organizar, dirigir, promover, ejecutar, regular y difundir actividades artísticas y culturales en el ámbito de todo el territorio provincial”.

“Instrumentar programas de conocimiento para posibilitar y acrecentar el acceso a los hechos y expresiones artísticas y culturales”.

“Fomentar y estimular la investigación, producción y creación de los valores artísticos y culturales locales”.

“Salvaguardar la libertad creativa y expresiva de las personas”.

b) Por otro lado, se determinan una serie de acciones tendientes a la **descentralización** de los medios de producción cultural con el objetivo de “favorecer la integración regional”, que,

Estado y muchas de sus actividades (...) Pero precisamente por ser una **creación original y sin antecedentes en el derecho administrativo provincial**, necesitamos realizar un seguimiento de las Agencias creadas por la Ley de Ministerios, sin perjuicio de los organismos de control interno y externo que las leyes y la misma Constitución prevén”. (DSS; 1999; T. 2: 1704)

en este sentido pueden comprenderse a su vez como acciones a favor del desarrollo de la **democracia cultural**, según el sentido arriba expuesto:

“Celebrar convenios con instituciones públicas y privadas del orden municipal, provincial, nacional como así también con los miembros integrantes del MERCOSUR e internacionales”.

“Facilitar y fortalecer los mecanismos de organización regional, en el área de su competencia, garantizando la participación efectiva de municipios e instituciones intermedias, implementando programas culturales y artísticos”.

“Propiciar la participación, perfeccionamiento y actualización técnica y didáctica de todos los sectores de la provincia”.

c) También se establecen objetivos de **gestión directa** en el área, como por ejemplo:

“Supervisar los Archivos Históricos de la Provincia y la Junta Provincial de Historia”.

“Establecer programas de premios, becas, subsidios y créditos para el fomento de las actividades culturales y artísticas”.

“Implementar políticas específicas para cada disciplina artística”.

d) Sobre las **relaciones con otras áreas de gobierno**, se determina que las mismas deben establecerse principalmente con el área de Educación y de Turismo.⁴⁶

Por último, se reconoce y estimula “la labor de entidades y organismos privados que desarrollen actividades artísticas [sic] culturales”, en tanto agentes centrales para el desarrollo de la política cultural en el ámbito provincial.

La creación de DACyT: del “Estado” a la “Economía Mixta”

La reconstrucción de la historia de la ACC no acaba aquí, ya que en el año 2002 el Poder Ejecutivo Provincial modificó toda su estructura orgánica, transformando también el sistema de agencias. Según afirmara el legislador oficialista López Amaya, estas modificaciones fueron motivadas por la situación de crisis social, económica y política que atravesaba el país desde

⁴⁶Según el estatuto de la ACC, “vincular y articular acciones del Área Cultura con la de Educación, Turismo y otras áreas de gobierno”.

finis de 2001 (Legislador Félix López Amaya. DSU; 2002; T. 2: 868). Esta afirmación del legislador se refiere a la crisis que se inaugura a partir de los tantas veces definidos – principalmente en los medios de comunicación- “sucesos de diciembre de 2001”, un conjunto de hechos caracterizados por una fuerte violencia política y social que contribuyeron al estallido de una situación que venía gestándose durante toda la década del '90. La caída de la convertibilidad y los consecuentes elevados índices de inflación destruyeron la burbuja económica en la que se hallaban inmersos gran parte de los habitantes del país, y produjeron una escasez en la circulación de dinero conjuntamente con una elevación de los costos de vida. En este contexto, la idea del ahorro se impuso en múltiples ámbitos de la vida social, entre ellos el de la administración pública. Acorde con esto, el nuevo proyecto de ley de estructura orgánica del Poder Ejecutivo tenía como principal objetivo la reducción del gasto público⁴⁷ y era considerado por los legisladores oficialistas como una medida “en coherencia” con las diferentes políticas implementadas desde el PE “para el achicamiento del Estado y para el ajuste de los gastos del Gobierno Provincial” (Legislador Félix López Amaya. DSU; 2002; T. 2: 868).

Antes de continuar, es importante aclarar que esa misma situación de emergencia y crisis fue la que determinó de alguna manera el derrotero institucional del proyecto de ley, ya que lo que en realidad se presentó ante la Unicameral para su tratamiento y aprobación, fue un decreto (N° 3041) que había sido sancionado el 26 de diciembre de 2001 y que realizaba –entre otras cosas- una importante reducción de la estructura ministerial.⁴⁸ Tal como podemos leer entre los considerandos del decreto:

Que, lograda la meta con relación al Poder Legislativo,⁴⁹ constituye una decisión irrenunciable **profundizar la disminución de los costos de la política en otros niveles del Estado**, homogeneizando las retribuciones de funcionarios y autoridades superiores vinculados con el Estado por elección o designación, y, paralelamente, **reducir también la estructura orgánica del Poder Ejecutivo**.

⁴⁷ Uno de los principales proyectos de De la Sota para lograr esta reducción consistió en la unificación de las cámaras legislativas con la correlativa reducción del número de funcionarios (y salarios).

⁴⁸ Para esto, el decreto dejaba sin efecto la Ley Orgánica anterior, N° 8779.

⁴⁹ Se refiere a la unificación de las cámaras para la conformación de un Poder Legislativo Unicameral.

En relación con las agencias, la reducción se realizó del siguiente modo: por un lado, se fusionaron las entonces vigentes Agencias de Cultura, Turismo, Deporte y Ambiente en una sola gran agencia de economía mixta (DACyT). Al mismo tiempo, se mantuvo la Agencia Córdoba Ciencia y se creó la Agencia Córdoba Solidaria, en lugar de lo que había sido el Ministerio de la Solidaridad. También, como consecuencia de estas transformaciones, se tornaba necesario “adecuar en forma proporcional el número de autoridades superiores y recursos humanos de la nueva administración” (Legislador López Amaya. DSU; 2002; T. 2: 869); en otras palabras, realizar una importante reducción de personal tanto de planta como contratado. A través de todas estas modificaciones, el oficialismo pretendía instaurar una estructura simple, con el menor número posible de reparticiones y dependencias, “para desburocratizar, agilizar y hacer mucho más eficiente las actividades de Ejecutivo Provincial”, sobre todo en un contexto que definían como de fuerte crisis nacional y local (Legislador López Amaya. DSU; 2002; T. 2: 868).

Sin más argumentos que los que aquí hemos recogido, el oficialismo ponía a consideración el proyecto-decreto y solicitaba a la cámara la aprobación del mismo. Sin embargo, la oposición presentó varios reparos. En primer lugar, sobre el **procedimiento de sanción** llevado a cabo por el Ejecutivo: para los miembros del bloque radical, por ejemplo, al tratarse de un decreto ya aprobado, en aquella sesión sólo estaban “considerando la ratificación legislativa de una verdadera Ley de ministerios ya vigente, que no ha seguido los pasos formales del proceso de formación y sanción de las leyes constitucionales” (Legislador Dulla) (DSU; 2002; T. 2: 870). Por esas razones, el decreto era considerado inconstitucional y “contrario a los intereses de la ciudadanía”, ya que no realizaba una verdadera reducción de costos, sino que representaba sólo un “maquillaje” momentáneo, al tiempo que sentaba las bases “de un Estado ausente”.

En segundo lugar, tanto los legisladores de la Izquierda Unida (IU) como los del Partido Intransigente (PI), manifestaron su disconformidad con el proyecto general en tanto

consideraban que consumaba una **gran concentración de poder** en algunos organismos específicos, como en el caso de la “mega agencia” y la Secretaría General de la Gobernación,⁵⁰ y al mismo tiempo producía un relajamiento en los controles de parte de los organismos centralizados, todo esto “bajo el rótulo de la apelación de reducción del gasto”: estos dos aspectos se tornaban peligrosos “para el mantenimiento de este sistema esencialmente participativo y libre” (Legisladora Ceballos. Bloque PI) (DSU; 2002; T. 2: 876).

Para los legisladores de ambos bloques (IU y PI) el PE estaba actuando de un modo autoritario, sin límites, creando agencias y borrando ministerios a discreción, con la única excusa del recorte presupuestario. En palabras de la legisladora Lucía Domínguez, “es tanta la concentración de poder, señor presidente, que asusta el riesgo que significan [sic] que las decisiones de estado pasen por una **decisión familiar**”.⁵¹ (DSU; 2002; T. 2: 877).

Finalmente, se planteaba el asunto de la **creación de la “mega agencia”**, hecho que fue objeto de un fuerte debate y motivó una revisión, sobre todo de parte de la oposición, acerca del funcionamiento de las agencias durante sus primeros años de vida. La parábola que sostenía “por sus frutos las conoceréis” parecía cumplirse ahora. Los argumentos de la oposición no eran diferentes a los planteados tres años atrás: las agencias son un mal ejemplo importado del exterior, una forma de administración escogida por el gobierno de turno “para hacer lo más ligero posible el control del Estado”, con el agravante de que “se delega en estas agencias funciones que son **inalienables del Estado**”, como la administración de cultura, ambiente, turismo y deportes (Legislador Miguel Nicolás. UCR). Según este legislador radical, desde su creación las sociedades han sido administradas “casi como empresas particulares”, con un funcionamiento excesivamente autónomo. En este sentido, Nicolás culmina su evaluación

⁵⁰Ya que en el proyecto se eliminaba el Ministerio de Gobierno, además de Finanzas, Justicia y Solidaridad. Sólo se conservaban el Ministerio de Educación, Salud, Obras Públicas y se unificaba Producción y Finanzas.

⁵¹El adjetivo “familiar” se refiere no solo a la toma de decisiones de estado en un ámbito muy reducido, sino que alude explícitamente a la relación que existía entre el PE, ocupado por de la Sota, y la Secretaría General de la Gobernación, a cargo de quien era en ese momento la esposa del gobernador, Olga Ruitort.

negativa sobre el funcionamiento de estos organismos diciendo que “ni siquiera parecen parte de la administración pública” (DSU; 2002; T. 2: 874).

Sin embargo, más allá de los cuestionamientos, el proyecto-decreto fue aprobado por la mayoría oficialista (los bloques de IU y el PI votaron en contra en general y particular, la UCR y otros bloques minoritarios, votaron a favor en general y en contra en particular) convirtiéndose en la ley Orgánica de Ministerios N° 9006. El paso siguiente consistía en el tratamiento legislativo de los estatutos de las nuevas agencias para su aprobación final y puesta en vigencia.

Es importante aclarar que durante la lectura de estos supuestamente nuevos estatutos encontramos escasas diferencias con aquellos aprobados en 1999. Si bien se había constituido un sólo gran organismo que nucleaba cuatro ex-agencias, gran parte de los reglamentos se conservaron casi sin modificaciones y pasaron a conformar un único documento. Estamos hablando, por ejemplo, de la definición del objeto social de cada área. Sin embargo, donde sí hallamos una importante diferencia es en el articulado sobre el **capital social de la “mega agencia”**. Es aquí donde se evidencia concretamente la transformación de las agencias del Estado en agencias de economía mixta. ¿Por qué? Porque según el artículo en cuestión, se fija un capital social inicial de 120 mil pesos sobre el cual la participación del Estado deberá representar sólo el 51%; el resto del capital, será cubierto por inversores privados. De este modo, la fuerte defensa del rol del Estado en la administración de áreas como cultura o ambiente había quedado atrás: aunque se conservaba su intervención mayoritaria, el juego se abría explícitamente al capital privado y se concretaba un modelo de co-gestión. Esto se percibe también en el artículo que se refiere a la administración de la “mega agencia”: la misma queda a cargo de un directorio compuesto por un Presidente designado por el Estado y un número de directores designados por la Asamblea Ordinaria que puede oscilar entre 6 y 12 miembros. Al menos la mitad de los directores deben pertenecer al Estado o sector público y son elegidos directamente por el PE. A partir de estas regulaciones, si bien se mantenía la

primacía **formal** del Estado en la toma de decisiones y el control del organismo y se limitaba la participación de los privados, algunos viejos planteos de los legisladores oficialistas parecían volverse realidad:

no es garantía de eficiencia el hecho de que las acciones estén en manos del Estado (...) es la hora de **cogestionar determinadas áreas de la administración pública**, porque entiendo que los privados, con su participación, además de ahorrarle trabajo de pensar al Estado, ahorrará trabajo de control, porque sin duda que los particulares serán los primeros controladores. (Senador Bianco. UPC) (DSS; 1999; T. 2: 1647)

Los estatutos fueron discutidos en la sesión del 7 de agosto de 2002 (DSU; 2002; T. 4: 2260- 2287). En aquella sesión todos los legisladores de los diferentes bloques opositores se manifestaron en contra de la “reingeniería del Estado” que proponía el partido de gobierno. Como ya hemos dicho, una de las estrategias discursivas para dotar de legitimidad el discurso opositor consistió en realizar una revisión histórica sobre el funcionamiento de las agencias desde su creación. Así, por ejemplo, la legisladora Beatriz Leyba Martí, de la UCR, comienza su intervención diciendo:

Quizás habría que retrotraerse y volver a pensar: ¿cómo surgen las agencias en Córdoba? Seguramente, fueron extraídas por el señor Gobernador –que es un hombre visionario para algunos- de un modelo de gestión exitoso en el mundo, que a través de aportes de capitales privados en donde éste asume el riesgo a cuenta y orden.

Las creación de agencias en Córdoba se define entonces como un “implante”, una copia de un modelo “exitoso en el primer mundo, pero que no se corresponde con la problemática de la cultura de los países periféricos como el nuestro” (DSU; 2002; T. 4: 2276). Esa problemática era justamente la del capital privado, que históricamente había sido en nuestro país un “capital prebendario” que se reproducía y crecía a costa de los subsidios y el endeudamiento del Estado. Con un capital privado de estas características, este modelo de gestión de políticas públicas estaba condenado al fracaso. Para corroborar esta afirmación, la legisladora enumera los supuestos beneficios que traería aparejados este modelo: reducción del gasto público, aporte del capital privado, eficiencia administrativa, entre otros. Sin embargo, ninguno de esos

puntos se había cumplido en los últimos años: el presupuesto de las agencias no había podido ser controlado por los órganos estatales, la participación del aporte privado había sido mínima (“menor al 10 %”), y la burocracia improductiva había incrementado su tamaño. Si el modelo mixto había fallado y estaba lejos de ser eficiente y producir un ahorro significativo al Estado, entonces ¿para qué unificar todas las agencias en una única sociedad de economía mixta?

Este nuevo organismo representaba, según la legisladora radical Beatriz Leyba Martí, una sociedad conformada “con recursos del Estado” pero paradójicamente “sin control estatal”, una “fusión virtual” en la cual “los recursos de cada uno de los cordobeses van a ser manejados y controlados por funcionarios que tienen plena libertad para disponer de ellos, como si fuera su patrimonio personal” (DSU; 2002; T. 4: 2278). Este tipo de administración, basada en criterios de gestión privados y no públicos era, para la legisladora, totalmente inconciliable con el objeto social que la misma “mega agencia” se atribuía, a saber: la protección del medio ambiente, la preservación de los recursos naturales, la conservación, enriquecimiento y difusión del patrimonio cultural, entre otros.

¿Puede una Sociedad de Economía Mixta, sin control del gasto, asumir las responsabilidades que le caben al Estado? (...) Por otra parte: ¿puede el Estado, mediante una Agencia, delegar la función de organizar y fiscalizar con centralización política y normativa y descentralización operativa las cuestiones que son obligaciones del Estado?

¿Cómo podemos controlar la conservación, el enriquecimiento y la difusión del patrimonio cultural, cuando **el criterio de gestiones es compatible con el de gestión privada y no pública?** (Legisladora Leyba Martí) (DSU; 2002; T.4; 2278).

La unificación entonces no tenía un sentido público, orientado a mejorar los modos de administración y al mismo tiempo reducir los costos en tiempos de crisis; al contrario, para la legisladora representaba un retiro del Estado en el control de áreas inalienables a su función, como lo eran cultura y ambiente. El único sentido le atribuía a esta transformación era aquel asociado a la asignación y el manejo de dineros públicos de un modo discrecional y con controles meramente formales.⁵² Y es en esta caracterización donde, según Leyba Martí, “la

⁵²Ya que la sindicatura se ejercía, según los estatutos y la ley 19550, sobre los hechos consumados.

Mega Agencia cumple, sin lugar a dudas, un axioma: 'Para gastar fácilmente y sin control, búscate una agencia' ” (DSU; 2002; T.4; 2278).

En la misma línea, otros legisladores sostuvieron que al unificarse las áreas de ambiente, cultura, deportes y turismo, el gobierno cordobés estaba recayendo en un grave error ya que el turismo constituía una verdadera industria, “netamente calificada”, que exigía una administración “específica, especializada y jerarquizada” (Legislador Nicolás, bloque UCR); su combinación con el resto de las áreas podría opacar su rendimiento. Justamente porque cultura o ambiente representaban funciones indelegables del Estado, incompatibles con los criterios economicistas de rentabilidad, eficacia, costos y beneficios. “Estas sociedades de economía mixta, administradas casi como empresas particulares, pondrán en riesgo la ejecución de programas y planes para el desarrollo de las áreas afectadas” (Legislador Pereyra. Movimiento Acción Vecinal) (DSU; 2002; T. 4: 2280).

Desde una posición un tanto más extrema, la legisladora Olivero (IU) acusaba al gobierno de turno de propiciar **acciones criminales**, violatorias de la Constitución Provincial, ya que, intentando mostrar “un nuevo concepto de Estado moderno –yo en cambio diría ausente, de carácter simbólico” entregaba “áreas estratégicas como la cultura, los recursos naturales y el ambiente a grupos financieros y privados”, sin tener en cuenta ningún fin social.

(...) las operaciones de esta mega agencia reditarán beneficios, es decir, ganancias, que se repartirán entre sus socios accionistas (...) imagínense una mega agencia compuesta por **traficantes de las obras de arte**, o por los mercaderes de la destrucción del medio ambiente o por los grandes grupos del mercado del deporte, discutiendo políticas sociales. Realmente, no lo puedo imaginar (DSU; 2002; T. 4: 2281).

Para los legisladores de la oposición, la conversión de agencias del Estado en sociedades de economía mixta se concretaba entonces como un retroceso del Estado en pos del avance del modelo neoliberal al que ya habían aludido los mismos en el momento de la creación. “Estamos hablando de que se incorporó a la Mega Agencia agencias del Estado. Entonces,

estamos hablando, igual que en el caso de la Agencia Ambiente, de que el Estado se está retirando” (Legisladora Leyba Martí) (DSU; 2002; T. 4: 2286).

Ese retroceso quedaba demostrado luego de una evaluación del desempeño histórico de estos organismos, caracterizado, según Leyba Martí, por la ineficiencia, la utilización del dinero de la gente de forma irregular y la sustracción de los controles presupuestarios establecidos por la Constitución Provincial (DSU; 2002; T. 4: 2286).

Sin embargo, la DACyT fue creada y se puso en funcionamiento. En el año 2003 fue ratificada por una nueva ley orgánica de ministerios, esta vez la N° 9117. Básicamente, la razón de la nueva ley estaba vinculada con la necesidad de modificar la estructura de gobierno ya que la situación de crisis económica estaba desapareciendo lenta aunque no definitivamente. Tal como sostuvo el legislador Massei al momento de presentar el proyecto ante la cámara,

En lo que se refiere a la estructura orgánica del Ejecutivo en las leyes anteriores, cuando hablaba de crisis me refería, señor presidente, a ejecutividad. Lo que hemos hecho con las leyes anteriores es reducir el número de ministerios y concentrar en muy pocas manos la ejecución de la respuesta, habida cuenta de las cuestiones cruciales que atravesaba la sociedad y que todavía por supuesto está atravesando (DSU; 2003; T. 3: 1646).

Es por esto que, si bien se restablecieron algunos ministerios,⁵³ la “mega agencia” permaneció en vigencia. La situación crucial que continuaba atravesando la sociedad justificaba ampliamente este tipo de medidas, orientadas a obtener una mayor “ejecutividad” en el momento de la toma de decisiones.

Un aspecto a destacar dentro de la nueva ley orgánica lo constituye la creación de una nueva Agencia, Córdoba Juventud Sociedad del Estado, y también la colocación de la Corporación Inmobiliaria Córdoba (CORICOR) bajo la órbita directa del gobernador de la Sota. Según la disertación de Massei, la CORICOR

⁵³Básicamente se restablecen siete ministerios (Gobierno, Finanzas, Producción, Trabajo, Educación, Seguridad, Salud y el de Obras y Servicios Públicos), se crean sólo tres secretarías (la Secretaría General de la Gobernación y de Información Pública, que subsume a la ex Secretaría de Prensa; la Secretaría de Justicia, que está tal cual; y la Secretaría de Protección Integral del Niño y del Adolescente,) y la DACyT se mantiene como agencia de economía mixta.

tendrá a su cargo la **enajenación de inmuebles ociosos del Estado Provincial**, en una muestra más de autoridad y ahorro por parte del Gobierno y la mejor venta de esos bienes con la transparencia en las operaciones que se requieran y la debida publicidad de las mismas (...) **El primordial destino [de estas ventas] será un viejo anhelo del Gobierno, también expresado en la Ley 8836, el de construir el nuevo Centro Cívico** que traerá –como lo hemos dicho en otras oportunidades- enormes ahorros en gasto de gestión y operativos.

En segundo término, tendrá como destino la amortización de deuda pública, donde quiero aclarar también que ni un centavo de lo presupuestado para educación, salud, seguridad y otros rubros esenciales, se tocará a efectos de la cobertura de la deuda pública ni del Centro Cívico (DSU; 2003; T. 3: 1647).

Destacamos estos puntos en tanto entendemos que constituyen un antecedente directo de lo que ocurrirá más adelante con la realización de la obra del Palacio Ferreyra y del resto de los edificios que conforman la Media Legua de Oro. Todas estas construcciones fueron financiadas a partir de la venta de inmuebles “ociosos” propiedad del Estado Provincial, el mismo mecanismo que se plantea aquí para la realización del proyecto del centro cívico; la CORICOR constituyó el organismo público para la realización y oficialización de esas ventas. Por lo tanto, podemos afirmar que lo establecido en esta ley –principalmente la gestión directa del organismo por parte del gobernador- constituye una de las condiciones de posibilidad para la concreción del proyecto de expropiación y museificación del Palacio Ferreyra, objeto de esta tesis que más adelante desarrollaremos.

En la sesión legislativa⁵⁴ las objeciones de parte de los miembros de la oposición sobre la DACyT en particular y las agencias en general, se mantuvieron en el mismo sentido que las expresadas en los años anteriores. Tanto la IU como los representantes del PI consideraban que la creación y el sostenimiento de las agencias, ya sean mixtas o del Estado, estaba inscripta en un tipo de reforma política que se basa en un “modelo de Estado ausente”, que desatiende el desarrollo de políticas sociales, responsabilidad intransferible e indelegable del Estado provincial según Olivero. Las agencias constituían las entidades jurídicas para materializar esa transferencia de funciones hacia el sector privado, arriesgando de este modo la

⁵⁴ La ley N° 9117 fue tratada en el Poder Legislativo Unicameral en Julio de 2003.

primacía del bien común en pos de los beneficios individuales. A su vez, al no estar sujetas a ningún tipo de control estatal –por la misma ley que las rige-, representaban para estos legisladores “verdaderos agujeros negros de la administración estatal”, “embudos de ingresos imposibles de controlar”.

(...) cuando nosotros decíamos que las Agencias son **grandes agujeros negros**, donde la legislatura no conoce el presupuesto que manejan y donde la cambiamos e hicimos de a poco una mega agencia y ahora seguimos creando otros estamentos de tipo agencia [Juventud, Solidaridad] (Leyba de Martí.UCR) (DSU; 2003; T. 3: 1653).

Ahora bien, sobre las repercusiones concretas de estas modificaciones orgánicas, en la entrevista que realizamos con la Licenciada Graciela Palella- y que más adelante desarrollaremos en profundidad- no encontramos ninguna referencia a esta reforma temporaria (2002-2004). Al referirse a la agencia, desde el comienzo la definió como de economía mixta, sin indicar ninguna diferencia con respecto a las sociedades del Estado, por ejemplo. De este modo y a partir de lo dicho, podríamos afirmar a modo de hipótesis que se trató de una modificación de índole formal, que no afectó los estatutos ni el funcionamiento preciso de la agencia -la misma siguió su labor tal como la venía realizando desde los inicios- pero que sí puede haber contribuido a un mayor relajamiento de los controles sobre el manejo de presupuesto en la ACC. En otras palabras, las sucesivas transformaciones que sufrió el organismo posibilitaron su “escape” de los organismos centralizados de control y dificultaron el desarrollo de otros mecanismos de auditoría.

Tal como señala Lebovics, sabemos que los ministerios o agencias funcionan con dinero. Y estas asignaciones pecuniarias resultan generalmente objeto de disputas “en torno a qué cultura y a qué precio”. En vista de esto, en este campo [cultural] el movimiento de dinero simboliza aprobación, desaprobación o indiferencia, casi en la misma medida en que lo hacen otras clases de lenguajes” (Lebovics, 2000: 139). Por ejemplo, en las lecturas de las ejecuciones presupuestarias del Estado Provincial para el período 2002-2007, encontramos que las partidas asignadas a Cultura y Educación **augmentaron** de \$ 804.154.193 (sobre un

presupuesto general de \$2.157.568.755) a \$1.787.677.982 (sobre un total de \$6.053.126.300).⁵⁵

Respecto del monto asignado concretamente a las agencias, que en los documentos se señalan bajo el nombre de “aportes al funcionamiento”, en el año 2002 la DACyT recibió efectivamente \$11.335.034 de los \$20.481.730 presupuestados. En 2003, la partida **augmentó** a \$23.086.267, de los cuales se pagaron sólo \$15.872.376.⁵⁶ Por otro lado, sabemos que entre 2003 y 2004, la DACyT contaba, según el Presupuesto General de la Administración Pública Provincial, con un total de 581 cargos en planta permanente, mientras que la Agencia Córdoba Solidaria, a la cual el Estado provincial aportaba alrededor de \$50.000.000, contaba con 767 cargos en planta.

El gradual aumento presupuestario que podemos detectar para el área de cultura en general no aparecería como muy significativo si pensamos que, por un lado se trata de una agencia que nuclea cuatro áreas; por el otro, con respecto a los aportes públicos a la Agencia Solidaria, los de DACyT aparecen como demasiado pequeños (representan alrededor del 30%). Al mismo tiempo, si revisamos los debates legislativos que precedieron la sanción de las diversas leyes de Presupuesto General entre 2002 y 2007, detectamos que para los legisladores de la oposición no había existido ningún tipo de acrecentamiento presupuestario en estas áreas sensibles de gobierno. Para los miembros del bloque de la IU, en el presupuesto establecido para 2004 se registraba **el menor gasto público en educación y cultura en mucho tiempo**; a esto se le sumaban las agencias, antes de descentralización estatal,

⁵⁵ *Ejecuciones presupuestarias 2002-2007*. Gobierno de la Provincia de Córdoba, Ministerio de Finanzas, Secretaría de Administración Financiera, Contaduría General de la Provincia. Las ejecuciones pueden consultarse on-line en la página del gobierno provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>

En el año 2003 el presupuesto de Cultura y Educación se mantuvo en cifras similares al año anterior (\$ 807.961.534). Para 2004, el gasto que figura en este ítem indica \$829.175.000. En 2005 se produce un aumento un tanto significativo, \$ 1.023.469.400, que será sostenido en los años subsiguientes (en 2006, el monto es de \$1.536.489.777 y el de 2007 puede verse en el cuerpo del texto).

⁵⁶ Este año también se creó una cuenta especial “Fondo Córdoba DACyT”, administrado por la misma agencia. Según el artículo 3° del Título II de la Ley de Presupuesto General para el 2004 (que crea las cuentas especiales), la cuenta “se integrará con los ingresos producidos por la percepción de tasas, multas y otros recursos que –conforme a la Ley Impositiva Vigente - pudieren corresponder en concepto de arancelamiento de los servicios a cargo de las áreas de Deportes, Ambiente, Cultura y Turismo dependientes de la referida Agencia”. Básicamente, se refiere a tasas vinculadas con el área de Ambiente y Turismo, como derechos de caza, pesca, etc. No se señalan tasas relacionadas con el área de cultura.

imposibles de controlar, a través de los cuales el gobierno de turno realizaba una transferencia importante de funciones y recursos, “como paso previo a su privatización” (Legislador Álvarez). Según la legisladora Olivero (IU), las agencias constituían un “capítulo aparte” que debía ser necesariamente examinado. Durante la sesión, sostuvo, mediante una exposición que incluyó la proyección de varias diapositivas, que un 67% del total presupuestado era asignado a las agencias, en concreto, \$1.031 millones de pesos. Un dinero que, en su discurso, se destinaba a estos organismos sin control parlamentario ni del Tribunal de Cuentas y “con evidente discrecionalidad política” (DSU; 2003; T. 6: 2902-2907).

Entonces, mientras las partidas presupuestarias oficiales registradas aumentaban, para los legisladores de la oposición ocurría lo contrario: el gasto público en educación y cultura registraba un valor mínimo histórico. Este discurso de los legisladores, centrado a su vez en el problema de los “gastos” con “discrecionalidad política” de las agencias, estaría señalando un dato importante en relación con la administración de la “cultura”: “el lenguaje y el hecho de que la cultura cuesta” (Lebovics, 2000: 139). Ahora bien, lo que cuesta y cómo se lo gasta constituyen cuestiones que se definen en medio de disputas en las cuales prevalece el lenguaje del dinero, como signo de aprobación, desaprobación o indiferencia. Una historia destinada a reconstruir los diversos modos que adquiere la administración de la cultura no debería dejar de lado el análisis simbólico del movimiento dinerario, análisis que promueve un conjunto de interrogantes que aquí sólo señalaremos a modo de preguntas abiertas: ¿cuánto dinero se presupuesta a las entidades estatales encargadas de “la cultura”? ¿Cuánto representa del presupuesto total y también en relación con otras entidades? ¿De que manera se distribuye o desagrega en diferentes actividades? O dicho de otro modo: ¿Cuáles son las actividades que más se desarrollan en un determinado período y cuales las que crecen menos? ¿Es posible saber cuánto es lo que efectivamente se gasta? ¿Qué cambios o continuidades en relación con las concepciones de cultura se pueden leer en el discurso presupuestario?

El 100% de la cultura ¿nuevamente en el Estado?

Las transformaciones en el gobierno provincial continuaron, en parte debido a la aparente “superación” de la crisis. En el año 2004 la DACyT fue disuelta y las agencias fueron restituidas como entes individuales y autónomos, entre ellas la de cultura, que fue constituida nuevamente como sociedad del Estado (DSU; 2004; T. 2). Este reacomodamiento administrativo, también definido por algunos legisladores oficialistas como una “vuelta a los orígenes”, se produjo en el marco de una nueva ley orgánica de ministerios, esta vez la N° 9156. Según podemos leer en el proyecto de ley enviado a la legislatura desde el PE, “al desaparecer las causales que motivaron su fusión [de la DACyT]” se tornó posible restablecer las agencias tal como habían sido creadas en 1999, a saber: Córdoba Deportes-Sociedad de Economía Mixta, Córdoba Turismo-Sociedad de Economía Mixta, Córdoba Ambiente-Sociedad del Estado y Córdoba Cultura-Sociedad del Estado.⁵⁷ Concretamente, lo que había desaparecido era, según el ejecutivo provincial, la situación de crisis que estallara en diciembre de 2001 y que originara la ya mencionada concentración de las agencias. Por esta razón, el legislador oficialista Domingo Carbonetti sostuvo en la sesión legislativa que la escisión de la mega agencia no era “una **involución de este Gobierno**, porque la DACyT (...) se creó a través del decreto 3041, allá por diciembre de 2001, cuando arreciaba la crisis más fenomenal que azotó a la Argentina” (DSU; 2004; T. 2: 491). Ahora que la crisis había desaparecido, el restablecimiento de las agencias no representaba un retroceso sino que realizaba una “vuelta a la normalidad”.

Sin embargo, este retorno se realizó con algunas variaciones, principalmente con respecto al control de las agencias, aspecto que había causado múltiples controversias en el recinto legislativo. En esta nueva –y última- ocasión, el Poder Ejecutivo provincial y los

⁵⁷En la ejecución presupuestaria al 30 de septiembre de 2004, detectamos que dentro de los gastos de dependencia inmediata del Poder Ejecutivo aún figura la DACyT, aunque también lo hacen las agencias por separado. El organismo unificado presenta un gasto presupuestado de \$19.967.800, mientras que individualmente, las agencias cuentan con el siguiente presupuesto:

- Agencia Córdoba Deportes S.E. M: \$ 1.510.000
- Agencia Córdoba Cultura S.E: \$ 3.510.000
- Agencia Córdoba Turismo S.E.M: \$ 3.630.000
- Agencia Córdoba Ambiente S.E: \$ 1.410.000

legisladores oficialistas incluyeron en el proyecto de ley un artículo mediante el cual se determinaba que las agencias quedarían sujetas al control del Tribunal de Cuentas de la Provincia “a través de auditorías periódicas y permanentes”. Entendemos que esta nueva disposición aparecía en respuesta a los numerosos reclamos de parte de la oposición sobre la falta de controles y la excesiva autonomía que gozaban las agencias para el manejo de recursos públicos. Si bien desde el oficialismo no compartían esta apreciación, ya que al inicio de la sesión el legislador Carbonetti se encargó de enumerar una tras otra las disposiciones existentes en pos de la vigilancia del funcionamiento de las agencias, el agregado explícito de ese artículo eliminaba definitivamente toda posibilidad de cuestionamientos.

Más allá de las argumentaciones a favor del proyecto, la oposición en su totalidad votó en contra.⁵⁸ Sus discursos se unían siempre en los mismos aspectos: tanto para el Frente Nuevo (FN), como la IU, la UCR y el bloque de Recrear, las agencias –ya sea individualmente o fusionadas- no habían cumplido con los objetivos previstos a partir de su creación, como lo eran la reducción de la burocracia y el recorte de los gastos. Sin dar más detalles, el legislador Eduardo Fernández del FN dice: “Recordemos, por ejemplo, los padecimientos que tuvo la agencia de Cultura a fines del año pasado, cuando no podía cumplir sus fines” (DSU; 2004; T. 2: 479). No sabemos exactamente a qué “padecimientos” hace referencia este legislador, pero es importante remarcar que las agencias son representadas a través de declaraciones de este tipo como instituciones inservibles e injustificadas, que al basarse en “el criterio de gerenciamiento privado” son incapaces de llevar adelante una correcta administración de las “áreas estratégicas del Estado” (Legislador Eduardo Fernández).

Las agencias tampoco habían promovido una reducción del gasto público ya que, según el legislador Ricardo Fonseca (FN), mientras se pretendía reducir el costo de la política con la creación de la Unicameral, llegando a que cueste 23 millones de pesos, en las agencias se

⁵⁸ Aquí resulta significativo señalar que el 8 de junio de 2003 el gobernador de la Sota fue reelecto en su cargo con más del 50% de los votos, asegurando de ese modo su gestión hasta el 2007. En este contexto, la rotunda negativa a este último proyecto de ley orgánica puede ser considerada en relación al juego partidario, estrategia de la oposición para tratar de recortar o frenar el poderío del reelecto partido de gobierno.

pagaban sueldos que sumaban los 38 millones de pesos. De este modo, Fonseca sostenía que el costo de la política se trasladaba desde el sistema bicameral a las agencias y dejaba demostrado, en parte, lo que él consideraba el fracaso de la reforma político-administrativa desarrollada por el gobernador De la Sota desde 1999.

Alguna vez (...) el Gobernador de la provincia habló del '**experimento cordobés**' con referencia al modelo que aplicaba en la provincia y que según él, trasgredía uno de los dogmas más caros a ciertas escuelas de administradores públicos (DSU; 2004; T. 2: 488).

Este transgresor experimento había fallado según el legislador, principalmente porque el gobierno de turno había necesitado cinco reformas ministeriales "para poder encontrar los argumentos suficientes sobre dónde se tiene que controlar el gasto". Y a pesar de las numerosas pruebas y ensayos, no lo había logrado con "éxito". Todo lo contrario, a lo largo del gobierno de UPC, se habría consolidado un Estado caro e ineficaz que, bajo la consigna de eficiencia y descentralización administrativa, había creado organismos que funcionaban con recursos estatales pero que se desempeñaban con "demasiada" autonomía por fuera de los controles establecidos por la constitución provincial. Las agencias se habrían convertido en esos "agujeros negros, con vinculación al capital privado" que hacían "perder el rol del Estado en cuanto a su función social y a su potestad de bregar por lo colectivo (...) por donde se pueden estar dilapidando los dineros de nuestro pueblo" (Legisladora Liliana Olivero, IU) (DSU; 2004; T. 2: 483).

Sobre este aspecto también continuaron manifestándose varios legisladores del bloque radical, entre ellos el legislador Heriberto Martínez, quien destacó que tanto las sociedades del Estado como las de economía mixta habían funcionado con recursos o fondos públicos, ya que la inversión privada había representado un porcentaje mínimo en la composición del capital inicial de cada agencia. Entonces más que nunca era necesario ajustar los controles, sobre todo reforzando el papel de la oposición en los mismos, en tanto se trataba de la administración de dineros "públicos".

Lo nuevo y lo no tan nuevo: sobre la organización y el funcionamiento de la ACC

Al describir y analizar las numerosas disposiciones normativas encontrábamos que poco nos decían acerca del funcionamiento y organización de la ACC, aspectos que considerábamos muy relevantes a los fines de la investigación. En este sentido, entendemos que es importante conocer el modo en que se organizó la agencia, describiendo las áreas que la conformaban y los nombres que recibían, las instituciones que estaban a su cargo, la organización del personal así como también todo aquello que quedaba fuera de la administración del organismo, lo que no estaba a su cargo. Realizar un repaso de la estructura de la agencia entre su creación en 1999 y su desaparición definitiva en 2008 –para volver a transformarse en secretaría- nos permitirá “aclarar qué era nuevo y qué no lo era” (Levobics, 2000: 124) en la supuestamente “moderna” ACC. Al mismo tiempo, es importante reflexionar acerca de las diversas entidades (ministerios, secretarías, agencias, consejos) bajo las cuales se coloca y se organiza la administración gubernamental de la cultura, ya que nos informan sobre la importancia que el Estado asigna a la acción cultural así como también el nivel de recursos asignados y el origen de los mismos.

Para investigar estos aspectos decidimos entrevistar a la Licenciada Graciela Palella,⁵⁹ como interlocutora para dialogar y reconstruir el funcionamiento de una institución muy reciente

⁵⁹Motivó esta situación también el haber recibido una respuesta negativa de parte de Pablo Canedo, en una comunicación telefónica con su secretario Alejandro Fontaneto. Decidimos entrevistar a Canedo ya que se desempeñó como director de la ACC entre 1999 y 2007, es decir, durante todo el período de existencia del organismo. Actualmente, cumple funciones como Concejal por el partido Unión por Córdoba. Es por esto que, a comienzos de agosto de 2009, nos dirigimos al Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba (sito en Pasaje Comercio 447) para contactar al actual concejal y solicitarle una entrevista en la que nos comentara sobre su trabajo en la ACC, sobre el funcionamiento del organismo, sobre la obra del Palacio Ferreyra, entre otras cuestiones. Luego de ingresar al edificio del Concejo, consultamos en Mesa de Entradas donde podíamos encontrar la oficina de Canedo; recibimos las indicaciones y nos dirigimos a un pasillo donde se encontraban dispuestas a ambos lados las oficinas de todos los concejales. Allí buscamos la que nos interesaba y al golpear la puerta, nos atendió su secretario. Explicamos el motivo de nuestra presencia y Fontaneto nos indicó que si nos interesaba una entrevista con Canedo debíamos presentarle una nota formal presentándonos y explicando el motivo de la entrevista. La nota sería luego elevada al concejal, quien evaluaría si accedía o no al pedido. Así, el 5 de agosto llevamos la mencionada nota al Concejo Deliberante. Llegamos cerca del mediodía y observamos al pasar, que frente al edificio había una manifestación de los empleados municipales. Banderas, bombas y un megáfono formaban parte de la protesta. Desde nuestra percepción, que fue muy rápida ya que no nos detuvimos a observar en detalle lo que sucedía, se trataba de una manifestación pequeña (aproximadamente 60 personas) que permanecía siempre en el mismo sitio. No interrumpían el ingreso al Concejo, por lo que pudimos entrar sin problemas, sin tener que modificar el recorrido. Nos dirigimos directamente a la oficina de Canedo y entregamos la nota a Fontaneto. Éste la recibió y nos pidió algunos datos (teléfono y mail) para comunicarnos en unos días la respuesta del concejal. Cuando le preguntamos por Canedo, nos dijo: “El concejal no pudo venir hoy por la manifestación, pero yo le comento”. Le agradecí su

en nuestra historia provincial, que tuvo una existencia breve (9 años) en el campo de la cultura local. Siguiendo a Bourdieu, es importante recordar que todo discurso es situado y que adquiere su fuerza performativa a partir de su ubicación social (Bourdieu, 2001). Las palabras de Palella son las de un sujeto con una extensa trayectoria en el campo de la cultura, específicamente en el ámbito gubernamental. Si bien actualmente se encuentra jubilada, cuando la entrevistamos ella nos comentó que trabajó en la administración de la cultura desde que comenzó sus estudios universitarios; fue directora del Museo E. Caraffa a finales de los años '80 y se encargó de rearmar varias veces el departamento de artes visuales. Durante el período de existencia de la agencia, se desempeñó como coordinadora general del área de artes visuales, último cargo que ocupó antes de su jubilación.

En la entrevista⁶⁰ se presentó como una persona que, a lo largo de su extensa carrera formó numerosas personas para la tarea de la gestión cultural, armó equipos de trabajo, se interesó siempre por la creación de archivos y el correcto almacenamiento de la información así como por la documentación minuciosa de todas las actividades que se realizaban. Al mismo tiempo, se definió como una persona interesada por la reflexión crítica, el diálogo, el cambio y la innovación, respaldada no sólo por sus años de trabajo sino también por un conjunto de teorías sobre “administración pública, organizaciones y toma de decisiones”,⁶¹ que permanentemente citaba para explicar algunas de sus ideas aunque sin explicitar de que teorías en particular se trataba. Para reforzar esta imagen, también recurrió a la diferenciación entre su trabajo y el del

atención y me retiré. Cuando salí, la manifestación continuaba en el mismo sitio. Esperamos alrededor de un mes y, al no recibir respuesta de Fontaneto, decidimos llamar por teléfono y consultar directamente. Luego de presentarnos telefónicamente y recordar nuestro caso al secretario, nos respondió que Canedo no iba a poder concedernos la entrevista, “ya que se hallaba muy ocupado con audiciones y por lo del cospel”. Se refería al aumento de la tarifa del boleto para transporte público (cospel), que se efectivizó en diciembre de 2009, aunque su discusión había comenzado en julio de ese año. Fue a partir de esta negativa que decidimos contactar con Graciela Palella, a quién conocíamos previamente por haber obtenido una beca de investigación otorgada por la ACC entre agosto y noviembre de 2007.

⁶⁰ La entrevista con Graciela Palella fue realizada en un bar céntrico. Había sido concertada previamente por medio de un intercambio de e-mails. El 7 de octubre nos encontramos alrededor de las 18 horas, allí luego de la finalización de su trabajo, y conversamos cerca de dos horas.

⁶¹ De aquí en adelante, todas las citas textuales que introduzcamos entre comillas en este último apartado pertenecen a la entrevista que realizamos con Graciela Palella.

empleado administrativo, “el empleado público, tradicional” como ella misma lo define, que se encarga “sólo de operar la máquina”.

Según nos comentara la entrevistada, durante el gobierno de Ramón Mestre (1995-1998) y antes de la ACC, funcionaba en el gobierno provincial una **Secretaría de Cultura**⁶² conformada por un conjunto de departamentos: teatro, música, canto y danza y artes visuales. De cada uno de ellos dependían los cuerpos artísticos y las instituciones correspondientes, como los museos, los teatros, etc. Al mismo tiempo, existían algunas unidades comunes, que servían a toda la estructura, como el área de diseño gráfico o diagramación. Desde la perspectiva de los estudios de gestión cultural, podemos conceptualizar este modelo institucional de intervención estatal como **modelo francés de administración de la cultura**, el cual consiste básicamente en la erección de ministerios o secretarías que dependen orgánicamente del Poder Ejecutivo Provincial. Al describir el funcionamiento de aquella secretaría, Palella enfatizaba el carácter “más cooperativo” –respecto de la ACC- que poseían las relaciones entre las áreas y los departamentos, aunque también “había bastante burocracia, digamos que era una burocracia antigua que había, este, teñido esta dependencia”. Las agencias vinieron a acabar con esa burocracia, ya que eran “más autónomas” y al ser sociedades mixtas –nótese que la entrevistada no menciona en ningún momento la diferencia entre sociedades mixtas y del Estado, algo que había causado tantos debates en la legislatura- era posible

gestionar los fondos con menos burocracia, porque anteriormente, yo me acuerdo por ejemplo cuando dirigía el Museo Caraffa, este... vos imagináte, post dictadura, igualmente **todo un trabajo para que hubiera algunos fondos propios** (...) para una especie de autofinanciamiento, o lo que hoy se llama desarrollo sustentable... y teníamos después el **problema de cómo ingresar, oficializar esos fondos** porque la única figura que había para entidades dependientes como el museo era la caja chica y vos sabés que la caja chica tiene un montito máximo que no me acuerdo de cuanto era pero (...)entonces, vos ves que la misma **estructura funcional impedía, orgánica y funcional impedía el crecimiento de estas**, bueno, yo creo que esa fue una necesidad.

⁶²Anteriormente, durante el gobierno provincial de Eduardo Angeloz (1983-1995), funcionaba la Dirección de Actividades Artísticas.

La necesidad de agilizar la gestión de fondos y posibilitar el autofinanciamiento de las instituciones culturales era, de este modo, salvada a partir de la puesta en funcionamiento de la ACC; al mismo tiempo, respondía a cierto ideario de actualización, de modernización presente en los ámbitos de gestión pública, y en este caso acompañado también por el surgimiento de nuevas teorías y actores especializados, como los gestores culturales.⁶³ Modernización y alivio eran las palabras que se asociaban a la creación de la ACC:

Yo sentí el alivio de mayor agilidad, después de... estuve 34 años trabajando... Pero vos sabes lo que es estar a veces 5 o 6 meses, con programas importantes, detrás de una resma de papel, haciendo no se cuantas gestiones para... ¡no puede ser! ¿Me entendés? Entonces, para mí en ese sentido fue un alivio.

Estas ideas son, en general, compartidas tanto por los **viejos** como por los **nuevos** trabajadores estatales del área de cultura. Por ejemplo, cuando entrevistamos, en medio del crudo invierno cordobés, al actual coordinador general del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, el licenciado Emiliano Arias, al consultarle sobre la diferencia entre la agencia y la secretaría, nos dijo en tono de resignación:

[la secretaría] como sistema burocrático se vuelve insoportable. Yo lo padezco ahora en carne propia porque todos los que estamos trabajando, gestionando... con meses... esta estufa [tipo caloventor pequeño] la pedí en febrero de 2008... [silencio] la trajeron hoy [28 de julio de 2009].

Pero lo que se aparecía ante los trabajadores como un sistema con mayor agilidad y menos burocracia tenía, en realidad, como contrapartida el señalado relajamiento de los controles estatales por parte de los legisladores de la oposición.

Sobre la estructura inicial de la agencia, Palella la define del siguiente modo: “una estructura más parecida a la de la **empresa**, o sea, es un directorio, con varios gerentes, que yo te diría que es la figura principal. Por debajo de eso después empieza a haber algunas direcciones”.

⁶³Para una discusión sobre la emergencia de la figura del “gestor cultural” ver: Yúdice y Miller (2002): Introducción y capítulo 3, específicamente pp: 164- 189.

Formaban el directorio como presidente y director, Pablo Canedo, como primer vocal Adolfo Sequeira y como segundo vocal Francisco D'Intino.⁶⁴ Por debajo de esta "trilogía", tal es el modo en que lo define Palella, se ubicaban las "áreas (o sub gerencias)", que venían en reemplazo de los anteriores departamentos y estaban a cargo de "coordinadores (o sub gerentes)". **Teatro**, cuyo coordinador era Raúl Sansica; **Artes Visuales**, coordinada por Palella y Sequeira; **Artesanías**, a cargo primero de Neli Canepari y luego de Sonia Levy; **Cine, Video y TV**, coordinada por D'Intino; **Patrimonio**, cuya coordinadora era Josefina Piana; **Letras y Bibliotecas**, coordinada por Jorge Méndez y **Promoción del pensamiento**, a cargo de Sequeira⁶⁵. También existía la unidad de **Acción para el interior**, con un rango diferente a las áreas y coordinada por un "gerente" que en aquel momento era Marcela Reartes.⁶⁶ Finalmente, la estructura de la agencia incorporaba los **teatros y los museos provinciales**⁶⁷ como entidades autónomas que contaban con su propio gerente (o director) y se ubicaban en el mismo nivel que las "áreas".⁶⁸

⁶⁴**Pablo Canedo** es Licenciado en Pintura de la UNC. Artista Plástico. Fue profesor por concurso en las cátedras de Pintura y Dibujo III en la misma universidad desde 1985 a 1999. A su vez, desde fines de la década de los ochenta ocupó numerosos cargos públicos en el gobierno municipal y provincial, tanto en el ámbito legislativo como en cultura: trabajó como asesor y secretario de bloque justicialista en el Honorable Consejo Deliberante de Córdoba; fue presidente de comité de algunos partidos desde 1988; fue Director del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras y del Centro Municipal de Exposiciones José Malanca (sin fecha). Entre 1999 y 2007 se desempeñó como director de la ACC. Paralelamente, ha desarrollado una carrera como artista plástico, realizando numerosas exposiciones individuales y colectivas. Luego de concluir su ejercicio en la ACC, se postuló como vice intendente de la ciudad junto a Roberto Chuit, por el partido Unión Por Córdoba. Si bien la fórmula no triunfó en las elecciones, Canedo ingresó como concejal municipal, cargo que desempeña en la actualidad hasta 2011.

Adolfo Sequeira es Licenciado en Filosofía de la UNC. Como compilador, ha publicado el libro *Filosofía y Pensamiento Latinoamericano: Globalización, región y liberación*, editado por la ACC y Editorial El Copista en Córdoba, 2006. También ha publicado artículos en la revista *Peronistas (publicada por el Centro de Estudios para la Patria Grande, Bs As.)* sobre peronismo, cultura e identidad. En la actualidad dirige Carta de América, Revista de Cultura y Política Iberoamericana. Se ha desempeñado como gestor de Políticas Culturales en ámbitos públicos (Director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa) y privados (consultor de organismos internacionales en cuestiones de cultura) También, como profesor de postgrado en diversas universidades sobre temas de gestión e integración regional.

Francisco D'Intino es Licenciado en Cinematografía de la UNC. Realizador cinematográfico, ha dirigido y guionado documentales sobre diversas problemáticas sociales, así como medietrajos y largometrajos.

⁶⁵Es importante aclarar que la entrevistada utiliza la palabra departamentos, empleada con anterioridad a la creación de la agencia, para referirse a las áreas que formaban parte de la agencia.

⁶⁶ Actual directora del Teatro General San Martín.

⁶⁷Estas instituciones eran: Teatro del Libertador, Teatro Real, director Adrián Ratti; Museo Provincial de Bellas Artes E. Caraffa, director Daniel Capardi; y Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, director Jorge Torres. La Biblioteca Córdoba funcionaba dentro de la órbita de la subgerencia de Letras y Bibliotecas.

⁶⁸Para un detalle de las diferentes acciones llevadas adelante desde la ACC, ver: Sequeira, 2004: 173.

Hasta aquí, ya es posible enumerar algunas transformaciones o innovaciones que se produjeron con respecto al modelo administrativo anterior. La agencia, sin bien obtuvo mayormente la administración de las áreas encargadas de administrar el patrimonio artístico provincial, produjo una ampliación de aquello considerado como “cultura” en el marco de las estructuras gubernamentales. Esta reestructuración se evidencia en los siguientes elementos que conforman el nuevo organigrama de la ACC:

- La creación de un área individualizada para cine, video y tv, actividades que anteriormente se incluían en la cartera del departamento de artes visuales.
- La puesta en funcionamiento de un área específica para “artesanías”, acción que establece una importante diferenciación entre éstas y “el arte” y al mismo tiempo las posiciona en el mismo nivel ante la mirada gubernamental.
- La aparición del área de Promoción del pensamiento, que según la entrevistada constituía una propuesta “totalmente nueva, más teórica y crítica, orientada a lograr una articulación con las universidades y con los círculos intelectuales”. Su aparición está fuertemente vinculada a la formación y trayectoria de Sequeira, su coordinador, un “filósofo, académico, universitario, bien relacionado con el exterior”. Desde esta área se llevaron adelante acciones como: publicaciones de libros sobre la temática de la gestión cultural, organización de simposios y conferencias, entre otras.⁶⁹
- La incorporación del área de “patrimonio”, lo que representa su integración definitiva a “la cultura” como una entidad específica.
- La creación de un área determinada de trabajo para “el interior”, hecho que refuerza y al mismo tiempo reconfigura una diferenciación entre el centro capitalino y el resto de la provincia, justamente lo que designa la palabra “interior”. Esta nueva área

⁶⁹También el programa de becas U+C: Universidad para la Comunidad (2007), orientadas a estudiantes universitarios que desearan desarrollar proyectos que se fundamentaran en una vinculación con “la comunidad”, como talleres, investigaciones, etc. Existían dos grandes campos temáticos, patrimonio cultural y gestión cultural y artística, dentro de los cuales se podía participar con las siguientes disciplinas: letras, artes en medios audiovisuales, artes visuales, artesanías, teatro, música, danza, canto y museología.

representaba para los miembros de la agencia un modo concreto de descentralización administrativa, que contaba con su propio gerente y estaba conformada por un conjunto de delegados regionales que se reunían periódicamente en el “Consejo Regional del Interior”. De esta forma, se garantizaba “la continuidad y el compromiso con el trabajo en el interior”, elemento considerado como determinante para esta nueva gestión cultural que se emprendía desde la agencia.

La realización del paradigma empresarial

Más arriba afirmábamos que tanto la creación como la puesta en funcionamiento de la ACC se hallan enmarcadas por los procesos más generales de imposición de reformas de corte neoliberal en el plano global y en el local, articuladamente. Específicamente para el caso local, Ana Wortman sostiene que “la reforma del Estado (...) llegó en dos momentos a la Argentina”: primero, a través de la última dictadura militar de la década del 70, y luego, a través del gobierno democrático de Carlos Saúl Menem. Esta reforma “se realizó con total consenso, en una sociedad castigada recientemente por los avatares de la hiperinflación, con profundas consecuencias en la vida cotidiana” (2005: 2).

Entre los efectos de esta transformación estructural Wortman enumera el desempleo y las privatizaciones de las empresas públicas, entre ellas los medios de comunicación. Lo último condujo a la “conformación de conglomerados multimedia” que aceleraron el “proceso globalizador de la cultura en Occidente, el cual estuvo facilitado por las condiciones políticas vigentes, a la vez que por la debilidad del Estado para regular las transformaciones económicas” (2005:2). Al mismo tiempo, el achicamiento del gasto público en “servicios sociales” como por ejemplo los programas culturales o educativos, también produjo consecuencias negativas para el campo de la cultura.

En este contexto se configura un **nuevo discurso cultural hegemónico**, sostenido y distribuido por intermediarios culturales nuevos –los periodistas- y caracterizado, según

Wortman, por el corrimiento del Estado “en la construcción de hegemonía en un sentido de bien común” y la instalación masiva de la iniciativa privada así como su sobrevaloración positiva en relación con la acción estatal. El “paradigma empresarial” se vuelve dominante en la lógica de la acción social al tiempo que va desapareciendo una idea de lo general, lo comunitario (2005: 2).

Para la realización de este paradigma descrito por Wortman y que encontramos fuertemente impuesto en los fundamentos y en el marco legal-institucional de la agencia, se introdujeron varias **novedades** en el modelo de administración:

- La selección de la Ley de Sociedades Comerciales y de Sociedades del Estado como marco legal para la creación de una agencia *ad hoc*.
- La opción por un organismo (agencia) que goza –legalmente- de autonomía administrativa y financiera, para lograr un “desenvolvimiento más ágil y operativo” (Sequeira, 2004: 172). En realidad, esta mayor agilidad se tradujo en una dilución de los controles por parte de los organismos estatales centralizados sobre el manejo y asignación de los recursos. Recordemos que la ACC no necesitaba presentar año a año un detalle minucioso de sus ingresos e egresos, al modo de las secretarías o ministerios, sino que se le asignaba un monto dinerario que podía administrar a discreción.
- La utilización de un vocabulario de corte “empresarial” para nombrar todos los elementos y posiciones de la agencia: gerentes, áreas, coordinadores, directorio. Todas éstas constituyen **nuevas formas de nombrar** que se asocian a la modernización que sostenían los impulsores de la ACC. Si la palabra jefe, departamento, secretaría o ministerio aludían a cierto conservadurismo administrativo, agencia, área o coordinador representaban lo eficiente, lo ágil y lo dinámico.
- La disposición de **cuerpos colegiados** para llevar adelante la administración, como el Directorio o la Asamblea.

- Una mayor autonomía otorgada a los museos y teatros, que pasan a contar con su propia gerencia administrativa. A partir de esto las instituciones adquieren, según Palella, “un mayor reconocimiento y pasan a primer plano”, ya que antes sin bien tenían sus directores, orgánicamente se hallaban bajo la dependencia de los jefes de departamento. En concreto, la novedad que se introduce consiste en la erección de la figura de director o gerente de museos y teatros como independientes respecto de los coordinadores de áreas.

Al consultar sobre el organismo de **Directorio**, Palella nos comentó que éste no se reunía regularmente, sino que lo hacía sólo cuando era necesario, por ejemplo, para autorizar algún movimiento económico realizado por cualquiera de las áreas. En este sentido, podemos suponer que en la Agencia que primaban una serie de comportamientos informales mediante los cuales, el presidente de la agencia delegaba funciones a “gente de su confianza, que se va agregando por, no digamos por el sistema formal, este, pero son por ahí un galerista de arte entendido en esto, en el otro”. De este modo se iban incorporando nuevos coordinadores o gerentes, que escapaban al “sistema formal” de acceso a cargos públicos basado en el régimen de concursos y escalafón. Esta situación afectaba, para Palella, “el aprendizaje que esa misma trayectoria en la administración otorga, así como también la formación de equipos de trabajo en cada área, con jefes reconocidos, con competencias (...)”. Todo ese bagaje empezaba a desaparecer en el marco de la reforma del Estado y la reducción del gasto público, materializada en la contracción de la planta de personal del Estado. Las transformaciones modernas tenían un “costo social” que no era considerado como tal por los directivos y las autoridades políticas, que no hacían más que festejar el advenimiento de un diferente y mejorado modelo de administración de la cultura.

Tal como podemos inferir del relato, tanto entre las áreas como con el directorio existía un tipo de **relación** no reglamentada, que dependía principalmente de “la simpatía y el reconocimiento”, ingresando así en un plano predominantemente interpersonal. El área de artes

visuales tenía, por ejemplo, “muy buena relación con Canedo y Sequeira, lo que hacía que no fuera necesario una consulta permanente (...) lo miraban desde arriba y si andaba todo bien”, le otorgaban total autonomía. Pero era justamente esta coexistencia de coordinadores y gerentes con un importante grado de autonomía -y con pretensiones a aumentarlo-, la que generaba “tremendas dificultades para el presidente del directorio” al momento de gestionar ese cuerpo. Una de las mayores dificultades era producida por la transformación de las instituciones culturales en “grandes sucursales” administradas por “gerentes” (los directores) que comenzaban a exigir cada vez más mayor independencia orgánica respecto de la entidad centralizada, llegando incluso a rivalizar con las áreas tradicionales, como teatro o artes visuales. De este modo, se echaba por tierra

aquella vieja idea de una diagramación, de servicios técnicos funcionando para todos, como era iluminación más allá del teatro y diagramación, se estrecharon un poco porque también el San Martín y la gente que estaba adentro sintió que por fin ellos tenían su independencia de la central... esa es una característica notable de todo el período.

Los gerentes de las sucursales se comportaban, según Palella, como “príncipes en sus palacetes”, favorecidos por las características propias de los museos y los teatros: por un lado constituían (y constituyen) el lugar de encuentro “entre el político y el administrador”; por el otro, representan el espacio más visible de materialización del servicio cultural. Se establece así una fuerte diferenciación entre la institución cultural y el área de gestión: mientras la primera debía cumplir “el servicio al día, digamos, de levantar y bajar el telón, de inaugurar cada veinte días”, hecho que permeaba toda la estructura funcional y delimitaba las acciones a emprender, la segunda tenía a su cargo el “trabajo de base”, aquellas tareas densas que son las encargadas de sostener “lo que va a ser el funcionamiento en mediano y largo plazo” del modelo de administración cultural.

El concepto de **área** definía en concreto un pequeño grupo de personas que trabajaban bajo la “coordinación” de un sujeto en particular –nótese la diferencia con la “jefatura”, más autoritario y vertical según Palella-. En el caso del área de artes visuales, estaba compuesta por

entre cuatro y siete personas (la cantidad de personal iba variando por diferentes razones) que, en general, estaban formadas en las diversas disciplinas artísticas. Allí coexistían licenciados en pintura, escultura o grabado con cantantes y músicos. Según Palella, las ventajas que ofrecía este tipo de organización estaban relacionadas con la posibilidad de renovar y dinamizar la gestión pública bajo la consigna de maximización de beneficios y minimización de costos; en sus palabras: “hacer mucho con poco”. Pero la renovación también exigía la incorporación de “gente más joven, más abierta, con otra dinámica de trabajo”, lo cual permitía realizar el salto cualitativo para producir un verdadero rejuvenecimiento de la gestión.

Sin embargo, no todo eran mejoras en el mundo de las agencias. Para Palella, la agencia nunca llegó a cumplir todos sus objetivos,

nunca llegó a ser genuinamente una agencia tampoco, porque no se trabajó con capacitación, una logística hacia los empleados sobre cual es el verdadero capital de una agencia, que en mi opinión, nuestra opinión es la información (...) Entonces, esta agencia no construyó la logística interna, sino que **empezó por las necesidades como siempre**, viste, vos te ponés ahí, tenés que atender el teatro, esto, lo otro, mostrarle a la gente que estás haciendo cosas... entonces no hubo una verdadera capacitación en ese sentido.

De este modo, la agencia, aunque era “lo más moderno que teníamos”, continuaba funcionando dentro de un Estado provincial “constituido orgánicamente de un modo conservador”. Para Palella, si bien es importante resaltar que se trató de una etapa más ágil para la toma de decisiones -“con De la Sota, llegaron las computadoras a las oficinas”- y el financiamiento, nunca se pudo salir completamente de un “modo elitista de gestión de la cultura” que funciona con un único gran referente constituido por el organismo público situado en la capital provincial. Éste se consolida como central, como aquel gran lugar desde donde se produce la cultura, “desde donde se la bendice y distribuye”. De este modo, no se realizaron importantes estudios sobre públicos y consumo cultural, no se avanzó demasiado en la confección de un “mapa cultural” de la provincia, no se mejoró el sistema de archivos y documentación; en otras palabras, la presencia de la agencia no fue garantía de realización de ese “trabajo de base” tan fundamental para posicionar socialmente la novedosa institución y

producir una diferencia cualitativa en la generación de políticas gubernamentales para favorecer e incentivar el desarrollo de la democracia cultural, en tanto paradigma vigente de gestión. En este sentido, se mantuvieron siempre en un vaivén entre la modernización y el elitismo. Aunque se desarrollaron proyectos concretos de descentralización,⁷⁰ en muchos otros aspectos se mantuvo una postura conservadora, caracterizada por la concentración de los proyectos culturales en el centro capitalino, como ocurrió y ocurre con los palacetes que conforman la media legua.⁷¹

Recapitulando, podemos afirmar que a través de la agencia el gobierno provincial buscó implementar una reestructuración del sistema administrativo aunque sin abandonar su rol predominante en relación con el financiamiento de la cultura. Desde nuestro punto de vista, consideramos que este nuevo modelo de gestión fue fundamental para la concreción del conjunto de obras de infraestructura que conforman la “Media Legua de Oro Cultural”, ya que permitió una circulación más fluida de los recursos al desdibujar los controles y efectivizó la descentralización orgánica de las instituciones, lo que posibilitaba la tan deseada autonomía financiera y administrativa.

⁷⁰Por ejemplo, el área de “Acción de cultura para el interior”.

⁷¹Yúdice y Miller identifican problemáticas similares en su análisis sobre las políticas culturales de México y Brasil durante los ‘80 y los ‘90. Ambos países habrían atravesado desde fines de los ‘80 un proceso de reorientación de los objetivos de las políticas culturales orientado, según los documentos oficiales, tanto a producir un ahorro fiscal como “a dar mayores responsabilidades a la sociedad civil, principalmente bajo la tutela del sector privado” (Yúdice y Miller, 2004: 181). Según estos autores, el impacto de esta nueva orientación habría sido muy marcado en el conjunto de prácticas artísticas vinculadas a la cultura popular y, “pese a las proclamas de descentralización, los proyectos más exitosos tienden a concentrarse en las jurisdicciones más ricas, especialmente San Pablo, Río de Janeiro, Belo Horizonte y Rio Grande do Sul, adonde se dirigían tradicionalmente la mayor parte de los recursos del Ministerio de Cultura” (Yúdice y Miller, 2004: 182). Para profundizar estas cuestiones, ver la sección “América Latina” en el capítulo 3, “Las culturas planificadas y lo poscolonial” (Yúdice y Miller, 2004: 164-197).

Capítulo 3

De palacio a museo: la creación del Museo Superior de Bellas Artes “Palacio Ferreyra”

En este capítulo abordaremos el proceso de creación del Museo Superior de Bellas Artes “Palacio Ferreyra” y posteriormente llamado “Evita”. En nuestra investigación, dicho proceso cómo objeto de indagación se construye a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo se produjo el la transformación mediante la cual el Palacio Ferreyra, residencia construida a principios de siglo XX⁷², se transformó en un Museo Provincial de Bellas Artes, denominado “Evita”? ¿Cuáles son las prácticas, discursos y actores involucrados en este tránsito transformador?

Esta problematización surgió ligada a nuestro interés por el estudio de las políticas culturales de la ciudad y la provincia de Córdoba, un interés que fue creciendo durante la segunda gestión del gobernador De la Sota, cuando la consigna “Cultura para todos” comenzó a imponerse en el espacio público principalmente, a través de la realización del que consideramos el más ambicioso y significativo proyecto cultural delasotista: la Media Legua de Oro Cultural. Según la folletería distribuida por la Agencia Córdoba Cultura, la “Media Legua” constituye un trazado que abarca cerca de 2.500 metros, “entre la histórica Plaza San Martín y el barrio de Nueva Córdoba, incluyendo el predio del Parque Sarmiento”. El recorrido es **presentado** como “un circuito que recupera para todos los cordobeses y visitantes de otros

⁷²Dicha casa había sido construida entre los años 1911-1916 por el doctor Martín Ferreyra, miembro importante de la elite cordobesa, en un gran terreno del por aquel entonces naciente barrio de Nueva Córdoba. La casona, de más de 60 habitaciones y construida con materiales traídos exclusivamente desde Francia, es para muchos arquitectos y estudiosos del patrimonio arquitectónico, un ejemplar único de la impronta francesa y europea en la arquitectura cordobesa y argentina de los años '20. (Cf. Page, C. *Palacio Ferreyra*. Junta Provincial de Historia, Córdoba, Marzo 1994)

lugares, un **conglomerado de espacios** de gran valor en cuanto a su patrimonio arquitectónico, artístico y por el trabajo que en ellos se lleva a cabo”. Estos espacios son: el Teatro Real, el Teatro del Libertador, el Paseo del Buen Pastor, el MSBA Evita, el Museo de Arte Contemporáneo E. Caraffa, el Museo Provincial de Ciencias Naturales y el complejo Ciudad de las Artes.

En cada uno de ellos, el gobierno provincial llevó adelante intervenciones arquitectónicas de diferente magnitud y características: en algunos casos, las obras consistieron en la remodelación y ampliación de edificios existentes (Teatro San Martín, Teatro Real y Museo E. Caraffa, el cual se amplió a partir de la incorporación del inmueble que ocupara el Instituto Provincial de Educación Física-IPEF); en otros, se crearon instituciones totalmente nuevas a partir de la remodelación y refuncionalización de edificios históricos (Paseo del Buen Pastor y MSBA Evita); finalmente, algunas instituciones fueron trasladadas a nuevas y modernas sedes (Ciudad de las Artes y Museo Provincial de Ciencias Naturales, que se emplazó en el ex Foro de la Democracia). Todo este conjunto de obras fue inaugurado con diversas celebraciones entre abril de 2005 y diciembre de 2007. En líneas generales, podemos decir que se trató grandes obras de infraestructura realizadas a partir de una importante inversión económica. Por ejemplo, según datos obtenidos de fuentes periodísticas, en la obra del Museo E. Caraffa se realizó una ampliación de 4400 m² a partir del edificio original (de 1200m²), con un costo de, según declaraciones del legislador oficialista Dante Heredia, \$16 millones de pesos.⁷³ En el caso del Paseo del Buen Pastor, la inversión habría alcanzado los \$17 millones de pesos para la construcción de un conjunto edilicio que incluye “6.000 m² cubiertos de reciclaje, 3000 m² nuevos y un espacio verde”.⁷⁴

Principalmente en relación a los dos últimos grupos que describimos, podemos afirmar además, que estos nuevos edificios intervinieron directamente sobre el paisaje de la ciudad

⁷³La Voz de Interior, 1 de noviembre de 2007. Sección Política. De aquí en adelante, las abreviaturas que usaremos son: La Voz del Interior: LVI; La Mañana de Córdoba: LMC; La Nación: LN.

⁷⁴“Córdoba y sus espacios culturales”. Nota publicada en el Portal de Arte Plano Azul. <http://www.planoazul.com/default.php?idnoticias=1540>. [Consultado el 20 de agosto de 2010].

buscando generar e instalar nuevas referencias urbanas reconocibles por habitantes y turistas. Es importante distinguir este conjunto de edificios de aquellos que, como el Teatro del Libertador o el Teatro Real, fueron remodelados e incluidos en el circuito de la “Media Legua”, aunque ya constituían puntos importantes de referencia en lo que a actividad cultural se refiere para la ciudad de Córdoba.



Folletería oficial sobre la Media Legua de Oro.
(Archivo personal)



Es a partir de la experiencia resultante de lo aquí brevemente detallado que surgió la necesidad personal de abordar, desde una perspectiva crítica, lo que estaba sucediendo con “la cultura” en Córdoba y que se vivía casi naturalmente, tanto por los ciudadanos como por los diversos funcionarios vinculados al área. La afirmación del Lic. Pablo Canedo, entonces presidente de la Agencia Córdoba Cultura, resulta significativa en este sentido: “Quizás uno de los mayores méritos [de su gestión] haya sido introducir **el tema de la cultura** en la agenda de la gran mayoría de los cordobeses”.⁷⁵

⁷⁵ 8 años de gestión (1999-2007). *Cultura para todos. Una apuesta al futuro*. Agencia Córdoba Cultura. S.E, Lotería de Córdoba, Gobierno de Córdoba, p. 7

¿Porqué resultaba meritorio para el Lic. Canedo introducir el tema de la cultura en la agenda de los cordobeses? ¿A qué se refería con la afirmación “el tema de la cultura”? ¿Qué sentidos se representan en esa afirmación?

En este punto de la investigación, fue fundamental para guiar el análisis la lectura de la tesis de licenciatura de la antropóloga Laura Navallo, cuya propuesta ya hemos reseñado en el primer capítulo. Su investigación también encuentra como principal motivación la transformación del tradicional slogan promocional turístico de la ciudad de Salta, “Salta la linda”, por el nuevo “Salta es cultura”. Según relata la autora, esta transformación, percibida anecdóticamente a través de una aviso publicitario y “vinculada a la creación de la orquesta Sinfónica de Salta, la inauguración del nuevo edificio de la Casa de la Cultura y la remodelación del centro de la ciudad”, entre otros eventos artísticos, motivó su interés “por conocer sobre los sentidos del termino ‘cultura’ en la ciudad”, una palabra de uso común que “aparece generalmente asociada a la producción artística” (Navallo, 2007: 99).

Una situación similar estaba atravesando Córdoba, no casualmente en el mismo periodo (2000-2006): La “Cultura para todos” se volvía cada vez más visible en edificios, festivales, publicidades, folletos... ¿Pero qué significaba todo eso? ¿Qué sentidos se estaban realizando en el conjunto de prácticas y discursos sociales que observábamos? Se presentaban así un conjunto de problemas sociales a investigar, a problematizar. Escogimos el caso del MSBA en tanto lo consideramos significativo sobre el conjunto de las intervenciones gubernamentales en cultura de la última década. La creación y principalmente, las múltiples inauguraciones que se realizaron para celebrar la apertura del nuevo espacio para las artes constituyen un **evento denso** capaz de informar sobre los múltiples sentidos de cultura –y de otros significantes- que se realizan y naturalizan en un determinado conjunto de prácticas sociales.

El proceso de transformación de Palacio a Museo puede conceptualizarse como un proceso de lucha por el significado de ciertos términos de uso común, entre ellos, “cultura”. Según Bajtín, todo **signo ideológico** es social, su significado es social e históricamente

constituido en el marco de unas determinadas luchas sociales por la imposición de los significados **legítimos**. A esto se refiere con el “carácter multiacentuado del signo ideológico”: “En cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases” (Bajtín/Voloshinov; 1992: 50).

La opción por esta perspectiva nos permite entonces recuperar el carácter social de los procesos de creación e imposición de significados (procesos de significación),⁷⁶ así como también señalar y reflexionar acerca del uso ideológico de los conceptos con el objetivo de deconstruir aquello que se nos presenta como naturalmente dado. Para pensarlo con Geertz, podemos detenernos brevemente en el “problema del guiño”. Según el antropólogo,

la contracción involuntaria del párpado se convierte en “guiñada” cuando el ojo se contrae “con una finalidad, cuando existe **un código público** según el cual hacer esto equivale a una señal de conspiración. (...) Consiste, ni más ni menos, en esto: una pizca conducta, una pizca de cultura y –*voilà*– un gesto. (Geertz, 1990: 3)

Esa contracción involuntaria se convierte en una “pizca de cultura” porque se halla inmersa en las “**estructuras de significación socialmente establecidas** en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración y se adhiere a estas, o percibe insultos y contesta a ellos” (1990:5). Son estas tramas sociales de significado las que constituyen la cultura, entendida de este modo no como un fenómeno psicológico o una entidad acabada, sino como un conjunto de “sistemas en interacción de signos [que son actos] interpretables” y, principalmente, de dominio público (1990:6). En sus palabras, “la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos [instituciones, modos de conducta, acontecimientos sociales y procesos sociales] de manera inteligible, es decir, densa” (1990:6). Para acceder a las tramas de significación y a las acciones que allí se enmarcan Geertz propone “la descripción densa” como método para el ejercicio de traducción y desentrañamiento de la significación pública de las acciones, de su campo social y su alcance.

^{76c}La significación (...) es entonces una actividad material práctica; en verdad es, literalmente, un medio de producción” (Williams; 1980: 51).

La antropología interpretativa de Geertz se pregunta por el sentido y el valor de los actos sociales y culturales, y a través de su descripción minuciosa y detallada produce explicación.

El proceso de génesis del MSBA, o lo que hemos llamado también la transformación de un palacio en un museo, se halla inmerso en estas tramas culturales en constante transformación, “sumidas en procesos de cambio y en luchas por la constitución e imposición de sentidos que, por supuesto, no están desvinculados de las pujas y conflictos que arraigan en la dinámica social” (Margullis, 1999: 80). A través de la reconstrucción, en términos descriptivos, de este pasaje intentaremos desentrañar las significaciones de los actos (acciones y discursos) sociales y las estructuras en las que se enmarcan. Entendemos que en ese devenir, atravesado por luchas simbólicas y sociales, los sujetos se apropian de construcciones histórico-sociales como “cultura” o “arte”, que son (re)leídas a partir de contextos particulares, y configuran diversos sentidos que operan como signos de diferenciación social. En otras palabras, se trata de develar lo que para unos y otros significaba **expropiar la casona** y convertirla en un **Museo Superior de Bellas Artes**.

Las condiciones de posibilidad

Los diversos acontecimientos ligados a la breve –aún- historia de este museo pueden rastrearse hasta el año 2004. Entre ese año y finales de 2007 se sancionaron tres leyes –que a su vez corresponden a diferentes momentos del proceso- que, según entendemos aquí, constituyeron la cristalización normativa de un conjunto de condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que, a su vez, configuraron las condiciones de posibilidad para la realización de las posteriores celebraciones de la cultura que se realizarán en el MSBA Evita en octubre de 2007. Estas **acciones en materia de política gubernamental cultural** comprendieron, como decíamos, la sanción de tres leyes: la ley para posibilitar la expropiación, la ley de transferencia de dominio de inmuebles del estado provincial a la Corporación

Inmobiliaria Córdoba (CORINCOR) para financiamiento de proyectos culturales y, finalmente, la ley de creación del museo.

En este apartado, nuestra hipótesis es que el proyecto de transformación del Palacio Ferreyra en un museo reinstaló la disputa por los sentidos de cultura y patrimonio. En torno a su realización se configuró un repertorio de representaciones y posiciones posibles documentado con detalle en el tratamiento periodístico de todo el proyecto y en los debates en el marco del recinto legislativo, espacios simbólicos que se constituyeron en la “arena política” de la lucha por la imposición de significados. (Cf. Agüero, 2007: 20-21)

a- ¿Qué hacer con “el Palacio”? : sucesos a partir de la sanción de la ley de expropiación.

Hacia fines del año 2004, en medio de las últimas sesiones legislativas del PLU, el Poder Ejecutivo por iniciativa del gobernador envió a la cámara un proyecto de ley para posibilitar la expropiación del Palacio Ferreyra. En dicho proyecto, de la Sota solicitaba su tratamiento motivado por “la necesidad de preservar y recuperar para el patrimonio histórico, cultural y arquitectónico de la Provincia el citado inmueble”.⁷⁷ Para realizar esta imperiosa preservación, proponía declarar de utilidad pública y sujeto a expropiación al palacio para poder realizar legalmente la transferencia de propiedad desde la familia Ferreya al Gobierno Provincial.

El proyecto, también tratado con la cámara constituida en comisión, se convirtió en la ley N° 9213 el 29 de diciembre de aquel año, por la votación favorable de la mayoría oficialista (DSU; 2004; T. 7: 3604-3607). Al leer la versión taquigráfica de aquella jornada es notable el hecho de no encontrar ningún debate o extensas disertaciones de parte de los legisladores – tanto a favor como en contra del proyecto- como ocurrió en las otras reuniones en las que se trataron asuntos vinculados al palacio. Sólo encontramos el discurso del legislador encargado de presentar y fundamentar el proyecto, de acuerdo al protocolo que rige las sesiones

⁷⁷Aquella solicitud estaba acompañada de un “informe” elaborado por el presidente de la ACC, el Lic. Canedo. No hemos podido hallarlo en los archivos y biblioteca de la Legislatura.

legislativas. En esta ocasión, la tarea estuvo a cargo de la legisladora oficialista Evelina Feraudo.

En su breve exposición remarca, en el comienzo, la relevancia patrimonial del edificio, “una de las grandes joyas históricas, culturales y arquitectónicas del país”, cuyas características obligan a “todos los cordobeses” a realizar o acompañar acciones en favor de su preservación y conservación. La acción de expropiación está orientada en este sentido, ya que permitirá no sólo conservar el edificio, sino restaurarlo y convertirlo en “un centro activo de expresión y exposición de obras de valor histórico”. Según Feraudo, las habitaciones de la planta baja “serán centro de consulta y orientación y permitirán, a la vez, penetrar en la historia de un palacio que albergó penas y alegrías”. Hacia el final de su disertación, menciona la intención de construir en el primer piso un conjunto de habitaciones para recibir y hospedar “visitantes de lujo”. Esto es referido como algo necesario para la ciudad de Córdoba, que cuenta con “una labor gubernamental empresarial, productiva y social, nacional e internacional” que exige hospedajes de estas características.

Estas fueron las primeras propuestas que circularon dentro del recinto legislativo sobre los posibles usos de la casona. Hasta aquí, lo que podemos observar es la manera en que la **expropiación** fue legitimada desde el discurso oficialista a través del recurso al arte, la cultura y la memoria sobre el pasado local. La recuperación del Palacio Ferreyra permitiría sobrellevar la “crisis de identidad” que, según la legisladora, afecta a los cordobeses ya que “no podemos edificar un futuro seguro si olvidamos el pasado”. Al mismo tiempo, el destino museístico tiene una clara intención democratizante –al menos en el plano del discurso- en tanto se concibe que “la esencia del arte” radica en su capacidad de actuar en el marco del proyecto gubernamental como “factor de unidad, porque se ofrece a todas las personas sin distinciones de ninguna naturaleza y con la interpretación ética [?] que corresponde” (DSU; 2004; T. 7: 3605).

Finalmente, y anticipando tal vez los futuros cuestionamientos, Feraudo aclara que el gobernador con su proyecto

no pretende avasallar sino avanzar, no pretende destruir sino construir, no pretende imponer sino consensuar y obrar en base a la equidad que lo caracteriza, buscando que quienes ayer construyeron, amoblaron y dieron vida al Palacio Ferreyra no vean (...) destruidos sus sueños” (DSU; 2004; T. 7: 3605).

Y para reforzar estas ideas, que entendemos buscan establecer cierta armonía entre la expropiación y los intereses de los propietarios al representar al gobierno de Córdoba como el continuador y realizador de los “sueños” de la familia, la legisladora concluye su fundamentación refiriéndose a su conocimiento personal de algunos de los integrantes de la familia Ferreyra, con quienes tuvo “el orgullo de compartir charlas y estudios”.

Pero estos reparos no fueron suficientes y, aunque no estén registradas en la versión taquigráfica, la sanción de esta ley estuvo colmada de polémicas. Según las crónicas periodísticas, a las cuales recurrimos para reconstruir más acabadamente los sucesos, ese día varias fuerzas políticas de la oposición [Partido Nuevo, Radicalismo, Izquierda Unida y Recrear], “se retiraron del recinto en un fallido intento por dejar al cuerpo sin quórum y acusaron al oficialismo de manejarse de modo autoritario”.⁷⁸

Para los miembros de la oposición, los legisladores de Unión Por Córdoba quisieron aprobar un paquete de medidas, entre las que se incluía la expropiación del Palacio Ferreyra, sin el estudio y el debate necesario y suficiente. Para los miembros del oficialismo, en cambio, la sensación de apuro y urgencia era “normal” ya que se trataba de la última sesión legislativa, y, como “en todas las legislaturas del mundo (...) hay [sic] que trabajar con mucho esmero”.⁷⁹ Así, más allá de la retirada opositora, el paquete de medidas fue aprobado por los restantes legisladores, posibilitando así el próximo paso que sería la expropiación del Palacio, concretada en abril del año siguiente por un monto total de 9 millones de pesos.⁸⁰

⁷⁸LVI, 30 de diciembre de 2004. Sección Política.

⁷⁹Legislador Carlos Massei, de Unión por Córdoba. LVI on line, 29 de diciembre de 2004. Sección: Último momento. Edición on line. Disponible en: www.lavoz.com.ar. [Consultado el 15. 10. 08]

⁸⁰Sin embargo la familia no aceptó esta tasación del gobierno, que consideraba subvalorada, y recurrió al Tribunal Superior de Justicia para realizar una nueva valuación del inmueble, acorde a lo que ellos consideraban el valor “real” de la casona. El Tribunal “dictaminó que el valor real del histórico edificio ‘asciende a la suma de 41.438.000 millones de pesos’, a la que debe sumarse un interés del 12 por ciento anual”. (LVI, Marzo 2007. Sección Gran

De este modo, tanto en el recinto legislativo como en los medios periodísticos locales comenzaron a articularse las primeras ideas y posiciones en torno al proyecto, que comenzaba no discretamente con una expropiación. La disputa se configuraba así, en una instancia inicial, a partir de un acontecimiento particular constituido por la primera acción gubernamental sobre el edificio; una acción que conllevaba un cambio de propiedad y que colocaba a disponibilidad del gobierno un inmueble de extraordinarias características, un “palacio”, **sin una finalidad de uso asignada concretamente.**

Sin embargo la ley, al convertir al edificio en pieza del patrimonio histórico, cultural y arquitectónico provincial, esbozaba ya un camino a seguir; en otras palabras, posicionaba la discusión sobre el palacio en el ámbito “del patrimonio y la cultura”, lo cual constreñía claramente el arco de posibilidades sobre qué hacer con la casona y delimitaba los posibles interlocutores autorizados que podrían participar en el debate. A su vez, la discusión se volvía formalmente pública, ya que el edificio en tanto bien patrimonializado era ahora propiedad de todos los cordobeses.

Aunque la expropiación se materializó en abril de 2005, los primeros proyectos fueron publicados en la prensa local a partir de enero, casi un mes después de aprobada la ley. Las opciones eran las siguientes: un despacho protocolar del gobernador para recibir “gobernantes o grandes personalidades”; un hotel para visitantes de lujo o un museo artístico.⁸¹ Según se desprende de las fuentes periodísticas, podemos afirmar que ninguno de estos proyectos era excluyente: al contrario, según el Lic. Pablo Canedo, la función principal sería la de museo de arte para la “exhibición permanente de numerosos cuadros, grabados, dibujos y esculturas de la

Córdoba) Ante esta resolución del Superior Tribunal, la provincia realizó una apelación del fallo judicial, ingresando de esta forma en un litigio con la familia Ferreyra que, hasta hoy, no se halla resuelto.

⁸¹Estos dos usos del Palacio confluyeron durante la realización de la Cumbre de los Presidentes del Mercosur, los días 30 y 31 de junio de 2006. Durante ese evento el Palacio Ferreyra se transformó en uno de los escenarios sede de la Cumbre; allí, los presidentes y cancilleres tuvieron su cena de recepción y se tomaron la foto oficial. Al mismo tiempo y sólo durante esos dos días, el palacio se convirtió en un museo de arte donde se exhibieron 35 obras de arte argentino y latinoamericano: 27 de ellas, pertenecientes a la colección de la Cancillería Argentina; las restantes pertenecientes a la Colección del Museo Caraffa y del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. (LVI, 21 de Julio de 2006. Sección Política. Allí figura también una parte del listado de las obras expuestas temporariamente en el marco de la Cumbre)

Provincia que hoy están guardados o son exhibidos en forma discontinua”,⁸² pero a la vez funcionaría como “despacho protocolar” del gobernador -“no será un despacho de trabajo”- y lugar de alojamiento de visitantes ilustres. Para el funcionario, no existiría ningún problema de compatibilidad entre las mencionadas funciones.

Las primeras repercusiones en torno a estos proyectos fueron recogidas principalmente por el matutino LVI. En este sentido, y antes de continuar, es importante referir que en todo este proceso, que se abre con la expropiación y que se cierra con la inauguración del MSBA Evita, la prensa diaria tuvo un rol muy importante, particularmente el periódico ya mencionado. El mismo publicó numerosas notas referidas a los diversos proyectos para el Ferreyra, editoriales, cartas de lectores y breves entrevistas a distintos sujetos que aparecían, para el periódico, como voces autorizadas para intervenir en el debate sobre el palacio sin destino. Sin embargo, y creemos que significativamente, las notas que publicaba LVI no aparecían en el suplemento “Cultura” sino que figuraban dentro de la sección “Política”. Para este periódico, si bien el destino más legítimo para el palacio era aquel vinculado con la cultura, aún se trataba de una disputa política... la decisión sobre qué hacer con el Palacio pertenecía al ámbito de la política gubernamental.

Según una crónica publicada en LVI,

La voluntad del Gobierno provincial de expropiar el Palacio Ferreyra para transformarlo en un museo de arte, con un despacho protocolar para el gobernador, tuvo ayer una **fuerte repercusión social, polémicas incluidas.**⁸³

Luego se sostiene que, si bien se expresó un acuerdo general sobre la realización del museo, los principales cuestionamientos se presentaron respecto a los elevados costos de expropiación y restauración del Palacio, la existencia de un despacho protocolar en el futuro museo, y la asignación de recursos estatales al área de cultura. Cada uno de estos

⁸² LVI, 20 de Enero de 2005. Sección Política.

⁸³ LVI, 21 de Enero de 2005. Sección Política.

cuestionamientos tenía sus propios voceros: legisladores y “exponentes del arte y la cultura de Córdoba”.

Sobre el problema de los costos, se manifestó, por ejemplo, la legisladora Liliana Olivero (IU). Para ella, el hecho de gastar 30 millones en la expropiación y restauración del palacio representaba un grave problema ya que “las necesidades y las prioridades de la gente son otras”. Un proyecto que pretendía “rescatar la cultura” era sólo una “buena excusa del gobierno para usarla como cortina de humo y tapar otros problemas”.⁸⁴ La cultura aparece aquí como un área de menor importancia respecto a educación o salud; sólo útil para distraer, entretener y hacer olvidar aquellas problemáticas más graves.

En contraposición, el gestor cultural Francisco Marchiaro celebró la posibilidad de la existencia de un nuevo espacio para las artes, aunque agregó en sus declaraciones el reclamo por una mayor asignación de recursos al área cultura. Y señaló en el periódico: “la Provincia no cumple con el consejo de la Unesco de destinar el uno por ciento del presupuesto a Cultura”. Marchiaro, en ese momento subdirector y actual director del Centro Cultural España Córdoba, remarca su posición de gestor profesionalizado y se diferencia discursivamente de la legisladora Olivero al reconocer un rol fundamental a la cultura en el conjunto de áreas de administración estatal. La mención del consejo de la Unesco le permite otorgar mayor legitimidad a sus opiniones a su vez que lo presenta como un sujeto informado sobre todo lo vinculado a la gestión de la cultura, en un plano tanto local como internacional.

Sobre la existencia de un despacho protocolar, la investigadora, docente e historiadora María Cristina Rocca se expresó explícitamente en contra. Desde su posición de historiadora del arte remarcó la importancia del Palacio Ferreyra en términos histórico-arquitectónicos: “Una cosa es un centro cultural y otra son las actividades del gobernador, que no tendría por qué tener sus oficinas de lujo allí”.⁸⁵ La cultura debe ser más independiente respecto del gobierno, y la coexistencia de un despacho gubernamental con un museo es totalmente contraria a dicha

⁸⁴ Ibídem.

⁸⁵ Ibídem.

creencia. Esta premisa será reiterada en numerosas oportunidades por diversos sujetos pertenecientes al “ámbito de la cultura” como artistas, gestores culturales y docentes de artes, quienes sostienen que la cultura debe recibir el impulso estatal a través de la aplicación de diferentes políticas a realizarse de manera sistemática y sostenida en el largo plazo, más allá del signo político del gobierno de turno. Ideas como ésta, que resalta la importancia de la continuidad en las políticas públicas culturales, vienen desarrollándose fuertemente en el campo de estudios sobre gestión cultural, el cual ha alcanzado un protagonismo creciente en nuestra ciudad en los últimos 10 años.⁸⁶

Interesa rescatar también la posición de dos historiadores, ex funcionarios y miembros de la Junta Provincial de Historia (JPH), identificados con la alta burguesía local: Efraín Bischoff y Prudencio Bustos Argañaraz. Ambos realizan una valoración positiva del edificio, que definen como “formidable” y de “gran magnitud”; por estas características se torna necesario garantizar su conservación para Córdoba y los cordobeses. El Estado provincial se les figura como el garante más adecuado para la mencionada conservación y es por eso que ambos consideran la propuesta del Gobierno como “interesante” y “razonable”. Este es un dato que debemos retener, ya que sus posiciones y discursos respecto al Ferreyra irán variando con el paso del tiempo.

Interesa también aquí problematizar el rol de los periódicos en la construcción de estas **polémicas** en relación a determinados temas o situaciones. En este sentido son el periódico y quienes en él escriben, los que configuran las diversas representaciones sobre los proyectos para el Palacio Ferreyra en términos de “polémicas”. Se publican diferentes opiniones en una misma página y se presentan como contrapuestas, se redactan editoriales, se realizan determinadas entrevistas, se publican cartas de lectores, entre otras estrategias, que

⁸⁶ Esta situación puede constatarse en: la existencia de dos cursos de posgrado en Gestión Cultural, uno en el marco de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba, y otro en la Universidad Católica de Córdoba; una variada oferta de cursos cortos, talleres y conferencias brindados por profesionales de la gestión cultural locales e internacionales en espacios como el Centro Cultural España Córdoba; la realización de simposios y jornadas de investigación en políticas públicas culturales; el desarrollo de investigaciones y publicaciones sobre el tema; etc.

contribuyen claramente a presentar un hecho o acontecimiento particular como controvertido y debatible.

El discurso periodístico, en tanto discurso no oficial y sin embargo autorizado, otorga visibilidad a determinados acontecimientos y los construye como hechos relevantes para la sociedad al tiempo que traza ciertas orientaciones o maneras de leer esas problemáticas. (Gentili, López y Tamagnini; 2006: 2)

En este sentido, constituye una importante vía de acceso a las representaciones y sentidos social y culturalmente inscriptos.

Citaré, a modo de ejemplo, algunos fragmentos de una nota editorial tomada nuevamente de LVI, a través de los cuales es posible pensar las cuestiones aquí delineadas. En esa editorial, publicada el 23 de enero de 2005, bajo el título “Un palacio para la cultura”, podemos leer lo siguiente:

El patrimonio arquitectónico de la ciudad de Córdoba es de una indigencia lamentable. (...) Lo antiguo fue demolido por viejo, porque para generaciones de cordobeses carecía de interés histórico o artístico. Su único valor parecía residir en el precio venal del predio donde se levantaban los edificios que se perdieron en forma lastimosa. (...) Por eso, **bien está que se expropié el Palacio Ferreyra**, para salvarlo de la furia iconoclasta de quienes cubren con un espíritu de progreso lo que sólo es crematismo desenfrenado. **Mejor estará si se lo transforma en eje de un polo cultural** (...).⁸⁷

Así, desde el periódico se defiende tanto el hecho de la expropiación como el destino cultural del inmueble, pero se plantean reparos a los posibles usos protocolares y gubernamentales que podrían dársele al palacio.

No se justifica desviar parte de una inversión de 30 millones de pesos para halagar vanidades. Ese dinero pertenece al pueblo, y al pueblo debe retornar en proyectos que **dirigidos [sic] a mejorar su calidad de vida**.⁸⁸

Para el diario, “la cultura” a través de las políticas públicas, se transforma en un recurso destinado a mejorar la calidad de vida del “pueblo”. El Palacio Ferreyra constituye un bien cultural que pertenece al patrimonio de Córdoba y, en tanto testimonio histórico de una época y al mismo tiempo bien que genera valor (Cf. Yúdice, 2002: 27), debe ser salvado más allá de que

⁸⁷LVI, 23 de enero de 2005. Editorial. Es importante aclarar que esta nota no está firmada, sólo se publica bajo el título “Editorial”.

⁸⁸Ibídem.

“existen prioridades más acuciantes para la ciudadanía (desde el desempleo y el hambre hasta la marginación de los bienes de la salud y de la educación)”.⁸⁹

Casi por la misma fecha, LVI propuso a los lectores, a través del espacio “La Voz de la Calle. Debates”, participar -enviando sus cartas- en una discusión sobre el “proyecto del Gobierno de Córdoba de hacerse cargo del Palacio Ferreyra e instalar allí un despacho protocolar para que el gobernador reciba a visitantes ilustres”.⁹⁰ En ningún momento se mencionó la propuesta de realización de un museo, que había sido señalada numerosas veces por los funcionarios provinciales del área cultura y publicada en el mismo periódico.

La respuesta de los lectores fue la siguiente: se publicaron cuatro notas (no sabemos si se realizó una selección previa entre las cartas recibidas o se publicó todo lo enviado),⁹¹ entre ellas unos versos firmados bajo el seudónimo “el Mono Tributista” y una opinión sobre el Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras firmada por Francisco Marchiaro. En estas cartas, los lectores mantienen el acuerdo general sobre la expropiación de la casona como acción de reconocimiento del alto valor patrimonial del edificio así como también propicia para garantizar su conservación. Las objeciones se plantean en torno a la instalación de oficinas y habitaciones lujosas. Por ejemplo:

Aquí llegamos al centro del debate: el gobernador se arroga la facultad de obtener **una contrapartida al salvataje del palacio**: un espacio que le sería reservado para actividades protocolares y otro de apartamentos para alojar visitantes de marca. (Julio Rebaque de Caboteau)

Me parece acertada la desición [sic] de **mantener para el patrimonio** de nuestra provincia la edificación, pero no el destino. (...) Que el gobernador tenga el despacho que Córdoba le dio y que los visitantes se alojen en hoteles cinco estrellas, cuando el protocolo así lo exige. (María Amelia Vélez)

Es interesante recuperar la carta firmada por Julio Rebaque de Caboteau, que se presenta como “arquitecto fatalmente especializado en París en la restauración de monumentos

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Este espacio se publica dentro de la sección “Opinión”, y es definido como “una página para el debate de ideas sobre un tema previamente elegido (...) para que los lectores nos hagan conocer su opinión”. (LVI, 21 de Enero de 2005. Sección Opinión)

⁹¹ LVI, 28 de enero de 2005. Sección Opinión. La Voz de la Calle.

históricos”, y para quien es técnicamente imposible combinar, en un mismo edificio, oficinas, habitaciones y salas de exhibición, ya que las obras necesarias para adaptar el inmueble a esos usos implicarían “dilapidar las fuertes potencialidades del edificio, la calidad ambiental de su entorno, cumplir a medias con el respeto debido a los elementos que justifican su expropiación y su restauración”. Sólo considera legítima la transformación de la casona en un museo, lo que según él daría a Córdoba y a su arte contemporáneo un “marco prestigioso”, de nivel internacional, rescatando al mismo tiempo un edificio de características estilísticas y morfológicas casi único en el país. Lo que resaltamos aquí es la participación en el debate de un sujeto que se define a sí mismo como arquitecto: en las primeras noticias publicadas en LVI, las “personalidades del arte y la cultura” que se presentaban como voces autorizadas en el tema no incluían a ningún arquitecto. Con el paso del tiempo, esta situación se fue modificando para terminar convirtiéndose en un debate casi exclusivo de arquitectos y especialistas del área.

Junto al anuncio de la expropiación en los periódicos, el gobernador De la Sota proclamaba la creación de un “importante polo cultural, donde habrá permanentemente exposiciones”.⁹² Se refería concretamente al proyecto de la Media Legua de Oro Cultural, que con la incorporación del Palacio Ferreyra alcanzaría su máximo esplendor ya que, tal como lo expuso Canedo, “Se van a multiplicar las salas y vamos a darle curso a las carpetas, sobre todo, a las referidas a retrospectivas de artistas cordobeses vivos (...)”.⁹³ La necesidad de espacios de exposición para artistas cordobeses, las numerosas adquisiciones de obras de arte realizadas por la Provincia,⁹⁴ el impulso dado a “la cultura y el arte” con la creación de uno de los polos culturales más importantes de América Latina, constituyeron los principales

⁹²LVI, 30 de abril de 2005. Sección Política.

⁹³LVI, 5 de Junio de 2005. Sección Cultura.

⁹⁴Las más renombradas fueron las adquisiciones de la serie Manos anónimas, de Carlos Alonso y Las cuatro estaciones, de José Malanca, en el mes de septiembre de 2005. Pero junto con los anuncios sobre la expropiación y toma de posesión del Palacio, Canedo sostuvo: “A mi me gusta comprar (...) Hemos hecho adquisiciones para el Museo Caraffa, un total de 85, entre compras indirectas y donaciones directas (sólo en la muestra de Repsol ‘Argentina Pinta bien’ se recibieron cerca de 20 donaciones); 65 adquisiciones para el Centro de Arte Contemporáneo y 90 para el área de Artes Visuales, con obras más emergentes que se donaron a las municipalidades del interior de la provincia”. (LVI, 5 de Junio de 2005. Sección Cultura)

argumentos que contribuyeron a la legitimación de la polémica obra que el gobierno emprendía. La transformación del palacio en un museo constituyó un proceso complejo, denso y con importantes vacíos de información de parte del gobierno Provincial. El financiamiento de estos proyectos tan ambiciosos y costos fue una de las principales cuestiones a resolver, siempre buscando evitar la pérdida del consenso público en torno al proyecto.

b-Para vender las “joyas de la abuela”

Sólo un mes antes de la creación legal del MSBA la legislatura provincial sancionó una ley⁹⁵ para garantizar el financiamiento de obras públicas de gran envergadura destinadas a “la cultura”, entre ellas, la remodelación y refuncionalización del Palacio Ferreyra (DSU; 2006; T. 6: 3040-3065). Esta ley tenía por objetivo la ratificación un decreto que habilitaba la venta de inmuebles pertenecientes al dominio privado del Estado Provincial “que carecen de utilidad” para el gobierno, pero que “resultan de interés para el mercado mobiliario”.⁹⁶ La realización de estas ventas se “encomendaba” a la Corporación Inmobiliaria Córdoba S.A.,⁹⁷ la cual debía concretar la enajenación de estos inmuebles mediante licitación pública.

Al mismo tiempo, la ley autorizaba al PE a “transferir” a la Corporación otro conjunto de propiedades de gran valor comercial a los fines de su venta. Entre estas propiedades, se encontraban el inmueble donde funciona actualmente el shopping Patio Olmos (ex Escuela

⁹⁵Se trata de la ley N° 9.337, aprobada el 22 de noviembre de 2006 por el Poder Legislativo Unicameral.

⁹⁶Decreto N° 218/05 del 6 de Abril de 2005.

⁹⁷La Corporación fue creada por la ley provincial de modernización del estado N° 7850 en marzo del año 2000. En el capítulo 3, artículo N° 102 se crea el organismo bajo la forma jurídica de las sociedades anónimas, sujetas al régimen establecido en la ley 19.550 de Sociedades Comerciales, la misma ley que rigió la conformación de las agencias. El objeto de la sociedad de establece del siguiente modo: “la administración y enajenación de los inmuebles que le transfiera el Poder Ejecutivo, conforme a las previsiones de esta Ley”. A su vez, el directorio está conformado por seis miembros nombrados por el PE, dentro de los cuales dos deben ser propuestos por el Colegio de Arquitectos y uno por la oposición de turno. En el artículo N° 106 se establece que la Corporación debe enajenar los inmuebles “mediante procedimientos de subasta o licitación, con la debida publicidad, que aseguren la mayor concurrencia y participación”. Los fondos obtenidos se destinarían, según el artículo 108, “prioritariamente” a la construcción del nuevo centro cívico del gobierno de Córdoba, a la amortización de la deuda pública, y a obras de infraestructura. Disponible en: www.cba.gov.ar [Consultado el 7.06.10]

Gobernador Olmos),⁹⁸ el predio correspondiente a la “Estación Mitre”, ubicado en frente a la terminal de ómnibus y el predio del Ex Batallón 141, sito en el Barrio Rogelio Nores Martínez, en la parte sur de la ciudad. Finalmente, establecía que la **“totalidad de los fondos obtenidos”**⁹⁹ por estas ventas se destinaría a la financiación de un conjunto de obras de infraestructura, “en la proporción que para cada una de ellas disponga el PE provincial: refacción, remodelación y refuncionalización del Museo “Palacio Ferreyra”; refacción, remodelación y refuncionalización del Museo Provincial Emilio Caraffa (...); construcción de la obra “Paseo del Buen Pastor” (...); refacción y refuncionalización del nuevo Museo de Ciencias Naturales (...); obras de infraestructura básica”. Todo este conjunto de disposiciones se consideraban como “muy ventajosas” para el erario público ya que le permitían obtener importantes ingresos a partir de la venta de inmuebles inútiles, ingresos que serían empleados para concretar obras que “pondrán en valor espacios ciudadanos trascendentes e importantes” realizando así “un enorme aporte al desarrollo de esta ciudad” (Legislador Dante Heredia. UPC) (DSU; 2006; T. 6:3056-3057).

Es importante aclarar que el proyecto de ley fue aprobado sólo por la mayoría oficialista, ya que el resto de los legisladores, exceptuando los del Partido País que se abstuvieron, votó en contra (FN, FpV, IU y UCR). Uno de los argumentos más utilizados por la oposición durante esta sesión fue que mediante este tipo de acciones el estado provincial favorecía la especulación inmobiliaria de parte de los empresarios privados y fomentaba la realización de “negociados” que sólo beneficiaban al gobierno de turno, a costa de enajenar y dismantelar el patrimonio provincial. La palabra “negociados” fue recurrentemente utilizada durante esta sesión por los legisladores Ricardo Fonseca (FN), Heriberto Martínez Oddone (UCR), Mónica Gutiérrez (FpV) y Liliana Olivero (IU) con una clara connotación negativa, diferenciándola de “negocios”. Según podemos inferir de las fuentes, un “negociado”, aunque nunca nadie aclara explícitamente de que se trata, representaría una transacción comercial sino ilegal al menos

⁹⁸Esta transferencia estaba ya efectuada por decreto N° 1275/08, con fecha de 2 de Octubre de 2006. La ley solo establecía la ratificación del mismo.

⁹⁹La versión original del proyecto de ley decía “en la proporción que disponga el PE”. La modificación fue introducida por sugerencia y propuesta de la oposición.

contraria al interés de bien público. Para la legisladora Olivero (IU) son “negociados” las ventas que realiza el EP a través de la Corporación, ya que el “verdadero objetivo” de la creación de este organismo es

desmantelar y convertirse en un agente depredador de todas aquellas empresas del Estado Provincial, conformando un directorio con figuras privatistas que defienden al empresariado en una organización –sociedad anónima- que debería cuidar los bienes de todos los cordobeses (DSU; 2006; T. 6: 3051).

Así, el gobierno provincial termina otorgando “fabulosos beneficios” económicos al mercado inmobiliario y promueve además, “la acumulación monopólica” de los territorios y propiedades tanto de la ciudad como de toda la provincia (Legisladora Olivero). Un monopolio, además, que es funcional a la especulación financiera en base a los precios de estos inmuebles.¹⁰⁰ En torno a estas ventas la oposición también planteaba interrogantes sobre el precio de los bienes provinciales (“ya tienen previsto rifar también, por precios irrisorios, el predio del ex Batallón 141 y el del Ferrocarril Mitre”. Legisladora Gutiérrez. FpV), sobre quiénes o qué institución realizaría la tasación y bajo que parámetros, sobre los porcentajes de la ganancia que se asignarían a cada obra de infraestructura, etc. En suma, lo que se cuestionaba era la legitimidad de los fondos obtenidos a través de estas ventas y también de los destinos de los mismos. Para Gutiérrez,

La falta de claridad y de reflejo numérico entre lo ingresado por la venta de estos inmuebles y los destinos de esos fondos –apenas esbozados en el artículo 4º- deja un **manto de duda sobre la administración del patrimonio público**. El artículo al que hago referencia enumera las obras a las que se van a destinar los ingresos por la venta de los inmuebles, la mayoría de las cuales **están en ejecución o directamente terminadas** (DSU; 2004; T. 6: 3050).

¹⁰⁰Un ejemplo de estos “negociados” lo constituiría, según la legisladora María Eugenia Taquela (FN). el caso del Museo de Ciencias Naturales. Según la denuncia realizada por Taquela en la sesión del 22 de Noviembre de 2006, para construir el nuevo edificio en el ex Foro de la Democracia el gobierno cedió a la empresa constructora el inmueble que originalmente ocupara el museo en la calle Hipólito Irigoyen (DSU; 2006; T.6: 3043-3044). Este edificio fue tasado, siguiendo lo enunciado por la legisladora, en 2 millones de pesos, dinero que sería destinado a la financiación de la obra en cuestión. Sin embargo, la legisladora registró y enumeró durante su discurso que el Tribunal de Cuentas de la Provincia continuó emitiendo partidas de dinero para el nuevo museo, cuando en realidad, con sólo la venta del viejo inmueble de Irigoyen hubiera alcanzado para cubrir todos los gastos, en tanto el proyecto tenía un presupuesto oficial de \$ 950.000 (publicado en el año 2004). (DSU; 2006; T.6: 3043).

Estos recursos entonces no eran legítimos o “genuinos”, como los consideraba el PE, porque resultaban de la “enajenación del patrimonio provincial” en el marco de “una administración de Estado neoliberal, prebendario, corrupto y vaciador del patrimonio público”.

También se realizaron fuertes críticas al oficialismo por presentar ante la legislatura un proyecto de ley que en realidad sólo ratificaba un conjunto de decretos ya consumados. Esto se planteó principalmente en torno al caso del edificio del Patio Olmos, considerado por los legisladores como poseedor de un gran valor arquitectónico, histórico y patrimonial, como su par el Palacio Ferreyra. La venta de esta “joya de la abuela” evidenciaba “el desprecio del Gobierno provincial” por este singular tipo de inmuebles propiedad de todos los cordobeses (Legisladora Taquela, FN). Pero no sólo esto, sino que también concretaba una forma de “privatización” del erario público, una forma de “hacer negocios vendiendo las propiedades de los cordobeses” (Legislador Martínez Oddone. UCR). En este punto, los radicales se encargaron de realizar una diferencia discursiva entre las “privatizaciones/ventas” y las “concesiones/asignaciones”. Aquí lo retomaremos brevemente, en tanto nos permite establecer algunas continuidades con cuestiones ya planteadas en el segundo capítulo.

Según su versión de los hechos, el edificio de la ex escuela Gobernador Olmos jamás fue “privatizado” allá por 1990 durante la gestión de Angeloz, sino que fue “concesionado” – en el marco de la ley de reforma del Estado, N° 7850, del año 1989- a una empresa privada para la ejecución de obras de uso público, como lo es (¿lo es?) un centro comercial.¹⁰¹ Lo que interesa es la distinción que realiza el legislador Oddone entre privatización, palabra a la cual le atribuye una connotación claramente negativa, y concesión, “mal llamada privatización en el

¹⁰¹Tal como lo explicaba entonces (1992-1995) quien fuera el ministro de Obras Públicas, José Ramos, en estas concesiones “No hay transferencia de dominio al sector privado y en consecuencia todas las obras que se ejecuten quedarán de propiedad del Estado provincial al término de la concesión”. Esta “concesión” se realizó a comienzos de los '90 a la Unión Transitoria de Empresas (UTE), conformada por Regam SCA y Corrientes Palace SA., con una extensión de 35 años. El canon mensual que pagaba la empresa concesionaria era de 15.000 pesos/dólares. Fuente: SkyscraperPage Forum. Foro de Arquitectura on line. Argentina. Disponible en: <http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=168868>. [Consultado el 20. 08.10] En la sesión que analizamos (22/11/2006), la legisladora Mónica Gutiérrez lo definió como “irrisorio” para una empresa que explotaba un shopping donde los alquileres de los locales –más de 200- alcanzaban los 18.000 pesos mensuales. (DSU; 2006; T. 6: 3050)

cuerpo de la ley N° 7850”. La **concesión** constituye un beneficio que posibilita legalmente el “aprovechamiento de una propiedad mediante un mecanismo de colaboración entre el sector privado y el público” generando “de modo innovador, la sinergia entre quienes quieren colaborar e invertir ‘mesuradamente’ (...) en provecho propio”. Mientras tanto, una **privatización** es “vender el patrimonio público de los cordobeses para que el privado haga uso de la propiedad, a gusto y piacere [sic], sin garantizar el uso público que le corresponde al Estado” (DSU; 2004; T. 6: 3059-3060). Lo primero fue lo que realizaron los radicales, acción que permitió habilitar un “edificio obsoleto, preservando su fachada” y “dándole al patrimonio histórico de los ciudadanos de Córdoba la posibilidad de uso sin discriminar a nadie”. Lo segundo es lo que pretende llevar a cabo De la Sota y todo su equipo de gobierno para favorecer especulaciones desmedidas y poder “cobrar unos pesos”.

Lo sugestivo aquí es poder leer las palabras de un legislador radical defensor de la idea de “sinergia entre el sector público y privado” como innovadora y modernizante, la misma idea que sirvió de fundamento para la creación de las agencias y que fue fuertemente cuestionada por los mismos radicales en aquel momento. Pero lo más importante de todo esto, más allá de los avatares propios del juego político, es poder observar la imposición de un modelo de modernización del Estado que otorga gran preponderancia al sector privado, siguiendo los lineamientos del neoliberalismo. En esa línea, lo ocurrido con el Patio Olmos más de diez años antes (entre 1992 y 1995) puede pensarse como un antecedente de la creación de las agencias, más allá del signo político del gobierno de turno, al tiempo que nos permite reflexionar acerca de la profundidad histórica de una de las dimensiones del problema que investigamos.

Esta transformación de las políticas culturales que nosotros detectáramos para fines de los ‘90 en Córdoba posiblemente encuentre sus raíces en los comienzos de la década, de la mano de los gobiernos radicales y su propia ley de reforma del Estado. En todo caso, más que establecer una diferencia, la venta de estos inmuebles puede entenderse como una solución de continuidad de la política radical de las “concesiones” de los bienes que constituyen el

patrimonio provincial. Lo ocurrido con el Patio Olmos, que la administración angelocista presentó como la refuncionalización y puesta en valor del edificio de la ex Escuela Gobernador José Vicente Olmos para la preservación del patrimonio histórico-cultural de la ciudad, no está tan alejado de lo sucedido con el actual Paseo del Buen Pastor y, por que no, con el MSBA Evita, que actualmente se alquila a empresas privadas para la realización de eventos a cambio de la donación de mobiliario. ´

c- Un nuevo museo nace en la ciudad

La creación de lo que luego sería el MSBA Evita se concretó finalmente el día 13 de diciembre de 2006. Aquel día en la legislatura provincial, luego de una sesión agitada atravesada por gritos y abucheos, se sancionó la ley N° 9345 mediante la cual quedaba oficialmente creado el Museo Superior de Bellas Artes PALACIO FERREYRA, dependiente de “la Agencia Córdoba Cultura Sociedad del Estado o del organismo que ejerza tal competencia y la reemplace o sustituya en el futuro”.¹⁰² Tal como su nombre lo indica, el nuevo museo se emplazaría en el mismo palacio luego de restauración y refuncionalización.

Dicha ley crea también la figura del Director de MSBA, que deberá ser designado por el Poder Ejecutivo (Art. 6). Entre sus funciones se mencionan: proyectar y difundir las actividades específicas del Museo; ejercer las actividades propias de la política museológica; coordinar interna y externamente, todas las actividades y la comunicación e información social de las tareas; velar por la conservación y mantenimiento edilicio del inmueble y de todas las obras de arte que se exhiban en el Museo (Art. 7).

Como podemos observar, el museo nace bajo la denominación “Palacio Ferreyra”; ya veremos que más adelante el nombre fue modificado y pasó a llamarse “Evita- Palacio Ferreyra”. En un próximo capítulo, abordaremos esto con mayor detalle, por ahora sólo lo señalamos como un dato importante. Pero en la denominación aparecen otras palabras que

¹⁰²Artículo N° 1. Ley 9345.

sirven para caracterizar el museo, a saber: “Superior de Bellas Artes”. Entonces, ¿qué significa esta particular designación? Decimos **particular** porque, si bien la expresión “Bellas Artes” es generalmente utilizada en los museos nacionales, provinciales y municipales destinados a la exposición de colecciones históricas de piezas pertenecientes a las disciplinas artísticas tradicionales (pintura, escultura y grabado), la palabra “Superior” –así, con mayúsculas- nunca antes había sido asociada a la idea de museo, al menos en el contexto nacional. Así mismo, al consultar con especialistas en museología, nos comentaron que no existe una tipología especial de museos llamados de este modo. Por ejemplo, según nos comentaba el Licenciado Daniel Capardi en una entrevista que realizamos,¹⁰³ las tipologías de museos vigentes hasta hoy son: Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, de Arte Decorativo, entre otros. Con la creación del MSBA Evita lo que ocurrió fue que se “triplicó la tipología de museos en Córdoba”, ya que pasamos a tener tres museos de Bellas Artes que comenzaron a superponerse en sus colecciones y exhibiciones.¹⁰⁴ Desde su interpretación, que es la de un sujeto que estuvo involucrado en todo el proceso de creación e inauguración del museo que nos interesa, la palabra “Superior” tal vez alude un poco a

esa denominación que dan los alemanes a la *Aut* Pinacoteca, que quiere decir no alta pinacoteca, porque es una mala traducción, sino que quiere decir la anciana, la vieja...Ellos no usan la denominación *Fine Arts* o Bellas Artes... [En este caso] Quiso ser una cosa así como la... el museo de los maestros, **el museo de la historia de la pintura de Córdoba (...)**

¹⁰³Ex director del Museo Caraffa y Curador de la muestra inaugural del MSBA Evita. Entrevista realizada por la autora el 15 de Junio de 2009. Esta entrevista fue solicitada a Capardi en junio de 2009; nos interesaba conversar con él sobre la obra del Palacio Ferreyra ya que sabíamos que había trabajado allí como curador de la muestra inaugural. La solicitud de la entrevista no fue compleja, ya que teníamos un contacto previo con Capardi a raíz de la obtención de una beca otorgada por la ACC. En aquella ocasión, había concedido el aval institucional a nuestro proyecto. Cuando volvimos a contactarlo vía e.mail, dos años después, el entrevistado accedió inmediatamente a nuestro pedido y acordamos encontrarnos en un bar ubicado en un shopping local. La entrevista fue una conversación muy larga, de alrededor de tres horas (15 a 17 hrs.), durante la cual Capardi habló casi de corrido, con pocas interrupciones de mi parte. Habló de varios temas, algunos de los cuales el mismo iba introduciendo aunque yo no preguntara nada directamente. Nuestra impresión fue que el entrevistado tenía ya cierto discurso montado sobre la museificación del Palacio Ferreyra, lo que dificultaba la realización de las preguntas establecidas en el cuestionario. Luego de finalizada la entrevista, se mostró muy interesado por mi trabajo y me dijo que “era importante documentar cosas como estas ya que, sino luego la información se va perdiendo”. Esta fue la única entrevista que realizamos con él.

¹⁰⁴Se refiere, además del MSBA Evita, al Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez y al Museo Provincial de Bellas Artes E. Caraffa, actualmente Museo de Arte Contemporáneo.

Esta consideración como museo de la historia de las artes plásticas de Córdoba se halla también presente en el cuerpo de la ley de creación. En el artículo 3° se determina que el “destino permanente” de la nueva institución será

la exposición y exhibición pública de las **obras de arte de propiedad del Estado provincial** y las que en el futuro pueda adquirir y, como **destino transitorio**, la exposición y exhibición pública de las obras de arte de artistas locales, nacionales o internacionales que resalten el desarrollo de la cultura.

Según este artículo entonces, el gobierno provincial **posee** un patrimonio pictórico y decide crear una nueva institución para exhibirlo en forma permanente. Sin embargo, sobre este punto no existió ni existe actualmente un acuerdo. Según diferentes entrevistas que hemos realizado, tanto a personas que trabajaron en el museo como a las que actualmente lo hacen, podemos constatar que existe una disputa en la que se juega, entre otras cuestiones, la legítima existencia del museo como tal. Por un lado, encontramos las versiones del Licenciado Capardi, quien sostiene que las obras expuestas en el MSBA forman parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo E. Caraffa y del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, pero no pertenecen -ni podrían pertenecer- al Estado Provincial, tal como enuncia la ley, sino que son propiedad de las respectivas instituciones. Justamente, porque aquello que constituye definitivamente a un museo es la posesión de una colección propia.¹⁰⁵ Por otro lado, las palabras de Sandra Verde Paz, responsable actualmente de la gestión de recursos del MSBA, para quien no existen dudas sobre si el ex Palacio Ferreyra es o no un museo: las obras que allí

¹⁰⁵En relación a esto, Capardi comentaba que, en las discusiones iniciales vinculadas al proyecto, su propuesta se orientaba a la creación de un “distrito museal”, según sus palabras, conformado por el Museo Caraffa, el MSBA e incluso el Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. En este distrito, el Caraffa haría las veces de “museo de arte moderno”, con “programaciones efímeras o temporarias (...) un museo más dinámico”, mientras que en el Palacio Ferreyra se radicaría un museo de “bellas artes”, en el cual se desplegaría el archivo artístico que se hallaba en el depósito del Museo Caraffa. El museo del Palacio, por su programación, tendría “una movilidad un poco más lenta (...) y una proa pedagógica, de estudio e investigación”. La proyección de este distrito incluía la realización – nunca concretada- de un puente aéreo-peatonal para vincular los dos museos atravesando la Plaza España. Sin embargo, “cuando llegaron los tiempos de la inauguración de estos objetos, casi al fin de la gestión de De la Sota, se precipita todo el esquema este funcional, se parte por la mitad, se decide hacer dos museos, se comete el craso error de duplicar la tipología Museo de Bellas Artes” (Entrevista realizada por la autora. 15 de Junio de 2009). Para más información sobre el proyecto de realización del puente aéreo-peatonal, ver: LVI, 17 de junio de 2005. Sección: Gran Córdoba; LVI, 8 de septiembre de 2005. Sección: Gran Córdoba.

se exhiben forman parte de la colección pictórica de la Provincia, y como tales pueden ser expuestas en diversos repositorios.

Emerge así una compleja situación caracterizada por la presencia de un museo provincial sin una colección propia para exhibir, tal como sostiene Capardi en la citada entrevista.¹⁰⁶ La situación precedente se caracterizaba por la posesión de una importante masa de piezas pictóricas y escultóricas que no podían ser expuestas por carencia de espacios. El Palacio Ferreyra vino a poner fin a esta problemática aumentando significativamente las plazas de exposición. Pero no se crearon solamente nuevas salas, sino que se inauguró un museo, una institución **vacía** que luego sería llenada con “las obras de arte de propiedad del Estado provincial”. Pero, un museo, ¿es sólo lo que cuelga en sus paredes? Así podemos ver como, desde su creación, el MSBA está marcado por las incoherencias e indefiniciones producto de la urgencia de los tiempos de la política.

Este hecho es importante porque no sólo determina –en parte- el curso de los debates entre diferentes sectores del gobierno provincial como de la sociedad civil, sino que también anticipa la agregación de significados acoplados en torno a un solo significante [el Palacio] que se hará más claramente evidente al momento de la inauguración. Concretamente en el folleto distribuido durante el evento y en semanas sucesivas, encontramos un claro ejemplo de estas incoherencias y disputas acerca de lo que se exhibe en el MSBA [ver fotos págs. 187 y 193]. En la segunda página de este folleto se hallan publicadas unas palabras de presentación del museo a cargo del gobernador De la Sota; allí éste lo describe como un espacio conformado para “muestra e interpretación de la **pinacoteca del estado provincial** (...) según los requerimientos de los estándares internacionales más exigentes”. Dos páginas más adelante en el mismo folleto, se halla un texto alusivo a la colección, elaborado tal vez por el curador de la muestra o el área de guías. El texto comienza del siguiente modo: “El conjunto patrimonial que se presenta hoy en el Palacio Ferreyra proviene casi en su totalidad de **la colección del Museo Caraffa**, a

¹⁰⁶En este mismo sentido se manifestaron otros dos entrevistados, uno de ellos ex miembro del área de Educación del MSBA y el otro, asistente a una de las celebraciones inaugurales.

la que se suman algunas piezas de otras procedencias”. Lo interesante es que al comparar este folleto con el que se editó un año después, en ocasión del primer aniversario del MSBA, la información se encuentra modificada.

En el nuevo catálogo las palabras de presentación están a cargo del director del museo, el Prof. César Miranda,¹⁰⁷ quien reafirma la idea de que lo que allí se exhibe es “la Colección del Patrimonio de la Provincia”. Pero esta vez, en el apartado sobre la colección, lo que leemos es lo siguiente: “El conjunto de obras que se presenta en el museo proviene, casi en su totalidad, **de la Colección del Patrimonio del Gobierno de la Provincia**; a la que se suman algunas piezas de otras procedencias”. Muchas veces, las incoherencias se corrigen con el tiempo.

También es importante la diferenciación entre exhibiciones permanentes y transitorias que se establece en el arriba citado artículo (Nº 3) ya que determina donde se colocará el énfasis de la propuesta museística, en este caso, en la exhibición de la colección pictórica patrimonial de la provincia orientada a la reconstrucción de la historia del arte local. Esta colección posee, según el legislador Juan Manuel Cid - encargado de presentar el proyecto en la sesión del 13 de diciembre de 2006- un elevado valor tanto pecuniario como cultural y para su exposición requiere un lugar que cuente con las condiciones de seguridad adecuadas para garantizar la integridad de las obras. En sus palabras, “estas obras sólo se exhiben en museos de Clase “A”, que es lo que vamos a construir dentro del Palacio Ferreyra” para concretar el pasaje necesario

¹⁰⁷ **Cesar Miranda** (Corrientes, 1922) estudió en la Escuela de Artes de la UNC, institución de la que egresó aproximadamente en el año 1953. En 1956, a los 34 años, realizó su primera muestra individual de grabado en el Museo Genaro Pérez invitado por el entonces secretario del museo, el reconocido artista plástico Pedro Pont Vergés. A partir de allí realizó numerosas muestras individuales y colectivas tanto a nivel nacional como internacional. En 1963, por ejemplo, participó en el V Salón IKA y obtuvo el segundo premio en la categoría pintura por su obra “El pueblo”; en 1977 participó en la muestra “50 años del grabado en Córdoba” en el Museo Genaro Pérez. Según una monografía realizada por estudiantes de la Escuela de Artes, Miranda “se identificó con el grupo de pintores de Córdoba”, en el que incluyen a los reconocidos pintores cordobeses Antonio Seguí y Eduardo Giusiano, entre otros (Cepeda, Navarrete y Ahumada, 1977: 2). [Para un desarrollo histórico de la carrera de estos artistas, se puede consultar Gutnisky, 2006.] Trabajó como docente en la Escuela de Artes de Cosquín (1963) y en la Escuela de Artes de la UNC, como titular de las cátedras de Dibujo y Grabado. En los períodos 1964- 1968 y 1972-1973 se desempeñó como Asistente de Dirección en esa misma escuela, cargo al que renunció en 1972. En la administración pública fue nombrado, en 1969, Jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Dirección Municipal del Cultura y Turismo de la Ciudad de Córdoba (Datos biográficos extraídos de una monografía realizada por los estudiantes Zulma Cepeda, Héctor Navarrete y Julia Ahumada, de la cátedra Arte del siglo XX de la Escuela de Artes de la UNC, en el año 1977). A pesar de haber realizado las gestiones pertinentes ante el MSBA para obtener una entrevista personal con su director, la misma no pudo ser concretada por problemas de salud del mismo.

desde “una casa con cuadros colgados a un museo” (DSU; 2006; T. 6: 3483). Este argumento se presenta como justificación de la obra de refuncionalización del palacio, uno de los puntos más cuestionados del proyecto.

Para construir este museo Superior, clase “A”, con características idénticas a los museos internacionales de primer nivel, como el Louvre o el Reina Sofía, se torna necesario alterar la estructura física del inmueble para volverla apta para la exhibición de las valiosas piezas que conforman el conjunto patrimonial de la provincia, así como también obras de otros países, “como las de Picasso, Dalí, etc (...) que son ofrecidas a Córdoba –porque es la capital Americana de la Cultura- pero que no podemos traer por falta de infraestructura suficiente” (Legislador Juan Manuel Cid).

En este punto, la propuesta oficial viene a cubrir un vacío muy importante en la oferta cultural de la ciudad, que es una de las más importantes del país, junto con Buenos Aires, Rosario y Salta.¹⁰⁸ Tanto el nuevo museo como el proyecto mayor en el que se enmarca concentran

una **gran cantidad de oferta cultural**, generalmente audiovisual, que permite no solamente que los extranjeros puedan venir a hacer turismo sino que **los cordobeses de La Docta** puedan acceder a una oferta cultural de la cual antes carecían (Legislador Cid) (DSU; 2006; T. 6: 3482- 3483).

Dos aspectos importantes se desprenden de esta cita: por un lado, el vínculo explícito que el legislador establece en su discurso entre cultura y economía a través de una actividad altamente rentable en la actualidad, como lo es el turismo. La Media Legua se presenta como un proyecto dinamizador de la zona céntrica de la ciudad, ya que luego de las mejoras en infraestructura, estimulará la instalación de diversos “emprendimientos privados” y se podrán “realizar ferias de libros, de pinturas, obras en la calle (...) que permitan una oferta más plural,

¹⁰⁸En este sentido, en una entrevista que realizamos con posterioridad a la inauguración del MSBA a quien fuera el asesor general, Oscar Gubbiani, éste nos decía que a través de la Media Legua de Oro “Córdoba recuperó lo que Rosario le había quitado en los ‘90. Córdoba había quedado en el suelo y volvió a recuperar el segundo lugar” (Entrevista realizada por la autora en el Pabellón Brujas de la Escuela de Artes de la UNC, el día 25 de agosto de 2009). De este modo, la idea de cierto esplendor cultural perdido y luego recuperado por la ciudad a partir de la apertura del museo palaciego es reiterada y enmarcada en una disputa entre ciudades por la detentación del puesto de segunda capital cultural del país, luego de Buenos Aires, quien ocupa sin problemas el primer puesto.

agregándole al sector público el privado”. A partir de la realización de estas obras, Córdoba pasará a contar con su propio “polo cultural”, del mismo modo que “las grandes metrópolis” del mundo, que resultará activador de la actividad turística nacional e internacional.¹⁰⁹ Estas ideas fueron sostenidas por el mismo gobernador quien, en ocasión de presentar un programa turístico provincial para el periodo 2006/07, enunció que es fundamental que el Estado haga inversiones para ayudar “al crecimiento de la actividad turística. El Estado debe hacer lo que le compete y el sector privado lo suyo”.¹¹⁰

Desde esta perspectiva, los intereses del Estado se articulan perfectamente con los del sector privado ya que éstos últimos se encargan de realizar y proveer “Buenos negocios, buenos entretenimientos, buena calidad hotelera, buen transporte, servicio” mientras que el Estado tiene a su cargo el desarrollo de “toda la infraestructura y todo lo que podamos mejorar de lo que son nuestras bellezas naturales y culturales”.¹¹¹ Su rol es el del encargado de dotar a Córdoba del “progreso cultural” necesario para estimular el desarrollo de la industria turística en la provincia. En palabras del mismo De la Sota:

Las sierras, sumadas al progreso cultural en Córdoba de museos, teatros, la Ciudad de las Artes, el Patrocinio Jesuítico, ha significado que hemos podido convertir a nuestra Córdoba en el destino turístico nacional número uno.¹¹²

¹⁰⁹Para reforzar estos argumentos otro legislador de UPC, Domingo Carbonetti, leyó en la sesión una carta de lectores publicada en el periódico LVI y firmada por el licenciado Juan Carlos Rabatt, político y fundador de una importante universidad privada de la provincia y actualmente presidente de la fundación que la administra. En la sesión, Carbonetti leyó el siguiente fragmento de la nota: “La transformación de ese palacio, por mucho tiempo cuasi abandonado, en un museo de bellas artes me parece una decisión que le hace mucho bien a la ciudad. Tal como lo plantea la Work Foundation, la puesta en valor de los edificios históricos, la inversión en infraestructura urbana y la creación de espacios de esparcimiento son acciones consideradas motores que hacen a las ciudades exitosas, las que no surgen por generación espontánea sino que se logran a través de ‘impulsores’, como lo ejemplifica el Guggenheim de Bilbao.

La remodelación pondrá a Córdoba en la agenda de las ciudades que merecen visitarse, lo cual influye en las inversiones y en la elección de los trabajadores intelectuales para decidir un lugar de vida”. La carta se titulaba “Córdoba necesita de impulsores” (DSU; 2006; T. 6: 3597). Significativamente, el Guggenheim de Bilbao también fue creado sin una colección propia para exhibir, según comentara Beatriz Sarlo en una conferencia realizada en el mes de octubre de 2009, en el auditorio de la Facultad de Ciencias Exactas de la UNC.

¹¹⁰ Nota publicada en el Portal de Turismo de la Provincia de Córdoba. Disponible en: <http://www.cordobaturismo.gov.ar/Articulos.aspx?IdArticulo=552> [Consultado el 5.05.08]

¹¹¹ *Ibídem.*

¹¹² *Ibídem.*

Podemos observar como la cultura es invocada como un recurso para el desarrollo capitalista, que adquiere un papel central en relación con la acumulación del capital en el marco de una nueva fase del crecimiento económico –capitalista- signado por la “culturización de la economía”. Según Yúdice, en este contexto, actividades tradicionales como el turismo cultural y el desarrollo de las artes contribuyen al crecimiento y la transformación de las ciudades post fordistas y post industriales (Cf. Yúdice, 2002: 34).

Por otro lado, en la mencionada cita de página anterior, encontramos también la referencia a la tradición inventada de “los cordobeses de La Docta”,¹¹³ en la cual la cultura, el arte y los museos son presentados como recursos para reactualizarla y reinventarla. Tal como sostiene Hobsbawm, la invención [o reinención] de tradiciones “es fundamentalmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado aunque sólo sea mediante la imposición de reiteración”; a través este relacionamiento con el pasado las tradiciones inventadas “usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo”, cumplen una función específicamente simbólica e ideológica (Hobsbawm y Ranger, 2002: 10-19).

Aquí podríamos decir que, si bien la construcción histórica de Córdoba como “La Docta” no la asocia tanto a los museos de arte como a la impronta universitaria temprana, el legislador decide intencionalmente inscribir también este proyecto en la mencionada tradición, como estrategia discursiva de legitimación. La decisión del gobernador y sus funcionarios debe celebrarse, en tanto queda respaldada por esta referencia explícita al pasado letrado e intelectual de esta ciudad. En otras palabras, mediante la utilización y apropiación de “materiales antiguos” (el símbolo de “la Docta”) el legislador establece una continuidad histórica

¹¹³Se entiende por *tradición inventada* “un conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado” (Hobsbawm y Ranger, 2002: 8). En la introducción a su libro, Hobsbawm afirma que “el uso de materiales antiguos para construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos” es una práctica recurrente, ya que “en el pasado de toda sociedad hay depositados un gran cúmulo de estos materiales y hay siempre disponibilidad de un lenguaje elaborado de prácticas y comunicación simbólica” (2002: 12).

con el pasado local logrando así legitimar no sólo la nueva institución museística sino todo el proyecto oficial para convertir a Córdoba en la ciudad de la “Cultura para todos”. En esta instancia resulta interesante complejizar el análisis y relacionar este slogan con la expresión de Cid, “los cordobeses de La Docta”, mediante algunas preguntas: ¿quienes son estos “cordobeses”? ¿Son todos los habitantes de la ciudad o de la provincia? ¿O tal vez un segmento específicamente ligado a los ámbitos universitarios, letrados? ¿Y, lo mismo, quiénes son esos “todos” para los cuales el gobierno provincial está produciendo “cultura”? ¿Son los mismos cordobeses los de la Docta que los del slogan del gobierno delasotista?

Lo que si expresa claramente el legislador oficialista es que la realización de la obra del MSBA **permitirá** “a Córdoba –por algo se le dice ‘la Docta disfrutar del derecho a la cultura, además de los derechos al trabajo, la vivienda y la educación (DSU; 2006; T. 6: 3483)”. Siguiendo los planteos de Navallo para el caso de la inauguración de la Casa de la Cultura en Salta (Navallo; 2006: 10), ¿cómo sería posible pensar en Córdoba como “la docta”, cuando ésta no contaba con ningún museo de alta categoría, al nivel de los grandes museos internacionales, en el cual exhibir permanentemente gran parte de su colección pictórica patrimonial?

El Palacio Ferreyra queda asociado así a la idea de cultura sostenida por los funcionarios del gobierno provincial: forma parte de la cultura de la ciudad, entendida ésta como sustantivo que designa una serie de obras, objetos y prácticas específicamente artísticas. Su transformación en un museo de bellas artes permitirá garantizar el ejercicio del “derecho a la cultura”, en tanto sus pasillos y sus exposiciones podrán ser visitadas y disfrutadas por “todos los cordobeses en igualdad de condiciones” (Legislador Cid). La consideración de la cultura como un derecho (nótese la diferencia con la expresión derechos culturales) puede vincularse con los planteos de democratización cultural que desarrolláramos más arriba, al menos, en los términos sostenidos desde el discurso oficial: “el objetivo [del museo] es dar igualdad de posibilidades de acceder a las obras culturales de la Provincia a todos nosotros” (Legislador

Cid). En esto consiste el “derecho a la cultura”, que se halla objetivada en las piezas artísticas que se expondrán en las paredes del palacio.

En el discurso oficial también se afirma que la cultura contribuye al general desarrollo de los hombres porque es “el pan del alma”.¹¹⁴ Y así como todas las personas deben gozar del derecho al trabajo, a la vivienda y la educación, también deben gozar del derecho a la cultura. Porque la cultura alimenta el alma y enaltece el espíritu tanto como el trabajo nos permite obtener el dinero para alimentar el cuerpo. Ese el principal motivo de la existencia del nuevo museo, que cumplirá una “función social amplia”, que consistirá en “**mostrar** el patrimonio de producción pictórica, plástica y escultórica que tiene el museo de Bellas Artes de la Provincia”. (Legislador Domingo Carbonetti) (DSU; 2006; T. 6: 3507).

Lo que nos interesa señalar hasta aquí es la reproducción sin cuestionamientos de un único sentido de cultura que la iguala a **alta cultura** y la consagra como única legítima. Este tipo de políticas que se basan en la divulgación masiva de lo que algunos entienden por “cultura” no siempre constituyen, tal como sostiene García Canclini,

la mejor manera de fomentar la participación democrática y la sensibilización artística. Porque la divulgación masiva del ‘arte selecto’, al mismo tiempo que una acción socializadora, **es un procedimiento para afianzar la distinción de quienes conocen**, los que son capaces de separar forma y función, los que saben usar el museo (2008: 153).

Al mismo tiempo, en ningún momento se cuestiona el –supuesto- carácter automáticamente inclusivo de la democracia (Cf. Delfino; 1999) que, en este caso, se concretaría a través de la creación de un museo público destinado a generar mayores y mejores condiciones para acceder a “la cultura”, “y así ver, aprender y enriquecerse con el patrimonio cultural provincial y mundial” (Legislador Cid) (DSU; 2006; T. 6: 3486). A partir de la divulgación de los valores simbólicos de la llamada **alta cultura** se configura una definición elitista de la misma y, lo más importante, se produce “una imposición ‘paternalista’ de una valorización unilateral del patrimonio simbólico” (Moreno, 2006: 26-27). En esta misma línea de

¹¹⁴ Palabras atribuidas al gobernador José Manuel de la Sota por el legislador Cid (DSU; 2006; T. 6: 3483).

razonamiento, Wortman afirma que en este tipo de políticas culturales subyace una “idea moderna del público, fundamentalmente habermasiana, de asistir a espacios donde se exhibe la producción cultural como una manera de intervención en la cultura” (2005: 6).¹¹⁵

En la disertación del legislador Cid estas ideas aparecen condensadas en un breve fragmento, en el cual narra brevemente los viajes que ha realizado a lo largo de su vida “gracias a Dios y a la voluntad de mi padre”, y se detiene en la reconstrucción detallada de una escena particular:

Mientras estaba allí [en Grecia, en el Ágora], sosteniendo una discusión política con mi padre y mi madre pensé que podría haber sido en ese mismo lugar donde Sófocles dijo: ‘La obra humana mas bella es la de ser útil al prójimo’.
Por eso esta obra humana realizada en el Palacio Ferreyra es **bella**, porque va a ser para el prójimo, a **aquel que no tiene la posibilidad de acceder** de otra forma a **la cultura de su propia tierra** y a obras de nivel internacional en la provincia de Córdoba (DSU; 2006; T. 6: 3486).

A través de esta “cultura” al alcance de todos el gobierno de turno busca realizar un objetivo final: “aspirar a que algún día no haya distinción de clases sociales” (Legislador Cid). Mientras ese día llega, aquí vamos trabajando para conseguirlo. Y la obra del Ferreyra no es democratizante e igualitaria sólo porque consiste en realizar un museo accesible para “todos los cordobeses”: es democratizante también porque resuelve el conflicto entre pueblo y oligarquía a favor del primero y por eso debe celebrarse. Esta forma de representar las disputas en torno al Ferreyra, en términos de pueblo vs. oligarquía, está presente en el discurso de muchos de los agentes sociales involucrados. Para ellos, la expropiación, remodelación e inauguración de un museo provincial en lo que fuera la casona más característica de la oligarquía local representa una **embestida** de parte de un gobierno que se define así mismo como “peronista”, hacia cierto sector económico social que han definido como “oligarquía cordobesa”. Ilustran esta afirmación las palabras del legislador oficialista Mosquera:

¹¹⁵Una idea que, si bien no debe ser descartada de plano, exige una importante revisión en la actualidad, en la búsqueda de nuevos modos de vinculación de los sujetos con la cultura, no solo desde la posición de espectadores pasivos de aquello que se les presenta como algo dado, como “**La cultura**”, sino como creadores, productores de sus propios productos y modos de difusión y consumo.

Celebro que el Palacio Ferreyra no constituya un inmueble destinado a un exclusivo cenáculo de los últimos estertores de la oligarquía vernácula (Aplausos). Celebro que aquellos que como yo nos formamos en las escuelas públicas del interior de nuestra provincia podamos algún día –aunque tardíamente- diferenciar un Fader de un Cerrito (DSU; 2006; T. 6: 3501-2).

Este supuesto carácter oligárquico del Palacio tiene, para quienes así se refieren, una fuerte connotación negativa: el Palacio de la oligarquía –representada por la familia Ferreyra-, reservado sólo para la admiración de algunos pocos, había sido construido a partir de la explotación de los más humildes, de los trabajadores; su construcción es símbolo de una época signada por una clase dominante corrupta y abusadora. Tal como nos comentó un ex guía del museo: “(...) muy patriótica la conducción del 1880 por lo menos para mí no ha sido...”. Por todas estas razones, la transformación de la casona en un museo de arte decorativo o que ilustrara la vida privada de los sectores dominantes de la época no era considerada una opción válida.

(...) el problema también era ese digamos, muchos decían: ¿Y porqué no tenemos un museo del Palacio Ferreyra? Del Ferreyra... a mi personalmente me da cosa **tener un museo de una familia oligarca, no sé...** (Ex guía y miembro del área educación del MSBA)

Creo que para el pueblo de Córdoba es mucho más enriquecedor acceder a la historia de sus artistas que a los aposentos de los oligarcas. Lo digo con todo respeto, pero es lo que pienso (Legislador Mosquera) (DSU; 2006; T. 6: 3502).

Un museo de una familia oligarca no, pero un museo superior de bellas artes sí. De este modo, la decisión gubernamental de crear un museo de esas características quedaba inscripta en la consigna de gestión “Cultura para todos”: sentidos que se realizan en la acción concreta de abrir un espacio que antes formara parte del universo familiar privado, pero que, por sus magníficas características debía pertenecer a todos los cordobeses.



Primer logotipo del MSBA

Consideramos que el posterior cambio de nombre del museo (“Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra”) que realizaron las autoridades provinciales en el mes de diciembre contribuyó a reforzar todos estos sentidos y es por ello que puede ser considerado como el acontecimiento que de alguna manera dio cierre al proceso de transformación del Palacio Ferreyra en un Museo Provincial. Es por esto que, si bien podríamos tratarlo en este apartado, hemos escogido atenernos a la cronología de los hechos y centrarnos en este acontecimiento en el capítulo final.

d-Algunos cuestionamientos...

En este apartado reseñaremos algunos de los cuestionamientos que se realizaron durante y a partir de la creación del MSBA. Concretamente, nos referimos no sólo a las discusiones que se produjeron en el recinto legislativo al momento de la sanción de la ley N° 9345 sino a las repercusiones que dicha sanción provocó en algunos sectores de la sociedad civil y que fueron recogidas, principalmente, por los periódicos locales. La remodelación arquitectónica de la casona para adaptarla a las exigencias del tradicional cubo blanco expositivo, propio de los museos desde la segunda mitad del siglo XX, fue una de las cuestiones más conflictivas, y motivó muchos de los sucesos que luego reconstruiremos al momento de analizar las inauguraciones.

Por lo pronto, en el marco de la sesión legislativa gran parte de los representantes de la oposición votaron negativamente el proyecto de creación del MSBA o se abstuvieron aludiendo irregularidades de orden formal en la realización de la obra arquitectónica, como: falta de información pública sobre las remodelaciones,¹¹⁶ (“el Palacio Ferreyra se ha convertido en un misterio para todos los cordobeses y sus representantes”. Legisladora Gutiérrez), ausencia de concurso público para la selección del proyecto arquitectónico y falta de autorización municipal

¹¹⁶Durante todo el año 2006 y 2007, legisladores de la oposición (Frente Nuevo y UCR) presentaron ante la cámara numerosos pedidos de informes sobre las erogaciones efectuadas, la remodelación y el llamado a licitación de la obra, pero sus pedidos nunca fueron tratados en las sesiones y no obtuvieron otro tipo de respuesta.

para efectuar una intervención de orden arquitectónico sobre una pieza que, según la legisladora Leiva (FN), había sido declarada de “Interés Municipal” por dos sucesivas ordenanzas: la N° 8248, del año 1991, y la N° 10. 626, de 2003. En esta última, se determinaba que el municipio debía “establecer las acciones de preservación de aquellos bienes considerados componentes del patrimonio cultural de la ciudad”, entre ellos, el Palacio Ferreyra.¹¹⁷ Esta situación contribuyó a incluir el debate sobre el palacio en el marco más amplio de un conflicto de autoridad entre el municipio y el gobierno, que el intendente Luis Juez y De la Sota venían protagonizando desde el año 2004.¹¹⁸ Este conflicto encontró en las obras del Palacio Ferreyra un fecundo campo de batalla. Así, por ejemplo, durante las refacciones la Municipalidad labró varias “actas por infracciones” aludiendo “ausencia de solicitudes para la ejecución de trabajos de demolición y falta de carteles de identificación de la obra y responsables técnicos” sobre un edificio que integra la nómina de patrimonio Urbanístico y Arquitectónico de la ciudad.¹¹⁹ Aunque el municipio consiguió frenar las obras sólo por un mes, estas acciones alcanzaron cierta repercusión en los medios gráficos locales que referían los hechos bajo titulares como: “Conflicto de poderes por la obra del Palacio Ferreyra. Pelea Provincia-Municipio”, u, “Opuestos en todo”.¹²⁰ Si bien la oposición entre las dos instancias de gobierno no era resultado de la intervención provincial en el Ferreyra sino que se retrotraía en el tiempo y respondía a causales más profundos, el caso del palacio instauró un conflicto por la

¹¹⁷ También en 1993 la cámara de diputados provinciales llevó adelante acciones en pos del reconocimiento del palacio como parte del patrimonio cultural de la provincia y estableció –al menos en la letra de la norma– acciones para su preservación, concretamente, la creación de una comisión bicameral cuyo objeto era elaborar y proponer medidas para la conservación del edificio. No hemos podido comprobar si aquella comisión funcionó en algún momento (DSD, 1993, T. 2: 1320). En 1994 fue el turno de la cámara de senadores. Allí, tres miembros de la cámara –entre ellos, Bustos Argañaraz, quien tuvo una importante participación en los sucesos del MSBA– presentaron un proyecto de declaración en el que instaban al Ejecutivo Provincial a declarar “Monumento Histórico” al Palacio Ferreyra, una pieza de “especiales características históricas y artísticas”. Entre los fundamentos del proyecto mencionan el reconocimiento mundial del Palacio por su arquitectura y estilo, y señalan que a causa de “la negligencia demostrada hasta el momento con respecto a la conservación del palacio” que “compromete severamente el ya deteriorado patrimonio histórico de Córdoba”, se torna de crucial importancia “encontrar una solución para este problema, a fin de facilitar su mantenimiento y poder brindar posteriormente la posibilidad de que la ciudadanía toda puede apreciar esta obra de arte que nos enorgullece” (DSS, 1994, T. 1: 338).

¹¹⁸ Para más detalles sobre este conflicto, de gran repercusión mediática, ver: LVI, 16 de Enero de 2005. Sección Política. p: A2

¹¹⁹ LVI, 25 de Noviembre de 2006. Sección: Gran Córdoba

¹²⁰ LVI, 29 de Noviembre de 2006. Sección: Gran Córdoba.

autoridad jurisdiccional sobre el edificio que reactivó y endureció esta pelea, al menos según la lectura que de la misma realizó la prensa local.

Los legisladores también señalaron la ausencia de una discusión pública impulsada desde el gobierno convocando a diversos actores sociales como “universitarios, académicos, expertos en preservación, historiadores, etc.” para “opinar y consensuar” sobre el destino del Palacio. En tanto se trata de una parte del patrimonio cultural provincial, su destino debe ser definido por su legítimo propietario que, según Leiva, no es el estado provincial sino “el pueblo de Córdoba en su conjunto” (DSU, 2006, Tomo 6: 3488). Principalmente los miembros del bloque radical se opusieron a todo tipo de intervención en el edificio ya que consideraban que, de ese modo, se desnaturalizaba “su destino y su origen”. En palabras del legislador Martínez Oddone:

Remodelar, renovar o cambiar el destino del Palacio Ferreyra implica destruir la evidencia del paso de la historia. Mal llaman museo a lo que quieren hacer con el Palacio Ferreyra, lo quieren convertir en una gran galería de lujo para exponer obras de arte (DSU, 2006, T. 6: 3490).

Y nada justifica, ni siquiera el elevado valor de las piezas de la colección, “remodelar o cambiar la estructura de un edificio como el Ferreyra, muestra intangible de la vida de los cordobeses en otra época”. Para reforzar esta representación, Oddone incluyó en su disertación en la cámara varias notas periodísticas escritas por arquitectos y especialistas sobre la historia y las particularidades estilísticas del Palacio que fueron transcritas en la versión taquigráfica. Y tampoco olvidó referir que, esa misma mañana, un grupo de legisladores de su partido y del PN se presentaron en el mismo edificio para “saber que obras se estaban realizando concretamente”, pero por orden del fiscal de Estado les prohibieron el ingreso. Un hecho que definieron como una afrenta y una falta de respeto hacia ellos, los legisladores “electos por el pueblo”, y que contribuyó a extremar la polémica.¹²¹

¹²¹ LVI, 13 de diciembre de 2006. Sección: Gran Córdoba.

En este contexto, el periódico LVI constituyó uno de los principales canales de expresión de los grupos de oposición al proyecto, tanto desde su propia línea editorial como a través de la publicación de cartas de lectores y notas de opinión, principalmente de arquitectos e historiadores; así se fue (re)presentando discursivamente la disputa sobre que hacer con el Palacio junto con el malestar y el descontento de ciertos sectores hacia la idea de **museificar** la casona.

Los primeros datos que resultan significativos consisten, por un lado en la proliferación a partir del año 2006, de crónicas sobre el estado de las obras y refacciones que pueden leerse como un seguimiento detallado del proceso de transformación del Palacio;¹²² por otro lado, la publicación de numerosos y extensos informes realizados por miembros de la redacción del periódico, que abordan la problemática de las demoliciones de casonas antiguas en distintos barrios de la ciudad, particularmente en Nueva Córdoba. Por ejemplo, en la nota denominada “El Pasado de Nueva Córdoba, con pedido de demolición”,¹²³ Germán Pandolfi –de la redacción del diario- realiza una reseña de las viviendas del barrio y de su valor histórico, patrimonial y arquitectónico, al tiempo que señala aquellas casas que ya han sido demolidas y las que tienen “las horas contadas”. Y afirma:

Pero el boom de la industria de la construcción no tiene piedad con los inmuebles que atesoran la identidad cultural del barrio y el afán de los dueños de deshacerse de sus propiedades por motivos económicos conspira para que cada vez haya más edificios.¹²⁴

En el marco de la contienda urbanística planteada entre edificios productos del boom inmobiliario y casonas que “atesoran la identidad cultural del barrio”, la situación asociada a la remodelación y refuncionalización del Palacio Ferreyra se presentaba como paradigmática en relación al problema de la conservación de edificios históricos. Tal como podemos leer en una nota especial del suplemento Arquitectura,

¹²²Ver LVI: 26 de Julio de 2005; 17 de agosto de 2005; 22 de abril de 2006; 8 y 16 de octubre de 2006; 11, 23, 25, 29 y 30 de noviembre; 2, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 29 y 30 de diciembre de 2006. Todas estas notas fueron publicadas en la sección Gran Córdoba.

¹²³ LVI, 23 de Mayo de 2006. Sección Gran Córdoba.

¹²⁴ *Ibidem*.

[en 1979 se realizó] un listado de edificios a preservar (...) Esta lista -aún vigente- incluye dos categorías de edificios: los “De interés municipal” (ordenanza 8248, por ejemplo el Palacio Ferreyra, afectados por una normativa más rígida) y los declarados “Patrimonio Arquitectónico Urbanístico”, que pueden modificarse si las intervenciones no alteran su imagen, o su concepción estilística. (...) A pesar de esto, muchos de los inmuebles inventariados han desaparecido. (...) Si bien es poco lo que se puede legislar al respecto, cumplir con las escasas normas ya es un buen comienzo para comenzar a valorar cada día la riqueza patrimonial de nuestra ciudad, y luchar entre todos por preservarla.¹²⁵

En relación con este tipo de informes acerca del estado edilicio de los barrios cordobeses, la redacción del periódico ofrecía también a los lectores interesados un conjunto de relatos que narraban la historia del Palacio Ferreyra, de su construcción y de sus habitantes. A través de ellos el



La fachada del palacio, recientemente restaurada. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140> [Consultado el 31.08.10]

inmueble se presentaba como “Un edificio de leyenda”, colmado de mitos acerca de presencias célebres y fantasmas familiares; “Una perla cordobesa”

refinada mole de granito, sólida e imperturbable a los vientos y miserias humanas, es una perla en el confín continental. **Ya no vienen casas ni gente como don Martín Ferreyra** (1859-1918), que construyó el palacete para dejar una imperecedera herencia a su prole y su ciudad. **Los ricos de ahora** le tienen miedo al fisco, a la Bolsa de Chicago, al accidente cerebro vascular y a las ex mujeres. Prefieren sacar, esconder o dilapidar antes que invertir a ojos vista. Para qué no vamos a engañar: el Palacio Ferreyra es mudo testigo de un siglo fugaz y de **una época irrecuperable, en la que las clases dirigentes pensaban y trazaban el futuro**, y esa filosofía penetraba a las de abajo. Hoy sólo existe el hoy.¹²⁶

Esta imagen ofrecida de un pasado supuestamente mejor, habitado por “una raza acaso extinguida de prohombres resueltos y transparentes”,¹²⁷ de gustos refinados y buena educación, como Don Martín, contrastaba con una actualidad plena de magnates evasores y de una clase

¹²⁵LVI, 30 de Julio de 2005. Suplemento Arquitectura.

¹²⁶LVI, 17 de Julio de 2006. Sección Política.

¹²⁷Ibídem.

dirigente despreocupada por el futuro de la sociedad; la misma actualidad en la que el gobierno provincial, nuevo propietario de la casona, luego de haber “desmantelado y ocupado” el palacio,¹²⁸ encaraba las obras para remodelarlo y refuncionalizarlo, tras expropiarlo a la familia por una suma muy cuestionada por los herederos.

Simultáneamente, un conjunto de arquitectos, algunos de ellos pertenecientes a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNC, también se manifestaron en oposición a la obra arquitectónica propuesta por el gobierno. Sus argumentos eran similares a los esgrimidos por los legisladores, pero enfatizaban la destrucción de los interiores del palacio y de la planta original junto con la falta de consultas y solicitud de opiniones a especialistas –es decir, ellos mismos- y el ocultamiento de información sobre las reformas.

Según el Arquitecto Juan Manuel Bergallo, profesor Titular de Historia de la Arquitectura Argentina y Latinoamericana en la FAUD y director del Museo Histórico de la UNC, las obras realizadas en el Ferreyra por el estudio de arquitectura cordobés Gramática- Morini- Pisani-Urtubey+Lucio Morini [GGMPU Arquitectos]¹²⁹ constituyeron un “acto vandálico, un capricho de parte del gobernador, y más que del gobernador, de [Pablo] Canedo. Él fue el promotor de todo, como director de la Agencia en aquel momento”.¹³⁰

En la misma entrevista nos comentó que cuando comenzó la obra, empezaron a ver que se estaban realizando intervenciones edilicias de gran envergadura en un profundo misterio: “Vimos los túneles que habían colocado desde la planta alta con los cuales sacaban los escombros de la planta de arriba”. Fue a partir de estos acontecimientos, junto a otros miembros de la facultad “del área de las historias (...) los más sensibles a este tipo de hechos”, que decidieron realizar una serie de acciones concretas. La más importante fue la elaboración de un petitorio para manifestar su rechazo a lo que consideraban no una remodelación, sino

¹²⁸ LVI, 31 de Julio de 2005. Suplemento Temas.

¹²⁹ Los detalles técnicos sobre la obra pueden encontrarse en: “El patrimonio se construye hoy”, en *Revista Summa+*, N° 96, Septiembre 2008, Buenos Aires.

¹³⁰ Entrevista realizada por la autora. 3 de agosto de 2009. En adelante, EB

una “intervención desnaturalizante” del Palacio Ferreyra, al tiempo que pretendían hacerla de público conocimiento. El mismo comenzaba del siguiente modo:

Toda la información que disponemos, es la nota aparecida en La Voz del Interior el domingo 8 del corriente, donde el Gobierno provincial anuncia una remodelación del Palacio Ferreyra. Esto alcanza para causar alarma, exigir que se detenga cualquier trabajo y pedir que el proyecto en su conjunto sea revisado por profesionales y técnicos en el tema patrimonio.¹³¹

El petitorio fue firmado, según Bergallo, por más de 500 personas: desde estudiantes a importantes profesionales de la arquitectura,¹³² así como “los profesores más prestigiosos de esta facultad y algunos miembros de la JPH, como Efraín Bischoff y Prudencio Bustos Argañaraz” (EB). Parte del mismo fue publicado en una nota de LVI. Allí podían leerse las motivaciones del descontento de este grupo de sujetos y sus consideraciones acerca de las intervenciones que se efectuaban, que para ellos de ningún modo se fundaban en la conservación del edificio, sino que promovían su “desnaturalización”, “demolición” y “destrucción”. Claramente constituía para ellos un atentado hacia el patrimonio cultural, histórico y arquitectónico de la ciudad. Ante ese estado de cosas, ofrecían en el documento algunas alternativas que resguardarían la majestuosidad y la naturaleza única del edificio, como la realización de un Museo de Arte Decorativo.¹³³ Uno de los promotores de esta propuesta fue el

¹³¹ LVI, 16 de Octubre de 2006. Sección Gran Córdoba.

¹³² Algunos de los firmantes fueron: los arquitectos Miguel Ángel Roca, Juan Manuel Bergallo y Jorge Bettolli; y los museólogos locales y nacionales Raúl Leguizamón, Eva Rosenthal y Mercedes Di Paola; y el ingeniero y coleccionista cordobés Aquiles Gay. La nota, leída públicamente por primera vez en una sesión del Consejo Directivo de la facultad de Arquitectura, se encuentra publicada en la versión taquigráfica de la sesión del 13 de diciembre, ya que Martínez Oddone la incluyó en su disertación. (Cf. DSU, 2006, T. 6: 3495-3497)

¹³³ Según la tipología que establece el Internacional Council of Museums (ICOM), se pueden distinguir cuatro bloques de museos: de arte, históricos, etnográficos y de ciencias. Dentro del grupo de los museos de Arte se encuentran los Museos de Arte Decorativo, un tipo de museo que se ocupa no solo de las artes plásticas tradicionales (pintura, escultura, dibujo y grabado), sino que también incorpora también todo un conjunto de objetos de uso –a los cuales no se les reconoce una finalidad “artística”- como mobiliario, decoración, vestimenta, armas, entre otros. Disponible en: www.icomargentina.org.ar [Consultado el 20.08.10]. En nuestro país existe un museo nacional de estas características en la ciudad de Buenos Aires, emplazado en la que fuera la casona de la familia Errázuriz Alvear: el Museo Nacional de Artes Decorativas. Fue creado en el año 1937 a partir de la venta del inmueble –junto con gran parte del mobiliario y una colección de arte- por parte Martín Errázuriz Ortúzar y sus hijos al Estado Nacional. La condición de la familia para realizar aquella transacción era que el inmueble, situado en Av. Del Libertador 1902 en el barrio porteño de Recoleta, se destinara a crear un nuevo museo. Actualmente, este museo está orientado a exhibir no solo el conjunto de piezas de “arte decorativo” sino que también busca representarse “la vida cotidiana” de estas familias de la elite local a través de la reconstrucción de los espacios habitacionales y de los usos

mundialmente reconocido arquitecto cordobés Miguel Ángel Roca, ex Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNC, y uno de los tantos herederos del Palacio Ferreyra. Roca, quien ha realizado una obra pública de gran impacto en la ciudad,¹³⁴ había propuesto años atrás la construcción de cuatro torres de altura en cada una de las esquinas de la manzana que ocupa el Palacio.

Si bien el documento nunca obtuvo una respuesta directa del gobierno provincial, Bergallo refirió orgullosamente en la entrevista que junto al petitorio iniciaron un recurso de amparo que fue presentado ante el Tribunal Superior de Justicia y lograron “paralizar las obras por más de un mes y medio” (EB). Finalmente, el Tribunal falló a favor de la continuación de las obras.

En las fotografías que siguen a continuación, y que fueron publicadas en la página web del Gobierno provincial en el marco de la inauguración del MSBA, podemos observar dos instantáneas de estas cuestionadas intervenciones arquitectónicas. La primera se trata de lo que anteriormente fuera el Jardín de Invierno de la casona de los Ferreyra, en la planta baja, transformado en la sala G, “El retrato 1”. Esta es una de las salas que conserva con mayor fidelidad su estado original; los paneles con cuadros y el sistema de iluminación constituyen la única intervención en esta habitación. En la segunda fotografía, se observa la intervención arquitectónica realizada en las habitaciones del primer piso. Puede apreciarse el nuevo piso colocado, las paredes totalmente blancas, recubiertas con yeso, el sistema de iluminación, y la eliminación de las divisiones originales de las habitaciones, convertidas ahora en salas amplias de exposición en las que se disponen algunos paneles con obras.

asignados en aquel entonces. Para más información se puede consultar la página web del museo: <http://www.mnad.org/index.php>

¹³⁴Por ejemplo, la Plaza España, los Centros de Participación Vecinal (CPC) de la gestión del Intendente Rubén Martí, entre los años 1991-1998, y varios edificios situados en la Ciudad Universitaria, como el del Centro de Producción e Investigación Audiovisual (Cepia) (2002), de la Escuela de Ciencias de la Información (2002), de la Facultad de Odontología (2002), de la Escuela de Medicina (2001), de la Facultad de Psicología y de la Facultad de Derecho (2000), entre otros. Se pueden consultar todas sus obras y proyectos en la página web del arquitecto: <http://www.miguelangelroca.com/baseframe.htm>



Intervención en el Jardín de Invierno. Actual Sala G. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>. [Consultado el 31.08.10]



Intervención en habitaciones del primer piso. Actual sala H. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>. [Consultado el 31.08.10]

Por otro lado, tanto Bischoff como Bustos Argañaraz, que en los comienzos del proyecto habían su apoyo y aprobación a la propuesta oficial, publicaron notas en LVI exponiendo su descontento con las refacciones en el Ferreyra. La JPH, en tanto institución encargada de "velar

por la determinación y conservación de lugares y monumentos de la provincia”,¹³⁵ se colocó a la cabeza de los reclamos y apeló al mismo gobernador para solicitarle que se detuvieran las obras. Elaboraron otro petitorio similar al presentado por los arquitectos, en el cual resuenan palabras como “daños irreparables”, “despropósito” e “intervención inútil”. Todas estas expresiones venían a describir sus consideraciones acerca de lo que ocurría en la mansión; lo central respecto del Palacio tenía que ver con su conservación y resguardo, para lo cual la acción de incorporarlo definitivamente al patrimonio de la provincia resultaba favorable, aunque “no debería verse empañada por una intervención que desvirtúe la **esencia del señorial edificio**”.¹³⁶

De este modo podemos observar cómo a través de diversas estrategias, los sujetos fueron reafirmando -a través de su discurso- la caracterización del Palacio Ferreyra como uno de los edificios más importantes de la ciudad, de gran valor patrimonial histórico e arquitectónico. Cualquier intervención que allí se realizara alteraría la esencia inmutable del edificio, y éste no volvería jamás a ser el mismo. La modificación de la planta habitacional a partir de las necesidades museísticas del proyecto aparecía como un acto aberrante, que causaba “una dolorosa impresión”, en palabras de Bischoff, entre quienes habían conocido el interior de aquellos muros palaciegos. La imagen de dolor y catástrofe era recurrentemente utilizada por algunos de estos sujetos. Para Bustos Argañaraz,

Perder el Palacio Ferreyra es **algo catastrófico para nuestra cultura**, sobre todo si quien lo destruye es aquel a quien se le encomendó protegerlo, pero más grave aún es perder la vigencia de las instituciones republicanas y convertirnos en súbditos de los mandamaces de turno.¹³⁷

Ante estas acusaciones, el gobierno provincial responde inscribiendo discursivamente una vez más la realización del museo en lo que pueden considerarse las acciones culturales. Porque el nuevo museo permite realizar la consigna de gestión “Cultura para todos”, a través de

¹³⁵ LVI, 25 de Noviembre de 2006. Sección: Gran Córdoba.

¹³⁶ *Ibíd.*

¹³⁷ LVI, 2 de Enero de 2007. Cartas del Lector.

la cual el mismo Estado se configura y construye como hacedor y proveedor de “cultura”. Tal como puede leerse en declaraciones televisivas de De la Sota, publicadas luego en el periódico:

Nosotros no hemos expropiado el Palacio Ferreyra para ver cómo vivían los Ferreyra, lo hemos expropiado para **mostrar, como en el Museo del Prado salvando las distancias, todas las obras pictóricas y de escultores de Córdoba.** (...) Durante años eso estuvo como nido de ratas (...) Lo que se está haciendo es con uno de los arquitectos más prestigioso del país es readecuar el palacio, manteniendo su espíritu, pero dándole un destino de museo (...) [para] **poner las obras culturales al alcance de la gente.**¹³⁸

A lo largo de este capítulo no sólo reconstruimos el proceso de museificación de la casona sino que también pudimos observar como el Palacio, en tanto pieza patrimoniable fundamental, es representado como parte de la cultura de la ciudad, entendida ésta como sustantivo que designa una serie de obras, objetos y prácticas específicamente artísticas. Este es el sentido de cultura que se disputaron entre los detractores del proyecto y los propulsores del mismo; en ambos casos, la defensa del palacio o del museo representaba también la “defensa de la cultura de Córdoba”. En este proceso, el palacio funcionó como el símbolo dominante (TURNER, 1980), en torno al cual se planteó una disputa por los sentidos públicos de la palabra cultura. En los próximos capítulos desarrollaremos más esta idea, para lo cual abordaremos la descripción y el análisis del contexto ritual en el cual este símbolo alcanza su mayor condensación de sentidos: el evento inaugural.

¹³⁸ LVI, 29 de Diciembre de 2006. Sección Sociedad.

Capítulo 4

Los ensayos pre inaugurales: escribiendo el texto de la performance

Los últimos dos capítulos de este trabajo están destinados a **explorar y reconstruir el modo en que se llevó adelante el evento inaugural del MSBA**, un conjunto de fiestas para la cultura que impactaron fuertemente en la escena cotidiana de la ciudad y que nos permiten reflexionar sobre los diversos, festivos y “escénicos” modos a través de los cuales el Estado se realiza y extiende su presencia ante los sujetos. En este capítulo, nos centramos en lo que fueron los “ensayos” previos a la performance inaugural final, es decir, un conjunto de inauguraciones ofrecidas a grupos segmentados de personas en las que se prepararon y ensayaron los aspectos principales del evento central. En estas inauguraciones previas, el gobernador, el director de la ACC y los funcionarios del MSBA presentaban y mostraban el nuevo espacio a estos segmentos específicos de público, en un marco de exclusividad y distinción.

Partimos de la consideración de que las inauguraciones en general y esta en particular constituyen prácticas ritualizadas de acción social, **puestas en escena** que (re)presentan y actúan, realizándolos, un conjunto de sentidos social y culturalmente inscriptos. Específicamente, exploraremos algunos sentidos de la palabra “cultura” y la manera en que éstos se realizan en las prácticas sociales asociadas a la inauguración. Al mismo tiempo, intentaremos establecer vínculos y puntos de encuentro entre las principales nociones que nutren la **administración estatal de cultura** –que identificamos en los capítulos anteriores- y el modo en que se llevaron adelante estas inauguraciones, tanto en su producción como en su

concreción y acontecer. Vale aclarar que esta doble exploración debe hacerse en términos de proceso ya que los sentidos públicos que atribuimos a las palabras no son estables ni únicos, sino que se configuran e imponen a partir la lucha entre diversos agentes sociales en el medio social.

Trabajaremos aquí sobre el tiempo corto del evento, enfatizando su descripción minuciosa a partir de una variedad de fuentes: periodísticas, orales, gráficas, además de contar con la propia presencia de quien escribe. De este modo, mediante un acercamiento etnográfico, construiremos un evento **denso y significativo**, capaz de informar sobre los modos en que se llevan adelante ciertas acciones gubernamentales asociadas a la cultura (entendida ésta como sustantivo que designa una serie de obras, objetos y prácticas específicamente artísticas y pasibles de ser administradas por una determinada repartición de gobierno; tal el caso de la ACC) que determinan los modos legítimos de las prácticas y políticas culturales.

¿Cómo se inaugura un museo?

En su libro *Performance, Teoría y práctica interculturales* (2000), Schechner afirma que el teatro no consiste sólo en la representación, en el momento de la puesta en escena. Es necesario, además, atender y examinar el **proceso completo de la performance** porque “el teatro es al mismo tiempo intencionalmente y de manera no consciente un paradigma de la cultura y de hacer cultura” (2000: 99). Siguiendo este planteo, centra su análisis en **el ensayo** como momento en el cual ocurre la acción ritual esencial. El ensayo involucra una serie de procedimientos orientados a adquirir conductas con **gracia**. La gracia describe la forma de un movimiento que debe ser definido, limpio, simple, con un ajuste casi total dentro de la trayectoria a recorrer. En términos del autor, la gracia es “un conjunto de actos de mensajes múltiples en los cuales se minimizan los mensajes secundarios y se maximiza la función de la totalidad” (2000: 99). La gracia se adquiere durante el ensayo, el entrenamiento continuado, es

producto del aprendizaje. Al adquirir gracia, un movimiento se simplifica y aumenta su eficiencia.

El teatro de la performance inaugural del MSBA fue precedido por una serie de ensayos que se realizaron bajo dos modalidades: los ensayos propiamente dichos, en los que sólo intervino el personal del museo, sin ningún tipo de “público”, y las inauguraciones **reservadas**, es decir, destinadas a segmentos específicos y diferenciados de personas que, en las entrevistas que realizamos con los trabajadores del museo, fueron caracterizadas como “privadas” ya que sólo se podía ingresar si se era invitado por el Gobierno Provincial. Estas específicas inauguraciones se realizaron durante varias semanas previas a la apertura oficial del Museo. En especial, destacamos un evento dedicado a “la gente de la cultura” que, por sus características particulares, es analizado con mayor profundidad en un apartado individual.

El período de ensayo es considerado, siguiendo a Schechner, un proceso durante el cual se van produciendo elecciones entre las posibles acciones que se van a actuar. En nuestro caso, las posiciones que van a ocupar los guías, el modo en que los recepcionistas van a dirigirse al público que ingresa, las posiciones de las autoridades, el vestuario de los empleados, entre muchas acciones más. Actos, movimientos, palabras que se van puliendo para adquirir gracia, que se van simplificando para facilitar luego la transmisión al público. Si la performance es por definición una conducta restaurada o practicada dos veces (Schechner, 2000: 13), serán los ensayos entonces el momento ritual fundamental durante el cual, a través de la repetición, la exageración, la acción rítmica, etc. van a producirse los cambios y aprendizajes fundamentales en la conducta para la producción de la performance.

a- Primeros ensayos

Cuando en los salones del palacio comenzó a hablarse de la apertura del museo, el edificio se hallaba aún en plena remodelación, colmado de andamios y bolsas de cemento. El organigrama directivo acababa de ser definido conjuntamente por el ejecutivo provincial y la

ACC: en el cargo de **director** fue designado el profesor César Miranda; como **sub director/coordinador general** fue nombrado el artista Sergio Blatto;¹³⁹ el profesor Oscar Gubbiani ocupó el cargo de **asesor general**.¹⁴⁰

Paralelamente, entre los meses de junio y julio del 2007, Daniel Capardi junto con Adolfo Sequeira realizaban la selección del personal para cubrir las áreas organizativas del museo:

¹³⁹**Sergio Blatto** es licenciado en Pintura (1989) de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Como artista plástico ha desarrollado su obra en la ciudad de Córdoba, realizando exposiciones en todo el país y también en el exterior. Entre los años 2000 y 2001 se desempeñó como Gerente Cultural del Centro Cultural San Vicente de la Municipalidad de Córdoba. Para poder conocer mejor la trayectoria y el trabajo de este artista, decidimos entrevistarlo personalmente en el mes de septiembre. Para ello, acudimos a la Escuela de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta”, institución en la que Blatto se hallaba dictando un taller de muralismo llamado “Pinta Córdoba. Murales para el Bicentenario”. Allí, luego de una breve conversación en la que nos presentamos y explicitamos el interés de la entrevista, Blatto nos dijo que prefería realizarla por escrito y enviarme luego el cuestionario respondido por e-mail. Nos comentó que prefería esta modalidad porque en esas semanas estaba muy ocupado, con muestras y el taller de muralismo. También aseguró que “prefería escribir” a realizar una entrevista hablada. Accedimos a su propuesta y le enviamos el cuestionario para que lo respondiera y nos lo reenviara. Allí, nos comentó que entre los años 2000 y 2001 se desempeñó como Gerente Cultural del Centro Cultural San Vicente de la Municipalidad de Córdoba. Como “gerente cultural” tenía a su cargo “toda la actividad cultural, talleres, exposiciones, obras de teatro, conciertos, biblioteca, feria de artesanías, etc. Para mí fue la primera experiencia en la gestión cultural y me pareció fascinante” (Entrevista realizada por la autora, 26 de septiembre de 2009). Actualmente trabaja como docente en la Escuela de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta”, que se ubica en la Ciudad de las Artes. Como subdirector del MSBA trabajó en la formación del organigrama e introdujo algunas modificaciones en el guión curatorial; también intervino en la diagramación y programación de exposiciones, talleres, visitas y otros eventos especiales. Se mantuvo en el cargo hasta finales de 2008. Actualmente es coordinador del proyecto “Pinta Córdoba, Murales para el Bicentenario”, un proyecto que dura dos años (2009 y 2010) es organizado por la secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba. En el marco de este proyecto, ha dictado cursos y talleres de muralismo en la Ciudad de las Artes durante septiembre de 2009.

¹⁴⁰**Oscar Gubbiani** es Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes de la UNC y Especialista en conservación y restauración de bienes artísticos (Venecia, Italia). Como artista plástico se ha desempeñado como pintor, grabador y dibujante realizando numerosas muestras tanto en Argentina como en otros países. En 1999 se realizó en Buenos Aires una muestra retrospectiva de su obra llamada “De la memoria a la materia. 1980-1997”. Trabaja como profesor en la Escuela de Artes desde inicios de la década del 70. Entre 1976 y 1985 se desempeñó como asistente técnico de la dirección del Departamento de Plástica, un cargo que él mismo definió en una entrevista como “sólo administrativo, no político” (Entrevista realizada por la autora en el Pabellón Brujas de la Escuela de Artes de la UNC, el día 25 de agosto de 2009). En el año 2000 fue designado por la gestión del Intendente Germán Kammerath como “Jefe de Departamento” del Museo Municipal de Bellas Artes “Genaro Pérez”, cargo al que renunció a mediados de 2002. En la actualidad es investigador y profesor titular de las cátedras “Técnicas y materiales-Pintura”, “Grabado IV” y del seminario “Fotografía Básica y Experimental” en el Departamento de Plástica de la Escuela de Artes. También es director de la “Maestría en Patrimonio Cultural Material. Legislación, administración y conservación”, FFyH, UNC. Ha realizado diversos trabajos en el campo de la restauración y conservación de obras de arte y monumentos históricos, y es delegado adjunto en Córdoba de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos. Desde su posición de especialista nos comentó que, aunque no intervino directamente en la restauración del Palacio, siguió bien de cerca todas las tareas realizadas, que calificó como “muy buenas y respetuosas”; si bien la intervención arquitectónica borró la planta superior del Palacio, lo que se logró fue “una cosa superadora”, “un museo de altísimo nivel y calidad internacional” (Entrevista realizada por la autora, 25 de agosto de 2009). Como asesor (aclaró que era un cargo ad honorem) trabajó principalmente en la capacitación del personal y colaboró con el diseño de iluminación y montaje. Para él fue “un honor estar ahí” y compartir el espacio con Miranda, quien fuera su profesor y “asesor de tesis” (Entrevista realizada por la autora, 25 de agosto de 2009). Luego de un año de trabajo, abandonó la asesoría para retomar exclusivamente sus funciones docentes.

educación y guías, recepción y personal de sala.¹⁴¹ Sobre esto, un entrevistado miembro del área de guías, nos comentaba que tanto la convocatoria como el proceso de selección de personal se realizaron de un modo un tanto caótico y desordenado, sumado a que las autoridades brindaron poca información a los convocados desde un comienzo. Todo acontecía en un marco de cierta reserva de información hacia los subordinados. Uno de los miembros del área de guías nos decía: “A mí me llamaron sin decirme ni que tipo de trabajo ni en que unidad me iba a tocar (...) Y en gran medida así fue la contratación de todos”.¹⁴²

Algunos fueron convocados luego de haber acercado currículum y proyectos a la ACC en alguna ocasión; a otros les aconsejaron que llevaran sus currículum a la agencia ya que “iba a haber una contratación de mucha gente porque se iban a inaugurar el Caraffa y el Ferreyra”. Una ex recepcionista nos dijo que algunos también habían entrado “por contactos, porque sabemos como funciona esto”, refiriéndose a los mecanismos instalados de adjudicación de algunos cargos públicos.

De este modo el museo pasó a contar con un cuerpo de personal conformado por alrededor de 50 personas, de las cuales la mayor parte no había sido asignada a un área determinada al momento de ser convocadas y ni siquiera contaban con un espacio de trabajo (recordemos que el edificio estaba en pleno desarrollo de obra).¹⁴³

Era todo desorganización, desde la institución hacia adentro, que no se sabía quienes iban a estar a cargo, quienes iban a ser los directivos (...) que no tenían en claro que tareas teníamos que realizar, porque estaban los rótulos, los roles nomás (...) La gente que estaba ahí, todos, eran inexpertos, no había alguien que tuviera una experiencia en dirección de museos, entonces era muy complicado (Ex guía).

¹⁴¹La no conformación de un equipo de investigación para el museo, la falta de un área de comunicación, fueron algunos de los puntos que varios entrevistados señalaron como fundamentales para un proyecto de ese tipo pero totalmente ausentes en el caso del MSBA, situación que contribuyó a debilitar la propuesta, afectando principalmente su coherencia, continuidad e inserción en la comunidad.

¹⁴²De aquí en adelante, todas las citas textuales que incluimos en el cuerpo del texto provienen de entrevistas realizadas por la autora entre los meses de mayo y octubre de 2009, a diferentes miembros del personal del museo.

¹⁴³Un dato no menor en relación con esto es el siguiente: todos los guías y recepcionistas que entrevistamos (ocho en total) actualmente continúan trabajando en la jurisdicción de la Secretaría de Cultura (ex ACC) sólo que en diferentes instituciones: el Museo E. Caraffa y el Centro de Arte Contemporáneo. Sus relatos coinciden al afirmar que su interés inicial estaba centrado en el Caraffa ya que su reapertura generaba muchas expectativas, principalmente, laborales. Sin embargo, como el MSBA abrió primero fueron convocados para trabajar en esta institución. Luego, algunos primero otros después, fueron pidiendo “pases” a los dos espacios que mencionáramos.

Sobre la cantidad de empleados, podemos decir que se trató de un volumen no menor si consideramos que se trataba de un museo en proceso de creación y que, el Museo E. Caraffa, por ejemplo, cuenta hoy con cerca de 75 empleados.

Sólo el área de educación y guías¹⁴⁴ fue conformada inmediatamente luego de la convocatoria, principalmente, por estudiantes de carreras artísticas y licenciados en artes plásticas. A cargo se hallaba una museóloga. Durante poco más de un mes, este grupo se encargó del estudio e investigación de la colección y del conjunto de obras que se iban a exponer en la inauguración (a partir del guión museográfico elaborado por Daniel Capardi) junto con la confección de una estructura de visitas guiadas y un discurso explicativo (“speech”) sobre la muestra que acompañara esas visitas. Algunos de los miembros de esta área que entrevistamos coincidieron en afirmar que, si bien el trabajo fue muy interesante y gratificante, todo se realizó a contratiempo, con nervios y con gran desorganización de parte de las autoridades. Al no contar con un espacio físico de trabajo, se reunían en departamentos, estudiaban, investigaban, compraban libros, recababan información dispersa, una tarea que resultó “bastante ardua” ya que implicaba “entender una curación a partir de cero información (...) trabajamos muy solos” (Ex guía). Tal como nos comentaba uno de ellos:

No sé como iba a funcionar el resto de la estructura [del museo], pero yo sabía que **si se inauguraba en octubre llegábamos básicamente con algún discurso**, con algún guión, con algún speech, por decirlo de alguna manera, y ahí fue cuando se nos ocurrió, a ver... armemos un discurso, son cuatro pisos, tenemos que armar cuatro discursos (Ex guía).

Otro, por el contrario, señalaba que, desde el Museo E. Caraffa, especialmente desde el área de colección, se organizaban jornadas de capacitación especiales sobre la colección pictórica e historia del arte local y nacional. El mismo museo ponía a disposición de los guías todo el material de la biblioteca para que fuera consultado: “Nos daban toda la información y

¹⁴⁴La llamamos de ese modo ya que, en aquel entonces, no realizaba otra tarea más que la organización de las visitas guiadas.

nosotros teníamos acceso y posibilidad de ir a la Biblioteca¹⁴⁵ las veces que quisiéramos” (Ex guía).

Pero mientras se conformaba el guión fundamental para el **ensayo de las visitas guiadas** que se realizarían luego durante la inauguración y en semanas posteriores, todo el personal también debía atravesar un proceso de capacitación que incluía varias áreas temáticas: seguridad en el museo, riesgos de trabajo, legislación laboral, ceremonial y protocolo. La capacitación duró una semana aproximadamente y estuvo a cargo de una persona externa al museo, perteneciente al gobierno provincial.

Nos interesa detenernos en la capacitación de ceremonial y protocolo ya que, entendemos que estuvo orientada al entrenamiento de los cuerpos para su desempeño “adecuado” (según lo dictaban las normas de etiqueta fijadas por la Dirección de Ceremonial y Audiencias del gobierno provincial) durante los eventos y en el museo en general. En otras palabras, los empleados debían incorporar posiciones, modos de vestir, de moverse, de dirigirse a los invitados y de saludar que las autoridades consideraban apropiados para **ese museo**. El saludo, por ejemplo, debía realizarse por intermedio de alguna de las autoridades del museo o del gobierno provincial, sino era preferible no interferir el recorrido de los invitados especiales, como lo fueron cónsules y artistas. El modo de vestir estaba definido por el uso de un uniforme obligatorio que constaba de dos versiones, una femenina y otra masculina. Los hombres debían usar traje negro, camisa blanca, corbata y zapatos de vestir. Las mujeres, pantalón de vestir también negro, remera o camisa blanca, zapatos de taco alto y un pañuelo al cuello. Pero el uniforme también exigía el pelo corto, la barba recortada, ausencia de *piercing* en el rostro o lugares “visibles”, nada de maquillaje y tatuajes ocultos.

El encargado de la capacitación también controlaba el cumplimiento de todas estas normas durante los eventos especiales y permanentemente les llamaba la atención a los

¹⁴⁵Se refiere a la Biblioteca Córdoba, que durante el periodo de refacciones en el Palacio Ferreyra y en el Caraffa funcionó como sede administrativa y lugar de trabajo para el personal de ambos museos. Aquí también se realizaron algunas de las mencionadas capacitaciones.

empleados con indicaciones y señalamientos sobre el estado del peinado o del uniforme. El cabello debía estar bien recogido y el vestuario no podía tener ninguna arruga. Sobre los modos de dirigirse a los invitados, una entrevistada nos comentaba que, en ocasión de una visita especial dedicada al cuerpo consular de la provincia, este encargado le indicaba a los guías a que cónsules atender “más amablemente” y a cuales no tanto. O les señalaba a las mujeres, ya fueran guías o recepcionistas, la posición correcta del pañuelo, que debía ubicarse alrededor del cuello y hacia un costado.

Junto con esta capacitación obligatoria se realizaban los ensayos pre inaugurales. Durante los mismos, la distribución espacial que se determinaba desde el área protocolar era la siguiente:

Nos habían colocado en dos hileras, eh... era una organización bien jerárquica. El personal de sala, estaba en las salas y si vos entrabas al palacio, **hacia la derecha estaban los directivos**, en primer plano y **hacia la izquierda nos habían puesto al grupo de guías**, uno al lado del otro, así, **tipo soldado**. (Ex guía del museo)

Todo el personal del museo debía disponerse de ese modo para dar la bienvenida a los invitados especiales. El uso del uniforme también fue incluido en estas pruebas, cuando el palacio aún se hallaba en obras: “Nos hicieron ir para ver como nos quedaba el uniforme”. Y otro de los guías completaba: “Entonces nos vestimos, nos disfrazamos todos de traje y corbata”. Una vez todos ataviados con los trajes para la ocasión, se realizaba el ensayo de la visita guiada; en una de las ocasiones, uno de los miembros del área educación fue designado para oficiar de guía. Su relato de ese día es el siguiente:

Tuve que hacer el primer recorrido con todo: con todas las autoridades, con todo el personal de sala, como una prueba piloto... [estaban las autoridades]del museo: Miranda, Blatto, Gubiani, el propio Capardi, todo el personal, más el personal del Caraffa, más los conservadores y un par de arquitectos de la construcción, el resto el equipo de guías y todo el personal de sala, o sea que eran como 90 personas las que tenía que guiar y teníamos que armar, de alguna manera... Las chicas estaban como más aterradas, decían: No sé como vamos a hablar... bueno, a ver, yo me arriesgo, vamos a hacer como si fuera un versito. Yo salí a la cancha como me gusta a mí, salí hablando por los codos, en un momento Miranda me dijo: Suficiente, está muy bien. (...) [en la visita] **asumís un rol, era como un actor de teatro**: O sea, me paraba, y decía: Bueno, hagamos de cuenta que son todos ciudadanos ignotos, así que yo les

voy a dar la bienvenida como si fuere... Me presentaba: señores yo soy A., y les voy a presentar acá, este es el Palacio Ferreyra y empezaba con la historia de la casa.

De este modo, mediante la repetición de acciones, de discursos, de movimientos los empleados involucrados en la performance iban adquiriendo, de un modo procesual, conductas con **gracia** para, por ejemplo, realizar una visita guiada o recibir a los recién llegados. Por supuesto que cuando se produzca la performance propiamente dicha, muchas de esas conductas ensayadas se verán transformadas durante el mismo desarrollo de la acción ya que, como afirmamos, la performance es una conducta restaurada, pero ninguna repetición es repetición de lo mismo (Schechner, 2000: 13). Es durante ese momento del volver hacer que nuevos sentidos se configuran y las conductas o movimientos adquieren su especificidad.

Pero durante todo este proceso no sólo se ensayó el modo en que se llevaría adelante la performance inaugural final, en el sentido estricto de las diferentes acciones realizar en un determinado orden. Los cuerpos también fueron aprendiendo a moverse y ubicarse en los espacios del museo, lo cual estuvo determinado, en parte, por la relación que fue configurándose entre las diferentes posiciones de jerarquía administrativa que existían en la institución. En este sentido, se estableció un particular tipo de relación entre las autoridades del lugar y los empleados, junto con una determinada experiencia del espacio museístico por parte de estos últimos; ambos elementos alcanzaron su máxima expresión durante la performance inaugural y el transcurrir de los primeros meses de existencia del museo.

Según los relatos de los empleados entrevistados, a la situación general de desorganización e incertidumbre sobre lo que iba a suceder y cuando, se le sumaba un fuerte control sobre los cuerpos y discursos de los subordinados de parte de algunas autoridades, además de una centralización en la toma de decisiones y la distribución de la información. Todos estos elementos configuraban un ambiente autoritario y jerarquizado, en el cual la **diferencia entre posiciones jerárquicas administrativas** era remarcada y acrecentada constantemente, a través del **control de recursos como la información y el uso del tiempo y**

el espacio. Así, por ejemplo, respecto de la organización del evento inaugural un ex guía nos comentaba: “había una cuestión de *sotovoce* [en voz baja] constante, de resolver atrás de puertas. Sh...! silencio! Cerrá la puerta, que no escuchen... y nosotros? había una incertidumbre constante: qué vamos a hacer? No sé...están decidiendo...”

Por supuesto que no se trataba exclusivamente del manejo diferenciado de un recurso escaso en este contexto. En muchas ocasiones ni siquiera las autoridades sabían como proceder o de que modo resolver determinadas cuestiones. Al interior del equipo de trabajo, el área que gozaba de mayor jerarquía era el de guías, ya que ellos eran considerados los únicos capacitados para realizar los recorridos, un componente central del museo. El resto, recepcionistas, guardias de sala, no tenían porque estar más informados sobre la muestra, sobre el palacio, sobre la historia de ambos.

Había un consejo que nos habían dado: nosotros no teníamos que explicarle los cuadros a ninguno de los otros chicos del personal, porque los únicos que pueden hablar de los cuadros somos nosotros. Ellos no tenían que hablar de nada (Ex guía).

Sobre los usos del espacio y el tiempo quisiera subrayar las siguientes cuestiones. Sabemos que existía –al menos en los comienzos- sólo una oficina para el personal además de la del director, que era para su uso exclusivo. Esta oficina “de personal” podía ser utilizada únicamente por el jefe de personal, el coordinador de guías (no así los guías), el sub-director, el encargado de relaciones institucionales y otras autoridades. El resto se convertía en un “todo” que definía su condición por estar por fuera, por no poder ocupar “esa” oficina. Los momentos de ocio eran también utilizados para remarcar las jerarquías. Así, por ejemplo, en su receso, los empleados tenían a su disponibilidad sólo la antigua cochera del palacio, “un pasillón [sic] como este, donde había un tablón con dos caballetes y otro tablón con dos bloques de cemento (...) era horripilante estar ahí, un lugar con tres tubos fluorescentes, sin ninguna ventana” (Ex guía). Sin embargo, era ese el espacio habilitado para fumar un cigarrillo, comer o conversar un poco

ya que nada de eso podía hacerse en el jardín o en el interior del edificio.¹⁴⁶ Existía en concordancia un fuerte mecanismo de control efectuado mediante las cámaras de seguridad del propio museo y mediante la presencia casi constante de guardias encargados de vigilar el desempeño de los empleados. Esta vigilancia era experimentada por algunos de ellos como una práctica violenta y excesiva, que consideraban extrañísima a su ideal de trabajo en un museo estatal y contraria a sus expectativas de trabajo en tal lugar. Incluso las situaciones asociadas al cumplimiento estricto de normas de protocolo que referimos más arriba eran consideradas en el sentido de ser excesivas para la labor de guía o recepcionista en un museo de artes plásticas.

En suma, toda la situación fue caracterizada por la mayoría de los empleados entrevistados como “estar en la colimba” o “trabajar en un call center”, expresión utilizada como sinónimo de “trabajo indigno”, excesivamente controlado, que no cumplimenta las garantías laborales legales. Algo que, en su imaginario, se alejaba muchísimo de las condiciones de trabajo que debían existir en un museo estatal. Esos abusos que ellos describían se presentaban como **naturales** para un trabajador de *call center*, pero aparecían como **totalmente ajenos** al trabajo en “la cultura”: “En un museo! Viste, estamos trabajando con cultura y nos sentimos como si estuviéramos trabajando en la cárcel” (Ex guía).

Como podemos ver, “la cultura” constituye un gran saco en donde caben muchas cosas, muchas más que cuadros, esculturas y melodías bonitas. La política cultural del gobierno delastotista, cuyos aspectos más visibles fueron la creación de museos y ciudades artísticas, se asentó, en parte, sobre relaciones laborales precarias e inestables (bajo la modalidad de contratación externa) en concordancia con las máximas de la flexibilización laboral que venían imponiéndose en nuestro país desde la década del 70 en el marco del ajuste estructural (Rofman, 2000:17-77).

¹⁴⁶Observando los planos del MSBA en conversaciones con una ex recepcionista, detectamos que en realidad, en el mismo proyecto arquitectónico inicial nunca se contempló un espacio para el descanso de los empleados.

A continuación, retomaremos los ensayos, específicamente, las pequeñas –y no tanto- celebraciones que se realizaron como preludeo de la gran fiesta de la cultura que representaría la apertura oficial del MSBA.

b- “Solamente le pido que me invite...”: inauguraciones reservadas

Semanas antes de la inauguración oficial del MSBA, que se realizó el 17 de octubre de 2004, se fueron produciendo en el museo varias inauguraciones reservadas a grupos segmentados y específicos de personas, que aquí consideraremos, según la perspectiva adoptada, ensayos o prácticas que forman parte del proceso de la performance. La información sobre éstas es dispersa y un tanto vaga; sólo sabemos con exactitud que se trató de una serie de recepciones que se produjeron en el mismo museo y eran ofrecidas a grupos específicos de destinatarios. Así las describió una de las entrevistadas que se desempeñó como recepcionista durante del museo durante estas recepciones y también el día de la inauguración oficial:

Yo no me acuerdo exactamente, pero sé que... era así: de lunes a viernes, fue más de una semana, todos los días había un **brindis** que era al mediodía y se invitaban por **tandas**.

Estas “tandas” estaban conformadas por diversos grupos profesionales y corporativos: deportistas, miembros de la policía provincial, militares, legisladores, colegios profesionales (por ejemplo, el de Arquitectura), miembros del cuerpo consular (embajadores y cónsules), “grupos barriales”, “empresarios”, “gente de la cultura” (artistas, gestores culturales, galeristas, críticos de arte, miembros de las escuelas de arte)¹⁴⁷ y periodistas. Estos son sólo los grupos que hemos podido reconstruir mediante las entrevistas, pero puede haber habido algunos más. Lo mismo decimos respecto de las horas de estos eventos: sabemos que los hubo al mediodía, a la tarde y también a la noche, pero no podemos afirmar en qué horario se citó exactamente a cada grupo. En general, cuando realizábamos preguntas por estas inauguraciones “exclusivas”, los entrevistados mostraban siempre cierta vaguedad y no referían con exactitud sus recuerdos,

¹⁴⁷ Este evento es analizado con más detalle en el próximo apartado.

y comenzaban sus respuestas diciendo: “yo no me acuerdo exactamente”, “creo que...”, “ y no me acuerdo quién más”, entre otras expresiones que dejaban traslucir memorias colmadas de vacíos. De este modo, cada sujeto construía un relato de lo ocurrido durante esas semanas de un modo particular que podía converger o divergir del de sus compañeros o autoridades, llegando incluso a encontrar versiones contradictorias del mismo conjunto de hechos.¹⁴⁸

Abrimos un breve paréntesis aquí para indicar que lo anterior motivó una reflexión metodológica importante: las reconstrucciones orales a partir de entrevistas sobre acontecimientos ocurridos en el pasado constituyen operaciones mentales a través de las cuales los sujetos producen relatos subjetivos, determinados en parte por la posición ocupada en aquel entonces, su actual posicionamiento en relación a esos acontecimientos, sus experiencias, la distancia temporal y fundamentalmente, el disparador del recuerdo que es la pregunta del investigador. Las imprecisiones en los relatos aparecen como datos interesantes en sí mismos, más allá de la información fáctica que puedan aportar.¹⁴⁹

Recuperando entonces las pre-inauguraciones, sabemos que ninguno de estos eventos fue difundido públicamente, sino que, según nos comentaran dos empleados del museo que entrevistamos, se desarrollaron en forma de fiestas o recepciones “privadas”, en el sentido de que sólo podían ingresar aquellos que habían sido previamente invitados. Sólo en el periódico LVI, en su edición previa al evento oficial, encontramos una posible referencia a estas inauguraciones reservadas, de fecha posterior a su realización:

Las refacciones llevadas a cabo y los resultados obtenidos en el **flamante espacio** han sido sin embargo mantenidas en estricto secreto, pese a que desde hace varias semanas **grupos bastante exclusivos de personas pudieron recorrer el museo.**¹⁵⁰

¹⁴⁸Si bien nosotros hemos afirmado al comienzo de este apartado que las inauguraciones exclusivas se realizaron semanas antes de la apertura oficial del MSBA, un entrevistado relataba que éstas también habían ocurrido posteriormente al 17 de octubre. Sin embargo, este dato no fue ratificado por el resto de los entrevistados, por lo cual lo señalamos aquí como un ejemplo de las imprecisiones que podemos hallar en los relatos orales y que nos conducen a reflexiones metodológicas más profundas.

¹⁴⁹“Las fuentes orales nos dicen no sólo qué hizo la gente, sino también qué quiso hacer, qué creyó estar haciendo y qué cree haber hecho” (Portelli; 1991: 47).

¹⁵⁰LVI, 17 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

El objetivo de estas visitas era, según Sergio Blatto, subdirector del museo en aquel momento, “probar que todo estaba en perfectas condiciones, iluminación, personal, recorrido de la gente, etc. (...) después de cada una se evaluaba como había salido todo y se modificaban algunas cosas”. En nuestra interpretación, funcionaban como **ensayos previos** a la puesta en escena final, la performance inaugural del 17 de octubre de 2007. El ingreso a estas pre-inauguraciones era restringido, se realizaba “por lista”, lo que significaba que cada persona que quisiera asistir debía figurar en el listado de invitados para poder ingresar y presentar la tarjeta que lo confirmaba. Pero, ¿cómo se conformaba ese listado? ¿Quiénes lo armaban? ¿En qué criterios se basaban para seleccionar a los grupos invitados?

En la organización de estos eventos no trabajó sólo el personal del museo sino que también intervino el área de prensa de la ACC conjuntamente con la Dirección de Ceremonial y Audiencias de la Provincia de Córdoba. Según el ingeniero Piatti, director de esa Dirección por más de diez años, la idea de realizar inauguraciones “por tandas” se le ocurrió al gobernador De la Sota y no estaba vinculada a ninguna norma protocolar pre existente en la Dirección en cuestión, como en algún momento habíamos pensado. El listado de invitados y la selección de los grupos se realizó, según Piatti, a partir de una nómina general de invitados que posee la Dirección de Ceremonial según lo que establece “el protocolo”; esta lista es la base a partir de la cual se realizan las invitaciones para los diferentes eventos que se producen desde el gobierno provincial. En otras palabras, allí están quienes no pueden faltar en una celebración del gobierno. Generalmente “se tienen en cuenta los más importantes, las cabezas”, nos decía Piatti en una entrevista telefónica que le realizáramos (Entrevista realizada por la autora, 2 de octubre de 2009).

Consultamos esa nómina¹⁵¹ y encontramos incluidos en ella: todos los organismos e integrantes de los tres Poderes de Gobierno Provincial, Ejecutivo, Legislativo y Judicial; todas las autoridades y funcionarios del Municipio de la ciudad de Córdoba, incluyendo todos los

¹⁵¹ Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/imagenes/fotos/nom120304.pdf> [Consultado el 2.10.09]

miembros del Concejo Deliberante de la ciudad; intendentes “del interior de la provincia”; las autoridades eclesiásticas provinciales; las autoridades militares y de las fuerzas de seguridad con asiento en la provincia; autoridades de universidades públicas y privadas de la provincia y cuerpo consular también en la provincia. Como podemos observar, algunos de los grupos que mencionaron los entrevistados aparecen en el listado de ceremonial, por lo cual podemos inferir que sobre esta base se determinó el conjunto de cuerpos que recorrerían el museo antes de su apertura al público. Por fuera de este “listado protocolar”, se agregaron los artistas y “gente de la cultura”, empresarios y deportistas, además de la prensa escrita y televisiva local y nacional.

Intentemos reconstruir la escena. En un museo apenas terminado, con la muestra recientemente montada y luego de una limpieza rápida de los salones –que asegure que se vea lo que se deba ver y nada más- los grupos eran invitados a ingresar y conocer la nueva joya de la provincia. Al ingresar los recibía, al pie de las escalinatas, el gobernador y el director de la ACC, Pablo Canedo. Tal vez allí también estaban las autoridades del museo, como Miranda o Blatto, o algún otro personal de la institución, no lo sabemos con exactitud; sin embargo, según refiriera una entrevistada, “el que acaparaba toda la atención en esas inauguraciones era De la Sota y... Canedo”. Ambos funcionarios conducían ellos mismos la visita guiada, especialmente el gobernador, que era acompañado por los miembros del área de educación, quienes hacían las veces de refuerzo erudito sobre muestra y las obras. Según algunos entrevistados que trabajaban como empleados en el museo y que presenciaron estos recorridos, se trataba de un acompañamiento en silencio, y referían en su relato que “nadie iba a intentar contradecir” el discurso de las autoridades en ese particular contexto. Este dato no es menor, ya que sabemos que el mismo De la Sota decidió colocar las “Cuatro Estaciones” de Malanca en el *hall* central del edificio, alterando parte del guión curatorial original. Será tal vez por su conocida afición a la pintura. O porque las obras habían sido adquiridas ese mismo año por la provincia, habían costado mucho dinero y debían, por lo tanto, estar expuestas en un lugar bien visible que las destaque en relación con el resto de las piezas.

En relación con el papel central que jugaron las autoridades, un miembro del área educación del MSBA nos comentaba que durante la inauguración para la prensa, luego de ser designado como guía del recorrido ofrecido a los periodistas, se le acercó el Lic. Canedo y le dijo: “No, no, no, permiso, permiso E., los voy a guiar yo en persona (...) Y salió a hablar con los periodistas”. Ante esta declaración, nuestro entrevistado, quién se presentó como licenciado en pintura, profesor de historia del arte y también alumno del mismo Canedo,¹⁵² permaneció durante toda la visita a un costado del funcionario, acompañándolo “por las dudas” pero sin pronunciar palabra. Una pequeña disputa que podemos leer desde la sociología del arte de Bourdieu como una lucha esencialmente simbólica en la cual los agentes “movilizan instrumentos simbólicos, palabras, formas, y tiene por apuesta la acumulación de capital simbólico, de crédito” (2003: 38). En este sentido, el “joven” guía, no sólo en un sentido etario sino definido así por las posiciones y relaciones que produce la estructura –desigual- de distribución de capital simbólico en el campo de las artes, termina su relato diciendo:

Canedo dijo cada... la guitarreó bien, o sea, los periodistas comieron cualquier verdura, el dijo todo lo que pudo guitarrear (...). La visita fue un mamarracho, había gente que sabía más que Canedo, lo que estaba hablando... [se refiere a periodistas especializados en artes plásticas].

Ese recorrido finalizó con el funcionario parado sobre la escalera principal instando a los periodistas a que le tomaran unas fotografías.

En otras ocasiones, cuando De la Sota o Canedo no conducían el recorrido, y tampoco se realizaba una visita estructurada a cargo de los guías, los asistentes podían recorrer las diferentes salas en forma personal y requerir, si lo deseaban, el “servicio de las visitas guiadas”, como las definiera una ex guía. Para esto, los guías se ubicaban

en puntos estratégicos en la sala principal del museo (...) y el encargado del evento, que era el que sabía que podía recurrir a nosotros en el caso de que alguien pidiera (...) venía y nos decía: L., está el embajador de España quiere ir a recorrer todo el museo y que le cuentes un poco (Ex guía).

¹⁵²Recordemos que Pablo Canedo fue docente durante muchos años de la Escuela de Artes de la UNC, cargo que abandonó para dedicarse de lleno a la carrera política.

Ahora bien, sea cual sea la modalidad de recorrido del museo, para finalizar el evento los concurrentes junto a las autoridades eran invitados a ingresar a la cafetería, lujosamente equipada con mobiliario del diseñador Philippe Starck y con pinturas del cordobés Moisset Espanés colgando de las paredes, para disfrutar de un brindis y del aire fresco del balcón. Y así sucesivamente, uno tras otro iban transcurriendo los grupos, los mediodías, las tardes y las noches en el museo-palacio.

Uno de los eventos reservados más recordados por un entonces guía del museo fue aquel dedicado a funcionarios municipales y provinciales.¹⁵³ El mismo se realizó de noche, luego de cerrado el museo y es recordado no sólo por la ostentación del *servicio de catering* (“fue quizás una de las [fiestas] más despampanantes”) sino porque mientras en la cafetería se celebraba, en “la cochera” todo el personal de sala esperaba ansioso la finalización de la jornada laboral. En la entrevista, este recuerdo es coronado por una anécdota:

Yo me acuerdo que el intendente [de Córdoba, Luis Juez], agarró y se fue, no me olvido más la frase diciendo: “Estos nunca han aprendido a ser peronistas en serio”. Agarró y se afanó [sic] dos bandejas enormes de sanguches, y dijo: tomen muchachos, coman, no puede ser que los traten así... (Ex guía).

Una pequeña anécdota que pone de manifiesto la compleja escenificación de las relaciones políticas y sociales que se producía en esos días en el Palacio y que encuentra en la distribución y ocupación espacial de los cuerpos una de sus principales dimensiones de análisis.

¹⁵³No sabemos con exactitud si fue el único dedicado a este público y si se realizó antes o después de la inauguración central.



La cafetería, ubicada en lo que fuera el antiguo comedor, lista para recibir a los invitados. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140> [Consultado el 31.08.10]

c- “Ese día, estaban todos... y estaban todos chochos”: los artistas en el Ferreyra

Como bien decíamos arriba, una de las pre-inauguraciones que se produjeron en el Ferreyra estuvo dedicada exclusivamente así definida “la gente de la cultura”: artistas plásticos, periodistas especializados (¿críticos?), curadores, gestores culturales, galeristas, autoridades y empleados de la ACC. Según los relatos de quienes asistieron, ya sea como invitados o empleados, esta fiesta fue la más prolongada y concurrida del conjunto de eventos pre-inaugurales, ya que comenzó alrededor de las siete de la tarde de un sábado y finalizó cercana la medianoche luego de un show de fuegos artificiales.

Una reconstrucción del evento puede narrarse del siguiente modo, siempre remarcando su carácter parcial y subjetivo producto de los recuerdos y omisiones de los entrevistados; en este sentido, afirmamos que no nos interesa investigar “la verdad” de los hechos, sino reconstruirlos atendiendo a las experiencias de quienes allí participaron.

Según un artista local que asistió como **invitado**, se trató de una “fiesta privada y fastuosa” en la que se encontraba “*la creme*” del arte y la cultura local: funcionarios, directivos de instituciones culturales y escuelas de arte, artistas locales “consagrados” como Carlos Alonso y Moisset Espanés, y otros “más contemporáneos” como José Pizarro, Ananké Asseff y Dolores Cáceres, cuyas obras formaban parte de la muestra inaugural del MSBA. El caso de Alonso es el más particular, ya que su colección “Manos Anónimas” se hallaba expuesta casi en su totalidad en una sala especial en el último piso del museo. Las obras habían sido compradas por el gobierno provincial ese mismo año.¹⁵⁴

La **magnificencia y ostentación** del evento se percibían desde la llegada: allí, en el portón de rejas que se halla sobre la vereda del palacio, un guardia u oficial de seguridad preguntaba el nombre de la persona que deseaba ingresar y, si ese nombre figuraba en la lista de invitados, la persona era conducida hacia el personal de recepción que estaba destinado a acompañarlo hasta las puertas del museo, luego de recorrer unos metros atravesando el jardín delantero. Ese ingreso solemne se mezclaba con la ansiedad y curiosidad por entrar –por primera vez seguramente- a un lugar emblemático para la ciudad y sus habitantes, que además había sido remodelado y transformado en un museo. ¿Cómo habrá quedado la obra?, ¿Se conservará algo de la casa original?, ¿Cómo será el palacio por dentro?, fueron algunas de las preguntas que rondaban a los invitados en el trayecto antes del ingreso definitivo.

La recepción era muy imponente, porque aparte ibas entrando en un lugar que tenía toda esa carga de quererlo conocer, de que por ahí estaba mejor de lo que fue originalmente... tenía un montón de luces, estaba todo pintadito, estaba como impecable. (Artista, Asistente)

Esa imponente recepción era coronada por una comitiva oficial que se encontraba ya dentro del edificio, en el *hall* de ingreso, encargada de dar la bienvenida a los invitados. La misma estaba conformada por el director del museo, el sub director y el asesor Oscar Gubbiani, el Lic. Canedo y Adolfo Sequeira como representantes de la ACC, entre otras autoridades. Ellos

¹⁵⁴ Ver nota 95, capítulo 3.

estrechaban la mano y saludaban “a todo el mundo por igual”, nos decía el mismo artista asistente citado. Luego de atravesar la comitiva, se encontraba el resto del personal del museo, separados por mujeres y hombres, formando prolijas filas. Recepcionistas, personal de sala, guías, todos elegantemente vestidos luciendo el uniforme del museo, cuyo aseo y planchado habían sido verificados previamente.

Aquel “paredón de personal”, como lo definiera el mismo artista, se encontraba a disposición de los recién llegados: receptaban abrigos, atendían consultas, se preparaban para realizar visitas guiadas. La principal impresión era, según el entrevistado, que “estaba todo guionado”, que todo el tiempo se estaba siguiendo un guión ensayado previamente que determinaba que lugar debía ocupar cada uno y que debía hacer allí. Impresión que tenía un asidero en la realidad ya que estas inauguraciones, tal como expusimos más arriba, estaban ensayadas con anticipación. Pero estas pruebas no pudieron borrar la tensión y los nervios anteriores a la apertura exclusiva. Un ex guía del museo, que aquí llamaremos A. nos ofreció la siguiente imagen:

Pero previo a abrir estaban con una tensión todos que nos hicieron formar en fila, las mujeres por este lado, los varones por otro lado, la puerta al medio. ¿Y yo qué hago? Vos quedate al fondo tomando champagne! (...) No, no, quedate por acá A. Los demás, todos quietos... ¡no estás al medio de la sala! Ponete al medio, abrí la puerta, ah!!! (...) Y toda la gente empezó a entrar, entraron todos los artistas y ninguno fue a la sala, todos fueron al champan y al sanguiche, como todo buen artista... después recorrieron alguna que otra visita guiada.

“Alguna que otra visita guiada”. Esta última frase nos deja ver que los recorridos guiados no fueron lo central aquella noche; contrario a eso, varios asistentes coincidieron en afirmar que la “estrella” que acaparaba toda la atención era el mismo edificio, el Palacio con sus incógnitas, sus remodelaciones, sus “intervenciones futuristas” determinadas por la iluminación y el uso de materiales ajenos a la arquitectura tradicional de la casona. Luego, la exposición, las interacciones sociales (como el intercambio de saludos, las caconversaciones en pequeños grupos) y el servicio de catering se disputaban la atención de los asistentes. Además, otro guía explicaba que al tratarse de un público de artistas y “gente de la cultura”, un **público**

especializado, se esperaba que no tomaran recorridos guiados sino que hicieran sus recorridos o visitas por cuenta propia. “¿Qué sentido tenía explicarle la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX a Carlos Alonso? Iba a ser aburrido para el artista y muy difícil para nosotros. Nos íbamos a sentir muy evaluados”, nos decía.

La numerosa concurrencia (“había como unos 500 invitados”) fue uno de los datos que más llamó la atención de nuestros entrevistados, y más específicamente, la constante circulación de personas en todos los ambientes del palacio así como la renovación, también constante, del público asistente. Y si bien no había música sonando, el sonido producido por todo este público, con sus conversaciones y movimientos, hacía las veces de la musicalización del evento. Según un asistente, lo que se escuchaba era “un colchón sonoro de murmullos como en una fiesta, así: bla, bla, bla...Un nivel alto de cuchicheo”. Porque de eso se trataba, de una fiesta: el museo nunca quedaba vacío ni en silencio, las personas iban de una sala a la otra, conversaban en pequeños grupos, transitaban por la escalera principal, recorrían los jardines, que también estaban iluminados y habilitados para ser visitados. Entremezclados, los mozos encargados del catering recorrían el *hall*, los pasillos y el balcón ofreciendo bebidas (champagne y jugos) y canapés a los visitantes.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Al comienzo de esta investigación, tuvimos interés en entrevistar también a miembros del *servicio de catering*, es decir, a los mozos que trabajaron, a quienes prepararon y dirigieron la recepción, a los dueños de la empresa “Ciudad Catering”. Sin embargo, no conseguimos que estos últimos nos concedieran una entrevista, ya que aludieron falta de tiempo por razones laborales. Pero, leyendo la página web del servicio, encontramos una breve reseña sobre la historia de la empresa en la cual, el trabajo realizado en la inauguración del Palacio Ferreyra se presenta como un antecedente muy importante para la empresa. Incluimos la cita textual: “A partir del año 2007, se lanza el Servicio de Lunch Vip, siendo quienes inauguramos el PALACIO FERREYRA, Museo CARAFA [sic], y efectuando innumerables [sic] Lunch en El Paseo de las Artes, Paseo del Buen Pastor, Museo de Artes Contemporáneo”. En el encabezado de esta sección hay una pequeña foto; en ella podemos ver a quien podría ser el dueño de la empresa, parado al pie de las escaleras centrales del Palacio, luciendo un traje negro, con camisa blanca y corbata, escoltado por los dos gobelinos que se exhiben en el primer piso. Lamentablemente, no pudimos averiguar de que se trata el servicio de “Lunch Vip”, pero su nombre nos da algunos indicios. Indagando en esa dirección, en la sección “Armá tu presupuesto” consultamos por un “Menú Senior” que ofrece, en el nivel máximo: sandwichería, bocaditos fríos, tablas de fiambre, bocaditos calientes, mini brochette, para flambeada, postre, tortas, brindis y bebida canilla libre. Todo esto por un monto aproximado de 6000 pesos. No podemos asegurar que este fuera el menú en las inauguraciones privadas del Ferreyra, pero estas referencias sirven para reconstruir mejor las escenas inaugurales. Disponible en: <http://www.ciudadcatering.com.ar/masinformacion.asp?key=63> [Consultado el 18.09.09]

Justamente uno de los espacios de mayor concentración de asistentes, según nos refiriera un artista local invitado aquella noche, era el balcón del palacio al cual se ingresaba por la cafetería del museo. Este era “el sector de brindis” donde “un arsenal de mozos yendo y viniendo” acercaba las bebidas evitando que las personas tengan que dirigirse a la barra para obtener su refrigerio. La comodidad que ofrecía este “desfile de mozos” es referido por el entrevistado como **una particularidad de esta inauguración**, una fiesta “muy *cool*, muy *high class*”, tal sus palabras. En el balcón y en todo el edificio en su conjunto se configuraba un escenario particular, como de publicidad, nunca antes experimentado por nuestro entrevistado en el marco de una “típica inauguración de artes plásticas” que transcurre en el ámbito local. Para él, al “estar ahí, en ese palacete, uno se sentía parte de la corte del Rey de Francia, viste? Y el hecho de que no era una entrada abierta...”. Una de las autoridades del museo, que también participó en varios eventos, recordaba el balcón del Ferreyra como un lugar “increíble”, “bárbaro” que resultaba muy agradable para sentarse, conversar y beber champagne durante las noches, mientras se apreciaba el parque iluminado.

Recapitulando, la especificidad de este evento estuvo dada por muchos elementos: la apertura, en medio de polémicas y a puertas cerradas, de un edificio de características extraordinarias para la ciudad, luego de prolongadas y reservadas obras de refuncionalización; la exhibición de una muestra nueva que contenía algunas obras que ya habían sido expuestas,¹⁵⁶ aunque representaban las menos; el carácter “exclusivo” del evento, de características únicas en lo que respecta a cantidad de público, *vernissage*, duración y escenario. Pero sobre todo, para muchos de los que allí estaban en calidad de invitados y “partidarios del arte”, el motivo de celebración estaba vinculado con la apertura de nuevo espacio para “las artes y la cultura de Córdoba”. Un artista lo explicaba del siguiente modo:

Para el campo de las artes visuales me parecía que estaba bien porque hacía mucho tiempo que estaban, me parece a mí, postergadas por no tener mucho espacio de visibilidad; si bien (...) el Palacio Ferreyra no constituye un lugar para los artistas de

¹⁵⁶En esta investigación no hemos estudiado la muestra inaugural del MSBA, pero reconocemos la importancia que supondría analizarla y consideramos que constituye una selección y un determinado relato sobre la historia del arte de Córdoba que ameritaría un estudio profundo y erudito.

Córdoba, **salvo para los que entran en la historia**, que son el grupo de los más destacados, me parece pertinente que una ciudad pueda tener su acervo cultural y artístico en un lugar específico y que esté al alcance de todos... **Valía más la pena que continuar con un monumento decimonónico que era un tributo a un estilo de vida que, por lo menos yo no tengo ningún interés en recordarlo siquiera.**

Según este mismo sujeto, “ocupar” el Palacio era, “para las artes visuales, eh... ocupar un lugar, un lugar de poder”. Sin embargo, el mismo se encarga de aclarar que no todos pueden ocupar el espacio del mismo modo: la mayoría puede asistir como espectador, sólo unos privilegiados pueden perpetuarse en esas paredes a través de sus obras. El Palacio convertido en museo continuaba siendo un lugar de poder, un lugar exclusivo, tal y como lo era en esa olvidable época decimonónica. En este sentido, podemos decir que durante estas pre-inauguraciones el Palacio no perdió esa antigua posición, sino que fue reforzada. Si bien en una dimensión discursiva el museo es presentado como un espacio “para todos” eso no significa que realmente lo sea; de hecho, los eventos previos y exclusivos fueron superiores –en lo que a bebidas, comidas, comodidades, posibilidades de recorrer el museo- respecto del festejo central abierto a todo público. Más adelante presentamos detalles sobre este en particular.

Entonces, ¿de qué manera podemos interpretar la realización de este último evento? Una posible lectura se basa en considerar que esta celebración especial tuvo un marcado sentido integrador (tal vez con pretensiones de cooptación) de parte del gobierno provincial hacia un sector particular del campo artístico local. Luego de las numerosísimas críticas recibidas a raíz de la expropiación, la remodelación del palacio y el elevado gasto de dinero para la concreción de la obra, fue el mismo gobernador quien invitó a la “gente de la cultura” y la recibió en el museo palaciego para agasajarla con obras de arte, arquitectura extravagante, canapés y champagne y hacerle sentir que ese lugar también era “su” lugar, que allí no eran -ni son- como el resto de la gente, que debía esperar una semana más para conocer el museo en una apertura multitudinaria: en el Palacio Ferreyra los artistas, o al menos algunos de ellos, son invitados especiales y tienen un lugar de privilegio para (re) descubrirlo y presenciar su resurgir.

Esta interpretación es ratificada por un artista local que asistió a la fiesta y además fue guía del MSBA durante varios meses:

que te inviten a la inauguración... vos sos el primero, antes que las autoridades y que el publico, los artistas. Eso al campo artístico es un gesto rarísimo pero políticamente es muy estratégico, aquietaste las aguas antes de que salte... Porque (...) el artista tiene más capacidad de llegar al público con alguna crítica que el público mismo. Tiene más autoridad, tiene más medios...

Mediante esta invitación especial a los artistas, conjuntamente con la inclusión de las obras de algunos de ellos en la muestra inaugural,

neutralizaron parte de la crítica porque estaban todos o **casi todos**, no había ningún problema y los que no estaban ahí iban a estar en el Caraffa (...) Los artistas venían todos felices, o sea que no era una inauguración conflictiva. ¿Era todo polo positivo, viste?

Desde su perspectiva, estar en la fiesta inaugural del MSBA y sobre todo, exponer allí, contribuía a aumentar el reconocimiento del artista en relación con sus pares del campo del arte.

La presencia y la participación de los artistas (a través de su persona y en algunos casos, también de sus obras), de las autoridades políticas y del resto de la “gente de la cultura” en esta performance puede ser pensada como una “exhibición ritual”, durante la cual no se trata sólo de hacer sino de **mostrar que se hace** (Schechner, 2000: 23). En nuestro caso, mostrar que el gobierno provincial trabaja para la cultura y los artistas de Córdoba, mostrar que se **es** artista y que se pertenece al campo del arte, mostrar relaciones, mostrar intercambios.

En este sentido, la exhibición ritual es real y simbólica a la vez, produce transformaciones en los participantes que van más allá de esa especial ocasión. Según Schechner, las performances sociales pueden ubicarse en un *continuum* entre eficacia y entretenimiento; en sus palabras: “la polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro. Que una actuación específica se llame ‘ritual’ o ‘teatro’ depende sobre todo del contexto y la función” (2000: 36). Es decir, “según dónde se realice, quién la ejecute y en qué circunstancias” (2000:36). Dicho de un modo muy simple, si lo que prima en la performance

es la transformación de los participantes, la obtención de resultados, nos acercamos en el continuum al ritual. Si, en cambio, predomina la diversión y el énfasis en el ahora, nos acercamos al extremo del entretenimiento. En nuestro caso, podemos considerar esta inauguración reservada del MSBA como un **ritual** cuyo propósito es efectuar ciertas transformaciones entre los presentes, ser eficaz. Como bien dice el entrevistado, con esta fiesta las autoridades provinciales “neutralizaron parte de la crítica porque estaban todos o **casi todos** (...) Los artistas venían todos felices”. Pero también se trata de un **teatro**, en el sentido de que existe una búsqueda orientada explícitamente a producir diversión y entretenimiento sólo para los presentes. Citando nuevamente a Schechner, “en todo entretenimiento hay alguna eficacia y en todo ritual algo de teatro” (2000: 55) Pensar entonces el caso que analizamos desde esta “bipolaridad” nos permite enfatizar su complejidad y particularidad en el marco del proceso de la performance inaugural del MSBA.

En el próximo capítulo nos centramos en la etapa final de esta performance, representación en la que se alcanzó la máxima agregación de significados acoplados al símbolo Palacio.

Capítulo 5

Una fiesta para la cultura: la inauguración oficial del MSBA

En este último capítulo nos encargaremos de aquello que ha sido el primer motor de este trabajo: la inauguración central del MSBA, la “oficial”, para todo público, la que duró hasta las dos o tres de la mañana, aquella que presenciamos y en la cual intervenimos... aquella que despertó en nosotros el deseo de realizar esta investigación.

Mediante el empleo de fuentes periodísticas y orales, registro etnográfico, fuentes gráficas (mapas, gráficos, imágenes) realizaremos una minuciosa descripción de estos actos tratando de identificar sus momentos o fases, sus ritmos, y los usos del tiempo y del espacio que allí producen los sujetos participantes. Se trata de colocar especial énfasis en la dimensión estética y dramática de estas performances de inauguración (Blázquez, 2007) en tanto constituyen, como ya hemos dicho siguiendo a Geertz, puestas en escena de la cultura. Introduzcámonos directamente en la fiesta principal del 17 de octubre de 2007.

Una apertura popular

Aquel 17 de octubre de 2007 los anuncios sobre la apertura del nuevo espacio para las artes comenzaron temprano. A los fines de nuestro análisis es importante aquí referir que el 17 de octubre se conoce en nuestro país como el día de la “Lealtad peronista”,¹⁵⁷ fecha

¹⁵⁷En referencia al día en que fue liberado el general Juan Domingo Perón, el 17 de octubre de 1945. Aquella jornada trabajadores de la ciudad y provincia de Buenos Aires marcharon hacia la Casa de Gobierno para reclamar la

considerada como el “aniversario” del partido justicialista, al cual pertenece el gobernador De la Sota. Desde nuestra perspectiva, la elección de ese día por parte de las autoridades gubernamentales para realizar la apertura oficial del MSBA constituye un elemento que aporta algunos sentidos al evento que analizamos. Más adelante nos detendremos en este aspecto con mayor detalle.

A diferencia de los eventos anteriores, esta vez se trataba de una fiesta abierta a todo aquel que quisiera asistir. En un canal televisivo local se podía ver, alrededor de las 8 ó 9 de la mañana, un anuncio que informaba que ese día abría sus puertas el nuevo Palacio Ferreyra, convertido ahora en un Museo Superior de Bellas Artes. El anuncio mostraba una vista panorámica de los interiores remodelados del palacio, como el “imponente *hall* central que alberga una monumental escalera y un gran balcón perimetral”,¹⁵⁸ los salones de recepción convertidos en el bar del museo, las habitaciones de primer piso transformadas en salas de exposición y el restaurado jardín de invierno. De fondo sonaba una pieza de música **clásica**, que reforzaba el carácter solemne y culto de los espacios que descubrían las imágenes. De este modo, el anuncio revelaba algo que hasta ese momento era misterioso y desconocido. Y con esto no me refiero solamente a las remodelaciones efectuadas por el gobierno provincial que, según un cronista, fueron ejecutadas “casi en secreto (...) de espaldas al control legislativo y sin una amplia participación de especialistas en la materia”.¹⁵⁹

Como ya hemos dicho antes, el Palacio Ferreyra en tanto residencia privada de principios de siglo XX constituía un misterio para gran parte de los habitantes de la ciudad de Córdoba. Pocos eran los que habían podido ingresar alguna vez a esa lujosa casona, en general a raíz de algún evento particular (casamientos, desfiles, fiestas). Para el diario LMC, una palabra caracterizaba la inauguración: curiosidad. “Eso es lo primero que se descubre en

liberación de Perón, detenido por el gobierno militar de entonces. Para una lectura histórica social de este acontecimiento, conjuntamente con sus dimensiones simbólicas, ver: Plotkin, Mariano (1993). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Ariel, Buenos Aires.

¹⁵⁸Extraído de un folleto sobre el MSBA, distribuido el día de la inauguración, y editado por el Gobierno de la Provincia de Córdoba, el MSBA Palacio Ferreyra y la Agencia Córdoba Cultura S.E.

¹⁵⁹LVI, 19 de Octubre de 2007. Sección Opinión. Editorial.

los visitantes que llegan al Palacio Ferreyra. (...) lo que había adentro era una verdadera incógnita”.¹⁶⁰ Hasta ese momento, ya que luego de la expropiación de la residencia y de su transformación en un museo superior, el Palacio quedaba “abierto al pueblo, a los cordobeses, a todos los argentinos y extranjeros que quisieran visitar esa magnífica mansión y contemplar las colecciones de arte habilitadas en su interior (...)”.¹⁶¹

Podría pensarse que esas imágenes emitidas desde tan temprano en la mañana de ese día, constituyeron un llamado dirigido a todos los habitantes de la ciudad a asistir a la fiesta de apertura. También en los diarios locales, como LVI y LMC, se anunciaba bajo titulares como: “El PJ busca retomar la iniciativa con **festejos populares**”, “Abre sus puertas el Palacio Ferreyra” o “El Palacio Ferreyra revela hoy sus secretos”. En estas notas se publicaba parte del programa de la inauguración, se mencionaban los “números” principales y se anunciaba que al término del show se habilitaría la entrada al público, que ingresaría por grupos hasta cubrir un cupo de 600 personas.

Lo interesante aquí es reflexionar acerca de las distintas enunciaciones que se producen en los titulares siempre refiriéndose a un mismo acontecimiento: mientras que en el primer titular citado la inauguración del MSBA queda asociada a un acto político-partidario promovido por el justicialismo local, en los otros dos sólo se menciona el hecho de la apertura del Palacio Ferreyra luego de las “secretas” remodelaciones.

¿Por qué entonces el titular define a la inauguración como un festejo popular organizado por el PJ? La respuesta podemos encontrarla en el día escogido para realizar la apertura oficial, que nos remite al aniversario del partido al que pertenece el gobernador De la Sota. Generalmente en esta fecha los diferentes partidos políticos peronistas organizan actos y festejos conmemorativos. El periódico incluye –a través del titular- la inauguración del MSBA en este conjunto de festejos. Y el gobernador De la Sota, al escoger esta fecha y no otra, también. Ambas acciones son importantes en tanto nos permiten pensar en la manera en que se

¹⁶⁰LMC, 18 de Octubre de 2007. Sección Espectáculos.

¹⁶¹Ibídem

articulan significantes asociados a la “cultura culta” y a la “cultura popular” desde los discursos de los gobernantes de turno, el discurso oficial. En relación con esto, cito las palabras de un cronista de LVI: “(...) si bien la inauguración será un **acto oficial**, habrá una fuerte movida de la **militancia peronista** para asegurar gran concurrencia a la ceremonia”.¹⁶² Así desde el discurso periodístico se construye una oposición entre acto oficial del “gobierno” y militancia -asociada a acto político-partidario- que, de alguna manera, reestructura la oposición entre lo culto y lo popular que se hará presente en varios momentos del festejo.¹⁶³

Desde el enfoque que proponemos en esta investigación, todos estos actos y las particularidades presentes en el gran evento inaugural pueden leerse como partes del texto de una performance que los sujetos realizan para celebrar y efectivizar así la apertura del museo.

Al mismo tiempo, recuperamos los planteos de Turner sobre los símbolos rituales. Los define a los **símbolos rituales** como un tipo particular de símbolos no necesariamente objetos o palabras sino también acciones, gestos, inscripciones en el espacio. Su significado nunca está totalmente cerrado, sino que depende de la situación ritual en que se use; la acción es fundamental en la creación de su significado. Para Turner, “*los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social*”; ayudan a comprender procesos sociales porque “*el símbolo viene a asociarse a los humanos intereses, propósitos, fines, medios*” (Turner; 1980:22). Así, todas las prácticas celebratorias efectuadas durante la inauguración contribuyen a la creación de los significados asociados al símbolo ritual en cuestión; reconstruirlas en detalle nos permite explorar esos complejos procesos de significación. También es fundamental enfatizar en las características del contexto ritual, conformado por una multiplicidad de elementos (que pueden ser objetos, gestos, movimientos, imágenes) que, en conjunto y relacionados entre sí, contribuyen a reforzar los significados así como la efectividad en el funcionamiento del símbolo ritual.

¹⁶²LVI, 13 de Octubre de 2007. Sección Política.

¹⁶³Los acontecimientos vinculados a la denominación del MSBA también pueden pensarse en este mismo sentido. Si bien el museo fue inaugurado bajo el nombre MSBA Palacio Ferreyra, ese mismo día existía ya un proyecto de ley – elaborado por la legisladora oficialista Alejandra Vigo- que proponía el cambio de nombre a MSBA Evita. Mas adelante abordamos este aspecto con más detalle.

Recapitulando entonces, esta performance o puesta en escena con sus características especiales funcionaría como el particular contexto ritual en el cual el museo-palacio es el **símbolo ritual dominante**¹⁶⁴ que articula los múltiples significantes que confluyen en la fiesta inaugural.

En tanto símbolo dominante, el palacio-museo condensa y unifica múltiples significados que pueden llegar a ser dispares e inconexos: allí caben la cultura elevada y culta de las “bellas artes” junto con los “festejos populares”, en la apertura real y simbólica de un espacio que antes perteneciera a la “oligarquía local” y que ahora pasa a ser propiedad de “todos los cordobeses” al convertirse en el reservorio privilegiado del “acervo cultural y artístico” de la provincia de Córdoba, lugar en donde descansa (y desde donde se construye) gran parte de la historia del arte de Córdoba -según la versión que se reproduce en el discurso oficial. En palabras de uno de sus portadores, el gobernador José Manuel de La Sota:

En el Palacio Ferreyra vamos a tener el mejor museo de exposición de obras de arte con más de 700 obras, esculturas y pinturas **de toda la historia cordobesa que guarda la Provincia**, porque muchos gobernadores becaban a pintores para ir a Perú y a Europa siendo el compromiso de ellos donar sus obras a la Provincia. Esas obras son patrimonio de todos los cordobeses que ahora las van a poder ver. El Palacio Ferreyra siempre fue un misterio, pero a partir de julio del año que viene **va a ser propiedad de los vecinos de Córdoba (aplausos) y de todos los visitantes que van a poder disfrutarlo (Aplausos)** (Mensaje del Señor Gobernador de la Provincia en ocasión de la apertura de las sesiones legislativas. DSU; 2007; T. 1: 25)

En la convocatoria periodística la invitación a conocer el museo se basaba en argumentos similares, pero sumaba la referencia a la presencia de obras exhibidas públicamente muy pocas veces o recientemente adquiridas. Así, en el diario LVI, se presentaba al nuevo museo como aquel que

(...) permitirá conocer **gran parte de lo que atesora la colección oficial**: la del Museo Caraffa, actualmente en cerrado [sic] por tareas de refacción, y las obras que forman la colección del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. A ello se

¹⁶⁴Los símbolos dominantes pueden aparecer en distintos contextos rituales sin que varíe su significado, ya que se refieren a *valores considerados como fines en sí mismos* (Turner; 1980:22). Siguiendo al autor, su sentido es consistente y constante, y poseen relativa autonomía respecto a los fines que el ritual persigue. Los símbolos dominantes tienen tres propiedades: *condensación*, son multivocales y polisémicos; *unificación* de significados dispares e inconexos y *polarización* del sentido en dos polos, ideológico y orético, que el símbolo conecta y juxtapone (Turner; 1980: 22).

suman las adquisiciones que llevó adelante la Provincia, como la serie Las Cuatro Estaciones de José Malanca y Manos Anónimas de Carlos Alonso.¹⁶⁵

El Gran Día

La performance inaugural del MSBA transcurrió durante todo un día, desde la media mañana hasta aproximadamente las dos o tres de la mañana del día siguiente. La misma puede analizarse siguiendo el **modelo básico de la performance**, a saber: reunión, representación de una o varias acciones y dispersión (Schechner, 2000: 76). Nos interesa resaltar este aspecto ya que, tal como sostiene Schechner, este modelo constituye lo específicamente teatral en las performances y emplearlo para el análisis nos permite reconstruirlo privilegiando su dimensión dramática y estética. En nuestro caso en particular, lo analizamos de la siguiente manera: durante todo el **día de performance** se desarrollaron diferentes actividades y ocurrieron determinados sucesos. Entre cada una de estas actuaciones había un período de enfriamiento, luego descanso y después una preparación para el próximo suceso; es decir, se repetía en pequeña escala el esquema rítmico de reunión, representación y dispersión. Así, si bien el flujo de la performance era constante, fue siguiendo durante todo el día **un ritmo de ascenso y caída** determinado por la sucesión de las actividades y experimentado de diversas maneras por los participantes, dependiendo del lugar que ocuparan en la performance en general y en cada una de las actividades en particular (Cf. Schechner, 2000: 24-26).

Para la realización del análisis que aquí exponemos, centrado en la reconstrucción de lo ocurrido aquel 17 de octubre de 2007, incluimos también en este capítulo fotografías -tomadas por nosotros mismos o amigos con quienes compartimos nuestra participación en el evento- y planos o mapas –confeccionados por nosotros- en los cuales tratamos de representar esquemáticamente el teatro de la performance inaugural del MSBA. Sobre las fotografías, nos interesaría aclarar que las mismas no fueron tomadas en el marco de esta investigación, sino que constituyen un registro espontáneo y aleatorio de lo que observábamos acontecía en la

¹⁶⁵LVI, 17 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura. Artes Visuales.

inauguración y que fueron tomadas mientras protestábamos ante las puertas del museo. esta situación posibilitó que, al momento de decidimos por realizar este trabajo, dispusiéramos de un corpus de imágenes importante (más de 50 fotografías) que fueron fundamentales para nuestro abordaje del evento en términos de *performance*. Hecha esta breve salvedad, continuamos entonces con la descripción del “gran día”.

Aproximadamente a las diez de la mañana se realizó la primera actividad programada por los organizadores: se trataba de “una visita guiada para la prensa e invitados”,¹⁶⁶ a la que asistieron periodistas de diferentes medios (gráficos, radiales y audiovisuales) tanto locales como de otras ciudades del país, atestiguado por la presencia de algunos periodistas de medios gráficos de Buenos Aires. En la puerta de ingreso al palacio podían verse camarógrafos, reporteros, corresponsales, yendo y viniendo en un intenso trajinar. A través de esta inauguración especial para prensa, el gobierno cordobés ofrecía a los diferentes medios de comunicación la posibilidad de obtener “información oficial” (imágenes, datos) acerca de la novedad que representaba el nuevo museo. Y ofrecía esa información en unas condiciones “ideales”: sin más público que los periodistas mismos y con guías que explicaban cada sala del museo, la importancia de las pinturas allí expuestas, las refacciones y remodelaciones realizadas. Uno puede imaginarse un momento de este recorrido al leer el siguiente fragmento de una nota que publicó un cronista en LVI, al día siguiente de la inauguración:

La colección en exhibición está dividida en distintos núcleos. Es lo que explica Daniel Capardi, ex director del Museo Caraffa y actual curador general del Palacio. ‘En la primera parte se ve el núcleo histórico de la colección –agrega-, la memoria de lo que era el Museo Provincial, pintura de la escuela española del siglo 19 y obras de los llamados proveedores del Estado (como un Courbet)’.¹⁶⁷

Además de Daniel Capardi, en el recorrido ofrecido a los periodistas estuvieron presentes el Licenciado Pablo Canedo, titular de la Agencia Córdoba Cultura S.E; César Miranda, Sergio Blatto y Oscar Gubbiani, autoridades máximas del MSBA. Para Miranda, el nuevo Palacio Ferreyra

¹⁶⁶LMC, 18 de Octubre de 2007. Sección Espectáculos.

¹⁶⁷LVI, 18 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

es un **lugar prestigioso que se ha reforzado porque ahora es un museo para todo el país**, un museo de alta categoría que ha sido catalogado en los medios europeos como 'A1', es decir de máxima categoría. No sé si hay en Argentina otro similar.¹⁶⁸

A su vez, Canedo, durante el recorrido guiado especial que realizó para los periodistas enfatizó la importancia de lo exhibido en el Museo, “una colección que reúne casi 120 años de la plástica”. También remarcó la presencia de la serie Manos Anónimas de Carlos Alonso, como la primera muestra itinerante del museo, que “seguramente va a estar un tiempo expuesta aquí porque despierta muchísimo interés”.¹⁶⁹

A partir de todo lo dicho, puede pensarse este primer encuentro entre la prensa y los funcionarios oficiales como un esfuerzo deliberado –de parte de los organizadores del evento- por lograr una articulación exitosa entre el evento inaugural y los medios de comunicación. Son éstos últimos los que tienen la capacidad tecnológica de poner ante la vista, en el caso de la televisión, o de representar y construir mediante el relato o la fotografía, en el caso de los diarios y radios, la magnitud los hechos acontecidos (Acuña; 2007: 14). En este sentido, la visibilidad que adquirió el evento -al llegar a figurar incluso en medios gráficos que se construyen como nacionales- está o estaría en función de la mencionada articulación.

Hasta aquí, el museo, y más específicamente sus interiores, se habían transformado en el **teatro de la performance**. Consideramos aquí teatro al “lugar que se usa casi exclusivamente para hacer o poner representaciones en escena” (Schechner, 2000: 74). Estos lugares de teatro se construyen a través de la transformación del espacio, la cual se logra mediante acciones de **escritura en el espacio**. Una escritura que puede ser visual, oral y también corporal, determinada por posiciones y recorridos preestablecidos y ensayados. El espacio interior del MSBA era transformado por quienes lo ocupaban: junto a las inscripciones orales –pensemos, por ejemplo, en las visitas guiadas que se ofrecían a los periodistas: allí, a cada sala se le añadía un relato sobre un fragmento de la historia del arte junto con una

¹⁶⁸LMC, 18 de Octubre de 2007. Sección Espectáculos.

¹⁶⁹Ibídem.

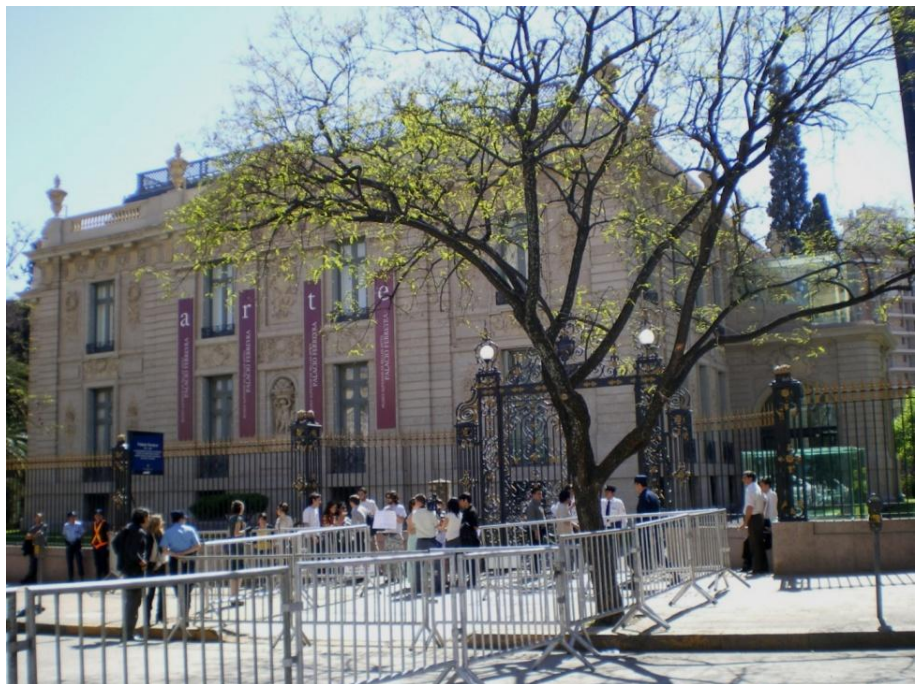
anécdota o leyenda vinculada al pasado de esa misma sala como habitación de una casona de principios de siglo XX- presentaba escrituras predominantemente visuales –como lo es el montaje de la muestra en su totalidad y a su vez, algunos fragmentos en particular, como las Cuatro Estaciones de Malanca dispuestas en el *hall* central del palacio por decisión exclusiva del gobernador- y, finalmente, corporales –aquí estamos considerando principalmente el conjunto de normas protocolares que regían el comportamiento de autoridades y personal del museo, pero también, por ejemplo, en la presencia y circulación del servicio de catering. Todos estos elementos que mencionamos transformaban no sólo la casona en un museo (que ya había sido transformada arquitectónicamente, materialmente) sino al museo en un lugar de teatro, un lugar donde se actuaba una inauguración, donde se celebraba la “cultura”.



Un momento de la inauguración para prensa e invitados especiales, la mañana del 17 de octubre. También puede apreciarse la disposición de las pinturas de Malanca en el hall central.

Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140> [Consultado el 31.08.10]

Pero el espacio de la performance se extendía más allá de los muros internos del Palacio, hacia afuera, concretamente en la vereda.¹⁷⁰ Allí había un intenso ir y venir de personas que circulaban delimitando un corredor que unía la calle con el museo, el **adentro** con el **afuera**: mozos, periodistas, camarógrafos, invitados especiales, funcionarios y empleados del museo se mezclaban con los curiosos, personas que pasaban por la vereda y se detenían unos minutos a ver que ocurría; luego continuaban su camino. La circulación estaba afectada por un vallado dispuesto a lo largo y a lo ancho de la vereda, enmarcando el portón de rejas por el que se ingresaba al palacio. Estas vallas grises, que en algunas partes (hacia el lado de la Plaza España específicamente) estaban custodiadas por grupos de policías uniformados, escribían en el espacio delimitando el escenario de la performance oficial al tiempo que remarcaban la exclusividad de lo que acontecía (ver mapa p. 166). No todos podían pasar “del otro lado” de las vallas, allí donde se alzaba imponente el Palacio Ferreyra.



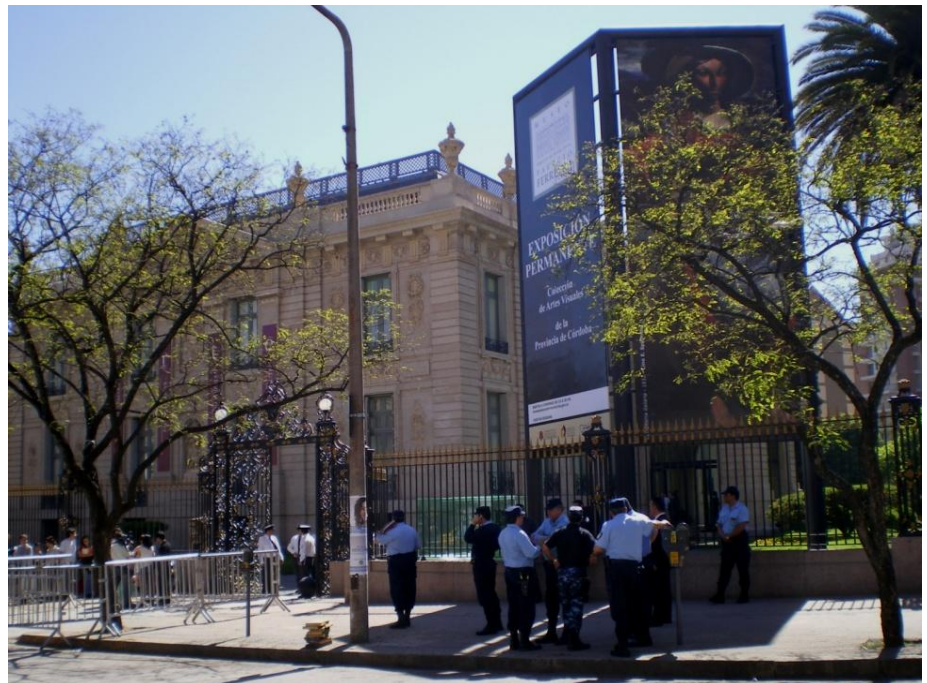
Vista del exterior del palacio alrededor de las 10 de la mañana del 17 de octubre de 2007. (Archivo personal)

¹⁷⁰El tránsito sobre la calle H. Irigoyen, entre Ituzaingó y Plaza España, fue interrumpido también a media mañana aproximadamente.

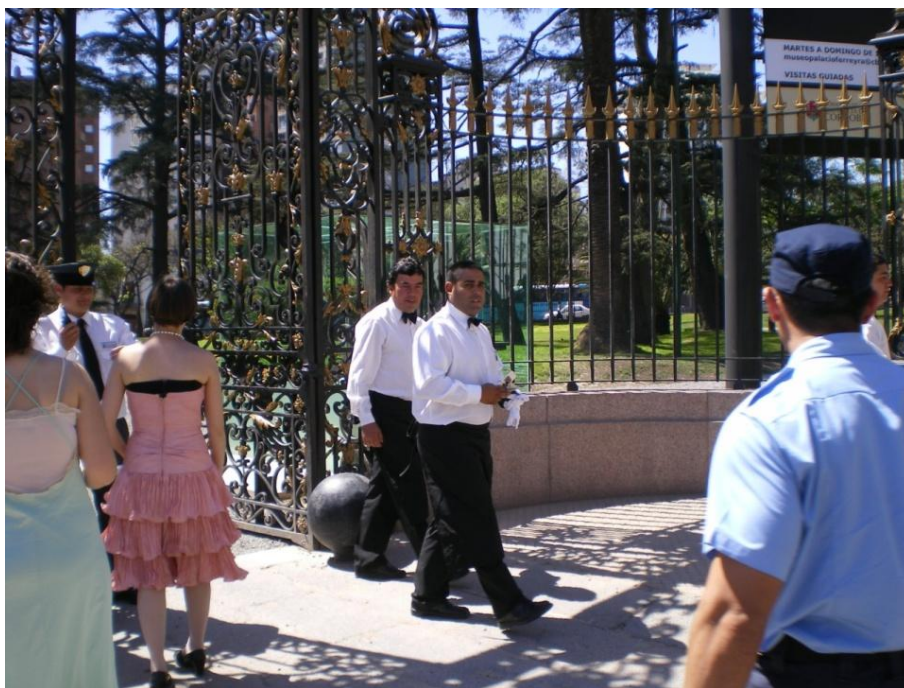
Mapa del evento inaugural del 17 de Octubre.
 Representa la performance de la mañana, acontecida entre las 10:00 y 12: 30 hs. aproximadamente.



La circulación de personas era favorecida por la interrupción del tránsito sobre la calle H. Irigoyen entre Ituzaingó y Plaza España, exactamente en frente a la manzana que ocupa el palacio. Vale aclarar que durante la mañana la continuidad entre la vereda y la calle no estuvo afectada por el vallado, echo que transformó al espacio callejero en un borde frío en relación con el centro caliente que se situaba frente al portón de ingreso y sobre la acera. En la calle ocurrían acciones que no eran las centrales, que no llamaban la atención de la mayoría de los presentes, pero que serían fundamentales para los eventos de la tarde y la noche, como lo eran el armado del escenario y de su inmensa estructura de luces que coronarían el show musical de la noche (ver mapa p. 166). Las dos imágenes que siguen, y que -como decíamos al comienzo de este capítulo- forman parte de un conjunto mayor de fotografías tomadas de forma espontánea por quienes integrábamos el grupo de manifestantes, permiten observar la configuración del espacio de la performance inaugural y la ubicación y circulación de algunos de los participantes en ella (como los mozos, o los policías), aquella mañana del 17 de octubre de 2007.



Policías custodiando el ingreso al palacio, alrededor de las 11 de la mañana del 17 de Octubre de 2007. (Archivo personal)



Mozos del servicio de catering saliendo del palacio en busca de insumos. (Archivo personal)

En el centro caliente, pero del lado interno del vallado y con el portón de rejas negras como decorado de fondo, se efectuaba “una protesta pacífica y creativa”.¹⁷¹ Se trataba de un grupo de no más de veinte personas (del cual participé), que realizaba una manifestación para expresar su “desacuerdo y desagrado por todo lo que implica la inauguración de esta burrada de De la Sota y Canedo”.¹⁷² Algunas de estas personas, específicamente cuatro mujeres, nos encontrábamos vestidas con trajes que remitían a la *Belle Époque*,¹⁷³ haciendo referencia al momento de construcción de la casona de los Ferreyra y a sus características estilísticas-arquitectónicas.

Habíamos llegado muy temprano, alrededor de las 9 de la mañana, y conseguimos ubicarnos exactamente delante de las puertas de rejas, en el espacio que se conformaba entre

¹⁷¹LVI, 18 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

¹⁷²Volante distribuido por los manifestantes el día de la inauguración.

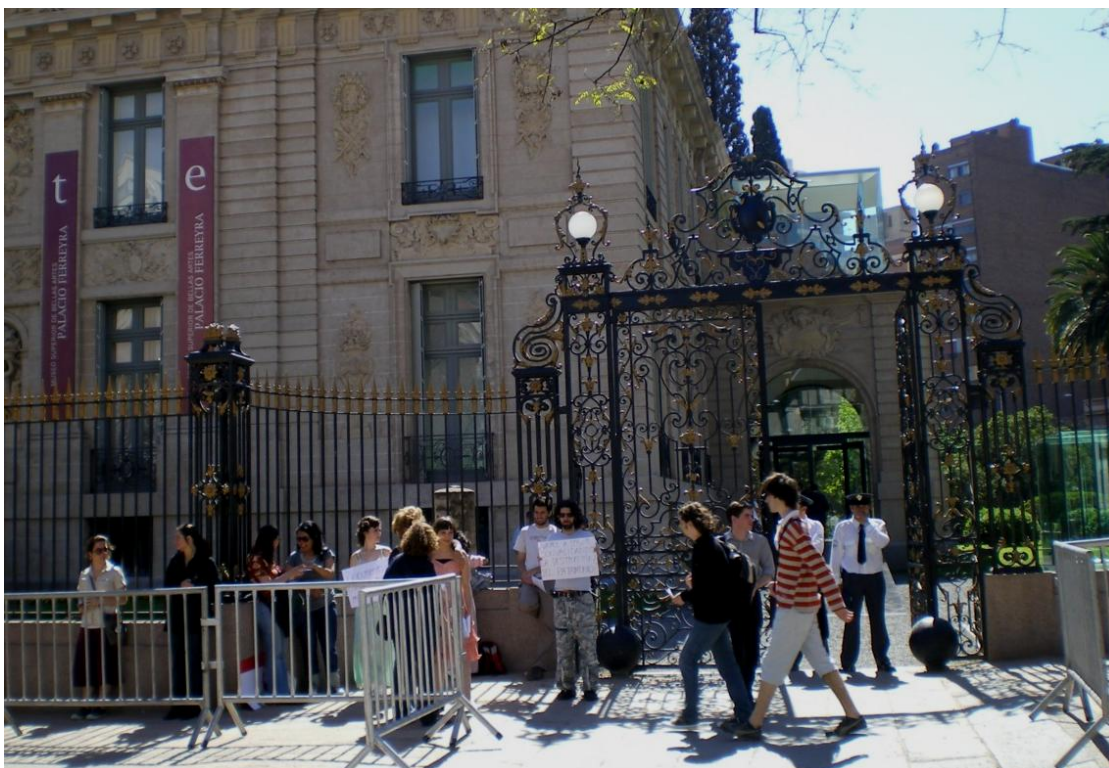
¹⁷³Estrictamente, *Belle Époque* se corresponde con un período de la historia europea comprendido entre la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra. Recordemos que el palacio se comenzó a construir en 1911, viéndose afectado el desarrollo de la obra por el comienzo de la guerra en Europa, lugar desde donde provenía la mayor parte de los materiales. Pudo ser finalizado recién en 1916.

éstas y el vallado, que comenzaron a armar luego de nuestro arribo. Pero los que encargados de esta tarea no pudieron corrernos u obligarnos a retirar, por lo que dispusieron las vallas a nuestro alrededor. Teníamos algunos carteles, que confeccionamos allí mismo en cartulina, con mensajes como “¿Vamos a seguir convalidando la destrucción del Patrimonio?”, “Documento de Cultura/ Documento de Barbarie”,¹⁷⁴ y “Bailando por un sueño: De la Sota en el Ferreyra”.¹⁷⁵

Además, repartíamos volantes donde se explicitaban los motivos del reclamo y la protesta entre las diferentes personas que ingresaban al museo, muchos de ellos periodistas. Este dato no es menor, ya que cada uno de los periodistas que ingresaba al museo a cubrir el evento oficial, al salir de allí, también nos entrevistaba. De esta manera, la protesta logró tener un importante grado de visibilidad, alcanzado a través de la cobertura realizada por los medios de comunicación. Si pensamos en la configuración espacial de esta protesta, la misma puede considerarse como un “suceso caliente” en torno a la cual se construyó un pequeño “teatro callejero” (Schechner, 2000: 77). En la fotografía que se dispone a continuación, podemos observar esta particular configuración: en el centro se disponían los manifestantes con sus carteles y sus vestuarios; hacia los bordes circulaban los curiosos, espectadores interesados que se acercaban para echar un vistazo, hablar con los manifestantes y, mediante un discurso interrogativo, tratar de reconstruir lo ocurrido hasta entonces junto con lo que iba a acontecer hacia la tarde (Cf. Schechner, 2000: 76-77).

¹⁷⁴En referencia a la tesis VII “Sobre el concepto de historia”, del filósofo Walter Benjamin: “No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros” (Benjamin, 2000: 52)

¹⁷⁵Nos referíamos al programa de televisión “Bailando por un sueño”, conducido por Marcelo Tinelli. Este programa, que se transmite por TELEFE y en la ciudad de Córdoba es repetido por la señal local CANAL 12, alcanzó una gran popularidad en los últimos años, siendo uno de los programas más vistos de la televisión local abierta.



El suceso caliente del lado interno del vallado: manifestantes, transeúntes y curiosos. (Archivo personal)

Organizamos esta protesta con un grupo de amigos,¹⁷⁶ luego de enterarnos la fecha oficial de apertura, lo cual nos dio sólo dos días para prepararnos. Redactamos un volante y lo imprimimos, creamos una cuenta de correo especial, abrimos un *blog*,¹⁷⁷ y comenzamos a enviar e-mails masivamente a todos nuestros contactos. El empleo de estas herramientas, que eran las que estaban a nuestro alcance y no exigían grandes costos, nos permitió garantizar la difusión de la propuesta así como extender la convocatoria a más personas para que se sumaran a la protesta el día de la inauguración. El reclamo se dirigía principalmente contra “la refuncionalización de edificio”, y contra “la idea de cultura y de arte del actual gobierno basada

¹⁷⁶Ana Paula Volonté, Gustavo Ortega Cannavó, Soledad Sánchez Goldard y quién escribe.

¹⁷⁷Un blog (bitácora en español) es un sitio web que puede ser periódicamente actualizado y que recopila la información cronológicamente. Su mantenimiento no tiene ningún costo. El blog que creamos en aquella ocasión se llamaba: www.medialeguadeoro.blogspot.com y aún se halla activo. No sólo nos sirvió como plataforma de difusión de las actividades sino que nos permitió publicar textos propios y archivar documentación periodística vinculada con el Palacio Ferreyra.

en faraónicas obras arquitectónicas excesivamente caras”,¹⁷⁸ como lo constituía el caso del MSBA.

El acontecimiento inaugural se presentaba ante quienes nos manifestábamos como una ocasión ideal para visibilizar y exponer también nuestra oposición hacia la política gubernamental en la que se enmarcaba este museo y el resto de los edificios de la Media Legua, que definíamos como “una política cultural basada en inauguraciones de cáscaras y monumentos al vacío” impulsada por De la Sota y el director de la ACC, Pablo Canedo. Así, por ejemplo, podíamos dialogar con aquellos transeúntes que pasaban por el lugar y se acercaban a alguno de nosotros a preguntar que ocurría. La siguiente fotografía retrata una de estas conversaciones, en la cual una persona extranjera, angloparlante, que se presentó como “turista”, se detuvo ante las vallas y se acercó a uno de los manifestantes para indagar en lo que acontecía. Éste, que hablaba un fluido inglés, conversó con ella por unos minutos.



Los dos manifestantes en conversación con turista. Atrás se observa el proceso de armado del escenario y montaje de luces. Una policía custodia el vallado. (Archivo personal)

¹⁷⁸Volante, op. Cit.

En estas generalmente breves conversaciones, en las cuales exponíamos nuestro punto de vista en relación al MSBA, poníamos en discusión la existencia o no de una política cultural para la ciudad de Córdoba y cuestionábamos principalmente su definición y sus contenidos.

Si bien fuimos varias personas las que participamos en la organización de esta protesta,

para un cronista de LVI, “las artistas Soledad Sánchez Goldard y Ana Paula Volonté convocaron a través de un blog a participar en una protesta pacífica”.¹⁷⁹ Para el



Periodista de un canal local entrevistando a una de las manifestantes. (Archivo personal)

señalar que son artistas plásticas locales las que convocan esta protesta pacífica y sobre todo, “creativa” (adjetivo que, entiendo, se refiere a la caracterización de los manifestantes con trajes *Belle Époque*). Parecería que una protesta vinculada con el arte, los museos, el patrimonio histórico-cultural sólo podía o debía ser organizada por artistas.

Llegado el mediodía, las personas comenzaron a retirarse, tanto los que participaban de la inauguración oficial ofrecida para la prensa, como los que participábamos del “boicot al Ferreyra”, denominación que utilizamos quienes organizamos la protesta. Antes de que nos retiráramos una recepcionista del museo salió a la vereda y nos invitó cordialmente a ingresar al museo; decidimos rechazar esa invitación y no ingresar al recinto en ese momento, para no “convalidar” con nuestra presencia aquello que repudiábamos desde fuera.

¹⁷⁹LVI, 18 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

Desde nuestra perspectiva, la opción se reducía a esa: manifestarse en contra pese a que las obras ya estuviesen culminadas; demostrar descontento en un contexto donde supuestamente todo debía ser festejo y celebración. Se trataba de participar del evento, ocupar activamente un lugar en él pero no según lo que determinaban las autoridades gubernamentales. Cuando entrevistamos a esa misma recepcionista, casi dos años más tarde, nos comentó que ella había ido a buscar a quienes manifestaban para invitarlos a ingresar, “porque no los querían dejar entrar a un lugar público”. Para ella, esto había constituido una falta grave, un error de parte de las autoridades que durante el evento actuaron movilizadas por “el temor a que los desestabilicen”. Entonces,

se prohibían las cosas, un recurso así como muy poco racional y democrático. No dieron en ningún momento la opción a discutir sobre eso... de última las decisiones las tomaban ellos, ya sabemos como funciona esto, pero la apertura al diálogo tampoco existió y tampoco le quedó mucha opción a la gente que no estaba de acuerdo y que quería hacer algo.

Con este acontecimiento se concretó la dispersión de los manifestantes del “espacio de la performance callejera”, pasado el mediodía. Los sucesos al interior del palacio también parecían haber llegado a su fin, ya que el flujo de circulación de personas había disminuido bastante en relación con el movimiento de media mañana. A partir de ese momento, comenzaba la preparación para los eventos de la tarde, que incluían más inauguraciones exclusivas, corte de cintas, show musical, apertura al público, innumerables visitas guiadas y la continuación de la protesta.

Comenzaba la tarde del 17 de octubre. El momento de la inauguración “oficial” había llegado. Entre las 17 y 19 horas se realizó puertas adentro la ceremonia de pre-apertura del museo, un programa ofrecido “sólo para funcionarios e invitados”.¹⁸⁰ Dentro de este último grupo, sólo que el grupo de legisladores de la UCR rechazó por escrito la invitación. Entre los argumentos que justificaron su decisión, puede leerse que declinan la invitación por “Su actitud [del Gobierno Provincial] de impedir el ingreso de los representantes del pueblo de la provincia,

¹⁸⁰LVI, 18 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

haciendo abuso del personal uniformado”, lo que “testimonia su criterio anoréxico por el fortalecimiento institucional”.¹⁸¹ Como ya hemos señalado, para estos legisladores todo lo vinculado al Palacio Ferreyra había sido conducido por parte del gobierno provincial de manera irrespetuosa, autoritaria e incluso, despótica. Su rechazo a esta invitación significaba al mismo tiempo un rechazo a un modo determinado de hacer política, que demuestra “escasa convicción por el pluralismo”, uno de los pilares fundamentales “de un sistema republicano en contra del mero despotismo electivo”.¹⁸² Esto nos permite pensar acerca de la manera en que buscan presentarse ante la opinión pública los legisladores de la UCR, como verdaderos defensores y respetuosos de los principios institucionales democráticos.

Para los que sí asistieron, la ceremonia de pre-apertura comenzó con el tradicional “corte de cintas”. En la página web de la provincia se publicó una fotografía de este momento, presente generalmente en la mayoría de las inauguraciones. A partir de la misma, podemos inferir algunos elementos sobre la preparación de esa escena: una cinta, con los colores de la bandera nacional, dispuesta atravesando de lado a lado la puerta de ingreso al Palacio, lista para ser “cortada”. Aunque, como también podemos observar en la foto, la cinta en realidad no fue “cortada” sino desatada. El encargado de esta acción que **realizaba la apertura simbólica del museo** fue el mismo gobernador –repetiendo la fórmula establecida para todas las inauguraciones de edificios públicos-acompañado de algunos funcionarios, como Canedo, Miranda, el recientemente electo gobernador Schiaretti y su vice, Héctor O. Campana.¹⁸³

¹⁸¹LVI, 17 de Octubre de 2007. Sección Sociedad. Ya nos hemos referido a este particular acontecimiento en el capítulo anterior, en el apartado final sobre los cuestionamientos a la obra del MSBA.

¹⁸²Ibidem.

¹⁸³Juan Schiaretti, perteneciente al mismo partido que José Manuel de la Sota, es decir UPC fue electo junto a su vice de fórmula, Héctor O. Campana, en las elecciones del 2 de septiembre de 2007. En aquella ocasión, el escrutinio provisorio estableció una diferencia mínima, de 1,17% a favor de Schiaretti sobre su rival, el ex intendente de la ciudad Luis Juez (Frente Cívico). Este último rechazó el escrutinio provisorio por considerarlo “fraudulento” y recurrió a la justicia, exigiendo la apertura de todas las urnas y el recuento de voto por voto. El 4 de octubre, luego de la apertura de las más de 700 urnas, se realizó el escrutinio definitivo estableciendo la victoria de Schiaretti sobre Juez por un margen de 1,13% (37,17 contra 36,04). Su vice, Campana, reconocido ex basquetbolista de la provincia, había sido concejal por el partido de Luis Juez cuatro años antes.

Luego del “corte”, autoridades e invitados especiales ingresaron al edificio y recorrieron parsimoniosamente sus salas, deteniéndose frente a una obra cada tanto y realizando comentarios alusivos entre ellos. Nuevamente De la Sota y Schiaretti encabezaban el grupo principal. El resto de los invitados recorrían individualmente el museo o en pequeños grupos, conversaban y disfrutaban de la profusa distribución de champagne.



“Corte” de cintas a cargo del gobernador. A su derecha, Pablo Canedo y César Miranda. Al medio, y hacia atrás, Juan Schiaretti. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140> [Consultado el 31.08.10]

Abrimos aquí un paréntesis para decir que, esta fotografía del “corte”, pero también las dos imágenes subsiguientes (que también fueron publicadas en la página web del gobierno provincial), motivaron una breve reflexión en relación a los diversos tipos de imágenes que se construyen a través de la acción de tomar una fotografía; tipos formales vinculados al contexto de producción de dicha fotografía así como también a la posición del sujeto que realiza la toma. Las imágenes publicadas en la página web del gobierno constituyen para nosotros “imágenes oficiales”, relatos visuales de un evento en particular contado desde el punto de vista del Gobierno de la Provincia. Así, en la mayor parte de este conjunto de fotos “oficiales”, el gobernador saliente José Manuel De la Sota y el entrante Juan Schiaretti aparecen retratados

realizando acciones tradicionales y “esperables” en un contexto museístico (recorriendo las salas, observando un cuadro). Siempre ocupan la parte central de composición fotográfica y aunque no sabemos quien las ha tomado, podemos suponer que se trata de un fotógrafo profesional que ha sido contratado para realizar esa tarea, o incluso, que se trate del fotógrafo oficial del gobierno, aquel encargado de realizar el registro fotográfico en todos los eventos oficiales. Estas imágenes difieren de las que han sido tomadas por nosotros mismos, sobre todo en sus características formales. Son también un “testimonio ocular” (Burke, 2001: 17) de lo que ocurría aquel 17 de octubre en torno a la inauguración del MSBA, pero un testimonio en el cual se enfatizan otros elementos, se narra un relato diferente en el cual los protagonistas somos, principalmente, quienes nos manifestábamos ante las puertas del museo.¹⁸⁴ Cerramos entonces este breve paréntesis, para retomar la reconstrucción de la jornada inaugural.

Una guía que estuvo presente ese día describe a los asistentes como “personas de clase muy alta, con muchas joyas, vestidos de fiesta y tapados de piel”. Estos soberbios atuendos contrastaban, según su recuerdo, con los de la gente que trabajaba, que estaba ataviada toda por igual con sobrios trajes negros; “una cuestión de asepsia”, nos decía. A su vez, ese contraste que ella define como “de clase” era reforzado por los gestos corporales de estos sujetos y los modos de interacción entre sí y para con el personal:

Incluso el trato (...) marcando así, con gestos corporales, que uno estaba al servicio de ellos (...) Si bien no tomaban visitas, te encontraban ahí [en las salas] y el modo de llamarte era: che, nena, vení y decime tal cosa. Y vos empezabas a hablarle y cuando terminabas de explicarle lo que le interesaba dejaban de escucharte y algunos se levantaban y se iban.

¹⁸⁴ Para un mayor desarrollo sobre el uso de imágenes como documento histórico, ver Burke, 2001.



De la Sota y Schiaretti a la cabeza de la comitiva oficial que recorría el museo.
Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>
[Consultado el 31.08.10]



El gobernador entrante y el saliente conversan frente al óleo de Daniel Santoro, "Eva Perón y la Mamá de Juanito en su último paseo" (2004), perteneciente a la serie de obras "Mundo Peronista".
Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>
[Consultado el 31.08.10]

Mientras tanto, sobre la avenida Hipólito Irigoyen entre calle Ituzaingó y Plaza España, se construía el teatro callejero donde se desarrollaría la parte final de la performance inaugural. Esta vez sí, abierta para todo público. En relación con el espacio delimitado durante la mañana, en esta ocasión el mismo fue ampliado. Las vallas que se ubicaban al ingreso del museo se retiraron y se trasladaron hacia la esquina de la calle Ituzaingó; desde allí, se dispusieron atravesando a lo ancho toda la avenida Irigoyen, desde una vereda hasta la otra. Estas vallas también estaban custodiadas por pequeños grupos de policías de la provincia (ver mapa p. 179).

Hacia el costado izquierdo de la avenida se alzaba imponente el palacio, que para las celebraciones de la noche había sido realizado en su fachada con una moderna iluminación. Estas luces estaban colocadas en las numerosas ventanas e iban cambiando de color gradualmente, alternando entre verdes, azules, rojos y violetas.¹⁸⁵ Como coronación de este gran teatro e inmediatamente delante de la Plaza España se levantaba el escenario principal, con su imponente estructura y sus numerosos equipos de luces. Al frente del mismo, la calle estaba completamente ocupada por numerosas hileras de sillas plásticas negras y blancas, dispuestas para alojar a los espectadores de los actos del programa inaugural. El ingreso era gratuito (ver mapa p. 179).

Las sillas eran aproximadamente 500 y fueron ocupando gradualmente. Hacia el comienzo del acto, cerca de las 20 horas, estaban ocupadas casi en su totalidad. En la esquina de la calle Ituzaingó, detrás del vallado, la circulación de personas continuaba. Algunos pasaban y se detenían como intentando saber que ocurría. Luego, retomaban su camino. Otras permanecían detrás de las vallas, en pequeños grupos, esperando el comienzo del show.

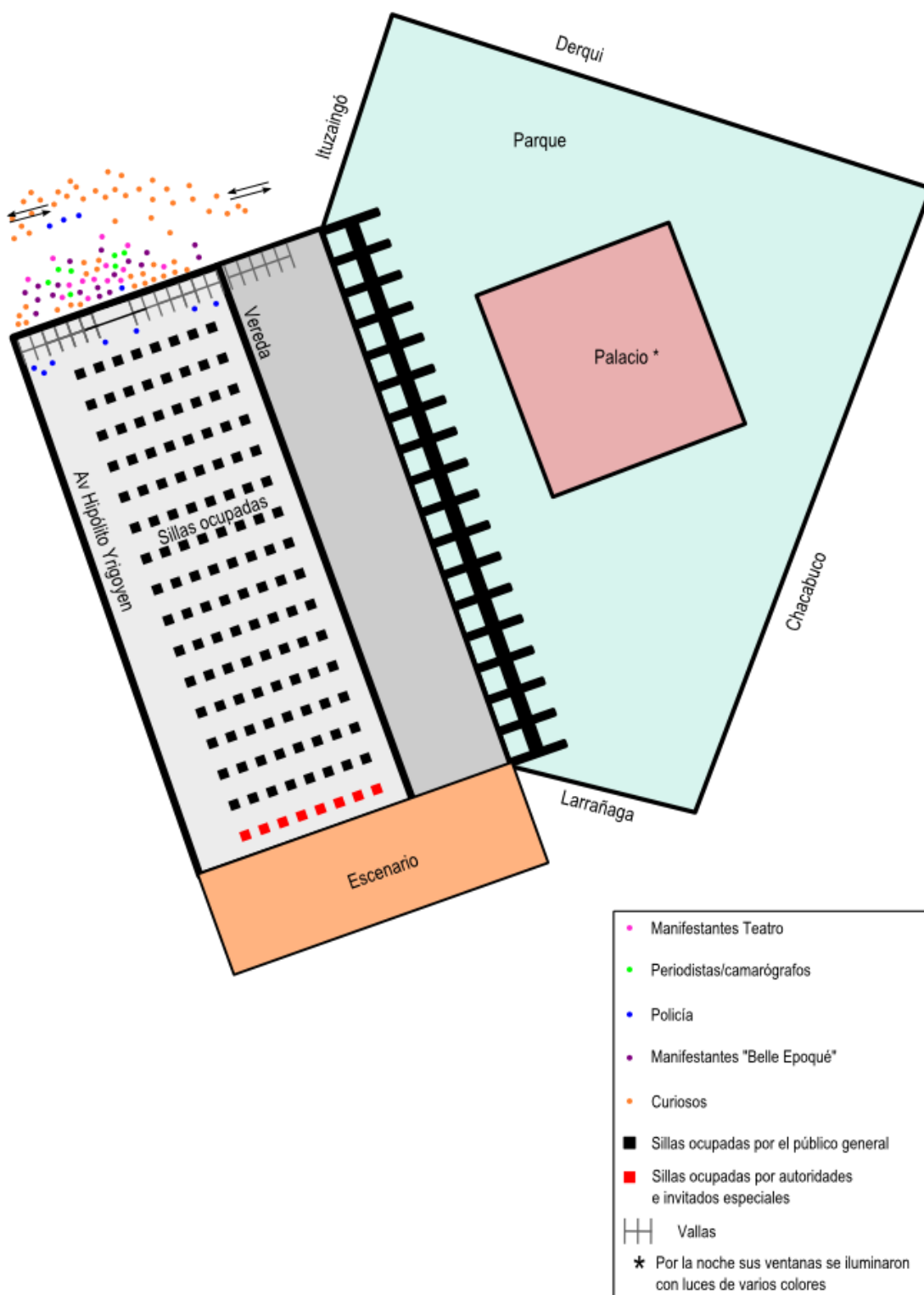
Detrás de la valla también se hallaba “una decena de manifestantes, artistas, estudiantes de plástica y música”, que continuaban desarrollando la protesta pacífica y creativa “con volantes, silbidos y carteles de cartulina”.¹⁸⁶ La pequeña manifestación de la mañana había crecido, principalmente, respecto al número de manifestantes. Para muchos, las obligaciones

¹⁸⁵No hicimos mención antes de esta particular iluminación ya que no nos percatamos de su existencia hasta el anochecer, cuando se encendieron.

¹⁸⁶LVI, 17 de Octubre de 2007. Suplemento Cultura.

Mapa del evento inaugural del 17 de Octubre.

Representa la performance de la tarde-noche, acontecida entre las 17:00 y 21: 00 hs. aproximadamente.



laborales o de estudio habían culminado al acercarse de la noche y entonces, se hacía posible unirse al reclamo o acercarse a ver como transcurría (ver mapa p. 179).

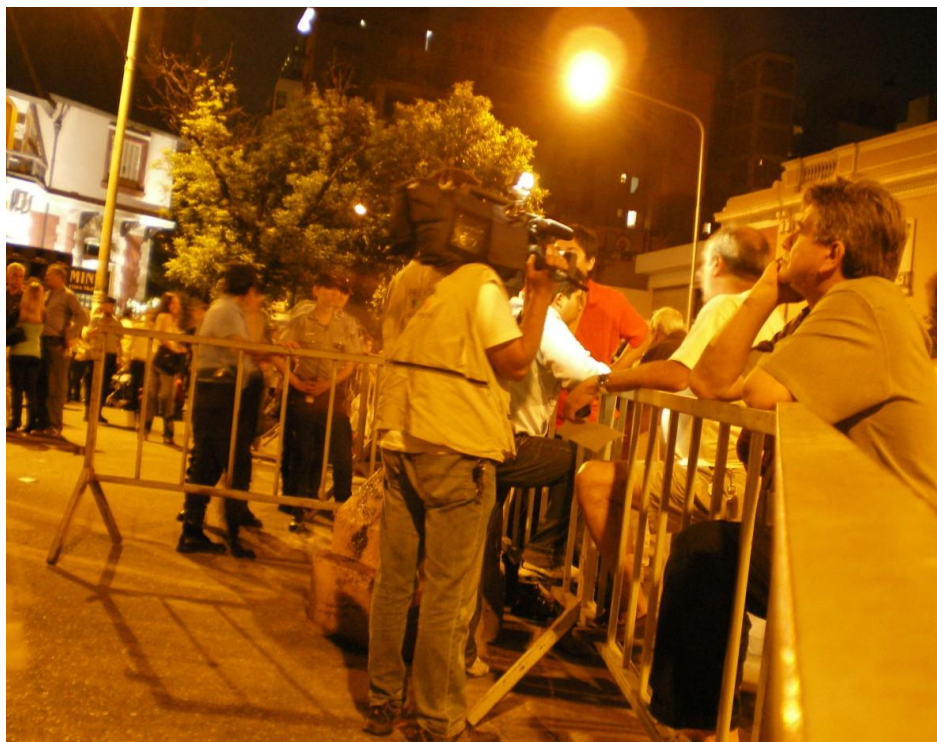


Toma del teatro callejero de la performance alrededor de las siete de la tarde. (Archivo personal)



Tras las vallas, los manifestantes comienzan a organizarse mientras la circulación de personas continúa. (Archivo personal)

Nuevamente los periodistas se acercaron a la manifestación junto a camarógrafos para registrar lo que ocurría y entrevistar a algunas personas. Algunas de esas imágenes y pequeñas entrevistas eran transmitidas en simultáneo en la edición vespertina de los noticieros locales.



Avanzada la noche, un camarógrafo y un periodista conversan con un grupo de personas mientras transcurre el show. (Archivo personal)

Para una cronista de LVI, el escenario de la fiesta inaugural presentaba

Vallas, policías, seguridad privada, guardaespaldas. Una cuadra de la Hipólito Irigoyen dedicada a la apertura del Palacio Ferreyra y defendido con cautela de una decena de manifestantes (...).¹⁸⁷

A ese conjunto inicial de manifestantes que señala la cronista se sumaron, unos minutos antes de que un locutor diera inicio oficial al acto de apertura, un grupo de alrededor de 20 personas que se presentaron como bailarines y estudiantes del ballet oficial de la provincia que pertenece al Teatro San Martín; algunos de ellos estaban acompañados por padres y familiares. Estas personas se habían movilizado hasta el lugar para reclamar ante las autoridades

¹⁸⁷ *Ibíd.*

provinciales por la supuesta venta a un grupo inmobiliario -que había adquirido también el edificio del shopping Patio Olmos- de dos salas del teatro.¹⁸⁸ Este hecho había salido a la luz a través de una nota publicada por el periódico LVI¹⁸⁹ en la cual se informaba que, en el mes de diciembre 2005, la administración de De la Sota había realizado la transacción comercial de una parte del patrimonio público provincial (es decir, las dos salas) en condiciones poco claras, “en la misma operación en que vendió al grupo inmobiliario Irsa el Patio Olmos, el centro de compras ubicado en el cruce callejero más transitado de la ciudad de Córdoba”.¹⁹⁰ Según este periódico, estas salas poseían características únicas (“la sala de ensayos de ese cuerpo es considerada uno de los mejores pisos de baile de la Argentina, tiene tapete italiano, aire acondicionado, vestuarios”) y resultaban “imprescindibles” para el trabajo de los cuerpos artísticos provinciales. Hacia el cierre de la nota, el cronista escribía, a modo de reflexión: “El gobierno de De la Sota concreta ahora la venta de dos salas del teatro, justo en la misma zona de la ciudad que publicita como ‘la oferta cultural más importante de Argentina’ ”.¹⁹¹

Así, la fiesta inaugural del MSBA también se presentaba ante bailarines y estudiantes como un contexto favorable para visibilizar su reclamo, para pedir más explicaciones sobre lo que había ocurrido con las salas y en qué condiciones. Ellos habían traído sus propios carteles, en dónde decían: “La cultura no se vende, es patrimonio de la sociedad”; “Mientras otros festejan nuestro teatro está de duelo”; “Bárbaros, la cultura no se vende”; “Qué más van a vender”. Ambos reclamos se unificaron en pos de la “defensa de la cultura y el patrimonio”.¹⁹²

¹⁸⁸ Se trataba de dos salas de ensayo utilizadas por el Ballet oficial y la Orquesta y Banda Sinfónica de la Provincia.

¹⁸⁹ LVI, 16 de Octubre de 2007. Sección: Política. Ver también: LVI, Miércoles 17 de Octubre de 2007. Sección Política.

¹⁹⁰ LVI, 16 de Octubre de 2007. Sección: Política.

¹⁹¹ *Ibidem*. Sugestivamente, esta nota fue publicada sólo un día antes de la inauguración.

¹⁹² Días después, la Legislatura Provincial aprobó la declaración de utilidad pública y sujeto a expropiación de las dos salas que habían sido vendidas, del mismo modo que había ocurrido con el Palacio Ferreyra. (LVI, Jueves 1 de Noviembre de 2007. Sección: Política).



Bailarines del Teatro San Martín manifestando, alrededor de las 20 horas. (Archivo personal)

El acto comenzó pasadas las 20 horas. Las primeras filas de sillas frente al escenario estaban ocupadas por los “invitados especiales”, es decir, los ya mencionados funcionarios de gobierno provincial y municipal. Las crónicas periodísticas relataron con detalle el desarrollo del acto inaugural: ante un público de poco más de 1500 personas, se sucedieron las actuaciones del acordeonista Ildo Patriarca y del conocido cantante Jairo. Antes, un locutor realizaba la presentación del nuevo MSBA y anunciaba un breve corto audiovisual –proyectado en una pantalla gigante que se hallaba a un costado del escenario- sobre la historia del Palacio. Sus palabras fueron las siguientes:

Señoras y señores, el Palacio Ferreyra abre sus puertas para todo el país, abre sus puertas para todo el mundo y para que ustedes y nosotros podamos disfrutar precisamente del arte de nuestros verdaderos artistas. Para dar comienzo, para dar apertura, con este concierto inaugural de este bellissimo museo voy a presentarles en primer término a un artista (...).

Mientras el locutor pronunciaba este breve discurso, los manifestantes gritábamos y silbábamos como una muestra más del descontento que nos producía aquella apertura tan

rimbombante. Sin embargo, el show continuó y el locutor presentó y cedió finalmente el escenario a los artistas.



Autoridades e invitados en la primera fila observando el show musical. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140>. [Consultado el 31.08.10]



Personas observando el espectáculo detrás del vallado, casi sobre la esquina de la calle Itzaingó. (Archivo personal)



Un momento de la actuación de Jairo ante un concurrido público. Puede apreciarse el efecto de luces en el escenario y en el palacio. Fuente: Gobierno Provincial. Disponible en: <http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=59140> [Consultado el 31.08.10]

Para un periodista de LVI, “la fiesta empezó con restricciones” y tuvo algunos “desaciertos”.

El más grave sucedería un rato después. Jairo nombraba a Agustín Tosco antes de cantar Córdoba va y un grupo mixto, de alrededor de 20 personas, salió desde atrás de las vallas que separaba al público sentado del que se alineaba junto a los manifestantes, y se abalanzó sobre estos sin que la policía interviniera. (...) La Policía vigilaba a los chicos de los carteles, después los escoltó fuera del perímetro. Los que les rompieron los carteles volvieron a sentarse en la platea.¹⁹³

Esta situación fue muy violenta para quienes nos hallábamos manifestando pacíficamente e incluyó corridas, empujones, arrebatos y rotura de carteles, gritos e insultos de parte de un grupo de personas que estaba ubicado en el sector del fondo de la platea, muy próximos a las vallas y a los manifestantes. Tal como relata la periodista, la policía no se acercó sino hasta que aquel grupo hubo retornado a sus ubicaciones y nos indicó que nos retiráramos del lugar. Decidimos hacer caso a esa indicación y comenzamos a dispersarnos en pequeños

¹⁹³ *Ibíd.*

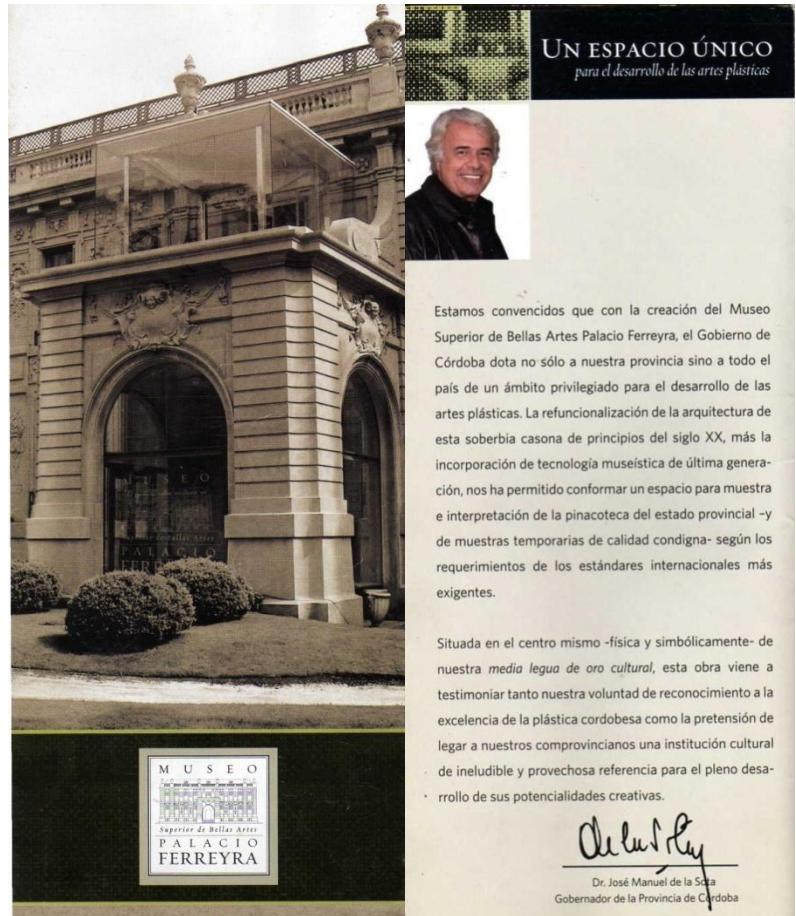
grupos tomando diferentes direcciones; mientras dejábamos el palacio atrás podíamos escuchar como el show continuaba normalmente. Eran casi las 9 de la noche y una señora y su hija con sus bicicletas a cuestas nos “escoltaron” hasta la esquina de Irigoyen e Independencia; allí nos dijeron que luego de haber presenciado el incidente habían decidido acompañarnos por si alguien nos seguía, para que no nos pasara nada malo. Después de agradecerles, nos retiramos definitivamente a nuestras casas. La protesta había acabado. Un fuerte momento de tensión fue precedido luego por el abandono por parte de algunos participantes, del espacio de la performance. Sin embargo, la mayor parte del público que se ubicaba en las sillas continuó presenciando el evento y, luego de finalizada la actuación de los artistas musicales, pudo disfrutar de un show de fuegos artificiales. Este espectáculo de luces y sonidos anunciaba triunfalmente la apertura definitiva de las puertas del museo al “público común”.¹⁹⁴



Momentos antes del incidente, cuando la protesta se hallaba en su momento de máxima tensión: gritos, silbidos y abucheos se superponían con las canciones del Jairo. (Archivo personal)

¹⁹⁴ *Ibíd.*

En relación con los eventos anteriores, reservados y “exclusivos”, esta inauguración fue muy diferente. No sólo porque era abierta a todo público sino por la gran cantidad de personas que ingresaron al museo esa misma noche. Según las crónicas periodísticas, las personas se abultaban sobre el portón de rejas impacientes por descubrir el misterioso y exclusivo Palacio Ferreyra transformado en un elegante y lujoso museo. La espera se hacía larga ya que el ingreso estaba restringido a grupos de alrededor de 100 personas. Según relatan quienes trabajaron esa noche como guías o recepcionistas, los grupos ingresaban al museo y desde recepción se le ofrecían algunos folletos institucionales “como para tratar de orientarlos en como podían hacer un recorrido” (Ex recepcionista). Esos folletos incluían información sobre la historia de la construcción de la casona, sobre la colección pictórica, sobre la exposición, e incluían coloridos mapas de cada uno de los niveles del museo, junto con la indicación de las salas y de su contenido. En la segunda página, se podían leer las palabras de presentación del museo a cargo de De la Sota; estaban acompañadas de una pequeña fotografía de su rostro que podemos interpretar como una forma de acompañamiento simbólico del gobernante a los visitantes en su recorrido por el museo.



El primer folleto informativo del MSBA, distribuido el día de la inauguración oficial. (Archivo personal)

Los recorridos guiados por todo el museo, al modo en que se realizaban en las anteriores inauguraciones, eran imposibles ya que los grupos de personas eran demasiado numerosos. Según nos comentaron algunos guías, lo único que podían hacer era contestar algunas preguntas y estar permanentemente circulando por todos los niveles y las salas. Porque la gran cantidad de personas que transitaba continuamente los espacios dificultaba también la tarea del personal de sala y de los guardias. Para una recepcionista, una palabra servía para describir la situación: descontrol.

Es que fue un descontrol...imaginé que los guardias de sala como van a controlar una sala en la que a lo mejor hay 40 obras y hay 120 personas adentro. O sea, como no se te va a pasar el nene que la tocó, el que sacó una foto, y era así...

Los grupos continuaron ingresando hasta aproximadamente las tres de la madrugada. Para el personal del museo fue una jornada de trabajo muy particular, que hoy se recuerda como intensa y agotadora:

Fue una jornada larguísima, larguísima y... con complicaciones severas. Eramos un montón de empleados, pero, como que no dábamos abasto, estábamos horas y horas y horas parados, sin poder ir al baño, sin tomar un vaso de agua... (Ex recepcionista)

Ese día fue mortal, porque entraron ese día al Palacio tres mil, cuatro mil personas...No se podía hacer ni una visita guiada, incluso yo creo, no había forma de poder con los nervios que tenían todos, incluyendo a las autoridades, no había forma de que vos pudieras tirar una idea... (Ex guía)

Aquí aparecen también los “nervios” como otro de los factores que contribuyeron a dificultar el trabajo o al menos, a hacerlo más agotador. Pero, tal como afirman los entrevistados, estos nervios no provenían sólo de los guías y del resto del personal, muchos de los cuales se encontraban por primera vez en una situación como la descrita, -realizando visitas guiadas y teniendo que dirigirse a grupos tan grandes- sino y principalmente de las autoridades mismas, también por primera vez al frente de un museo. En ellas, estos nervios que eran alimentados por “el miedo que tenían en relación al rechazo del proyecto”. Así, por ejemplo, mientras afuera se mezclaban los abucheos de los manifestantes con las canciones de Jairo, “de adentro se escuchaba el lío que había, pero bueno, uno tenía que seguir con esta

actitud de ‘aquí no sucede nada’ ” (Ex guía). Y para poder mantener esa actitud y evitar más rechazos o protestas, las autoridades

dejaban que ingresara toda la gente que quisiera, entonces de golpe tenías cien personas en una sala (...) Se negaban a cerrar por cinco minutos las puertas de las salas para que el flujo de gente fuera controlado (...) porque consideraban que era violento... después de muchos meses se empezó a controlar (Ex guía).

Sin embargo, este “miedo” no fue suficiente para opacar el deseo de festejo de las autoridades que, como bien recuerda una ex recepcionista, continuaron bebiendo champagne en el balcón y celebrando en “un último gesto, te diría, menemista” la reapertura del Palacio Ferreyra ahora como propiedad del gobierno provincial. Una asociación que nos remite a la creación de la ACC, estructura administrativa desde la cual se realizó esta exclusiva obra y que fue considerada -al menos de parte de la oposición política al gobierno delasotista- un resultado de la aplicación de un modelo “menemista” y “neoliberal”, en referencia a las políticas impuestas por el ex presidente Carlos Menem en la década del '90 en todo el país.

Hasta aquí, y como decíamos al comenzar el capítulo, lo acontecido en la inauguración oficial del MSBA nos remite a la reflexión sobre los modos de articulación de la “cultura culta” y la “cultura popular” en las performances sociales. Por un lado, una apertura oficial realizada puertas adentro, en la que muchos funcionarios celebran con champagne la inauguración de esta casa tomada para las artes que antes perteneciera a la oligarquía cordobesa; por el otro, la posibilidad –para el gran público- de asistir a un show gratuito de dos artistas reconocidos como “populares” por su repertorio y estilo musical, y luego visitar el museo más lujoso de la ciudad y acceder a la colección de obras de arte de la provincia, aunque por turnos y luego de largas colas y esperas.¹⁹⁵ Estamos en presencia de dos situaciones festivas que hacen confluir

¹⁹⁵Si comparamos todo el evento inaugural del MSBA –no sólo la noche del 17- con el programa de actividades realizadas durante la inauguración de otra de las postas de la Media Legua de Oro, la Ciudad de las Artes. Allí, los eventos también se prolongaron durante una semana pero no consistieron en pre-aperturas exclusivas, sino todo lo contrario: la “nutrida grilla de actividades” para el lanzamiento de la ciudad incluía “exposiciones artísticas, espectáculos, conferencias, recitales de poesía, obras de teatro y presentaciones de personalidades destacadas en las distintas disciplinas del arte y la cultura” (LVI, 28 de Abril de 2005. Sección Política). Una de las actividades programadas consistía en un ciclo de entrevistas abiertas a estas “personalidades”. El listado estaba integrado por varios cordobeses, como la escritora Cristina Bajo, el pintor Antonio Seguí, el escritor Daniel Salzano, y el músico

casi en un mismo tiempo-espacio unas determinadas prácticas y objetos pertenecientes a “lo culto” y a “lo popular” (García Canclini; 2008: 20). Una confluencia que no pretende una equiparación sino que, en todo caso, escenifica y produce una reconfiguración de la diferencia – a través de la acción concreta de restringir o limitar el paso- entre lo “culto” de las artes plásticas apreciadas con exclusividad por autoridades y funcionarios políticos, y lo “popular” de la música de Jairo y Patriarca, de los shows gratuitos y de los fuegos artificiales.

El palacio-museo, espacio de lo culto, fue por algunas horas exclusivo lugar donde beber champagne y apreciar antes que nadie las obras de arte; en esas pequeñas fiestas privadas ofrecidas a exclusivos invitados el gobernador presentaba al palacio casi como si fuera su propia casa y reactualizaba así las épocas de oro del Palacio, aquellas en las que la casona servía de espacio de reunión para la supuestamente detestada, por los legisladores oficialistas, “oligarquía local”. Se establecía así una **continuidad** con aquello con lo que, supuestamente, el gobierno provincial pretendía romper al expropiar y estatizar el palacio: el espacio interno de la casona pasaba de ser reducto de la oligarquía de principios de siglo XX a albergar – temporalmente- con exclusividad a la clase política local y a su círculo más próximo, mientras tanto afuera el común de las personas, el “pueblo”, aguardaba ansioso su turno de ingreso. El Palacio Ferreyra, transformado en un “museo para todos” continuaba siendo, a la vez, espacio y símbolo de la distinción social y cultural.

cuartetero Mona Gimenez. Por supuesto, tampoco faltaron los grandes shows artísticos y musicales; en este caso, actuaron Maximiliano Guerra, Jairo y Víctor Heredia. Sobre esto pueden decirse muchas cosas, pero lo que interesa es destacar que, si bien encontramos también en este caso una confluencia de prácticas asociadas a lo culto y lo popular, las diferencias con la inauguración del MSBA son muchas. Y principalmente tienen que ver con el tipo de actividades y el modo en que “se presenta en sociedad” una nueva institución. Ambos son espacios “culturales”, sin embargo el lujo y la ostentación de uno no se repite en el otro. El Palacio era, ante todo, **un bien de lujo adquirido por provincia** siguiendo los designios del gobernador; su deseo era **mostrarlo y exhibirlo** bajo las reglas que dictan el ceremonial y el protocolo. Al contrario, la re-apertura de las escuelas de arte se presentaba como la ocasión ideal para realizar actividades “artístico- culturales” abiertas a todo el público así como también para reunir a las “personalidades del arte y la cultura” de la ciudad y la provincia no en un festejo privado sino en conferencias abiertas.

Epílogo o “las bellas artes peronistas”¹⁹⁶

La complejidad que presentaba esta puesta en escena montada para el evento inaugural fue reforzada en el acto posterior vinculado al **cambio de nombre del MSBA**. Concretamente, este cambio se produjo unas semanas después de la inauguración, el 5 de diciembre de 2007. El proyecto había sido presentado por su autora, la legisladora oficialista Alejandra Vigo,¹⁹⁷ el mismo 17 de octubre sólo que, en esa ocasión, fue derivado para su tratamiento en comisión. Según las crónicas periodísticas, “en aquel entonces, la iniciativa no contó con el aval necesario y se desató una polémica con el titular de la Agencia Córdoba Cultura, Pablo Canedo, quien se resistía al cambio de nombre”.¹⁹⁸ Esta resistencia es atribuida también, y principalmente, al mismo De la Sota, quien según el periódico LVI, decidió “mandar a un cajón” al proyecto “**para no arruinar la fiesta** de la inauguración de la obra más costosa de la ‘media legua de oro cultural’”.¹⁹⁹ Por el contrario, para los autores del proyecto ese día se presentaba como la “ocasión perfecta”²⁰⁰ para homenajear, mediante la acción de renombrar el museo, la histórica gesta del movimiento peronista y las figuras de sus líderes, Perón y Evita.²⁰¹

Poco tiempo después, las resistencias fueron vencidas y el proyecto alcanzó su aprobación en la última sesión del año, el 5 de diciembre. Es válido aclarar que para ese momento, tanto De la Sota como Canedo habían culminado ya sus respectivas gestiones y en sus lugares habían asumido Schiaretti y el Arquitecto García Vieyra respectivamente, ambos

¹⁹⁶“Para renombrar el Palacio Ferreyra como Museo Evita se usaron **las bellas artes peronistas**: argumento débil pero quórum fuerte”. Cita extraída de la nota de humor “La llamada. Por Aquiles Comento”. LVI, 9 de diciembre de 2007. Sección Espectáculos.

¹⁹⁷Esposa de Juan Schiaretti. A raíz de este proyecto y de su protagonismo en la legislatura fue llamada “la Olga” de Schiaretti en las crónicas periodísticas de LVI, en referencia directa a la ex esposa de De la Sota, quien también tuvo un importante protagonismo político durante la gestión delasotista, principalmente a cargo del Consejo Provincial de la Mujer y de la Secretaría de Gobernación de la Provincia.

¹⁹⁸ LVI, 4 de diciembre de 2007. Sección Política.

¹⁹⁹ LVI, 5 de diciembre de 2007. Sección Política.

²⁰⁰Palabras atribuidas al legislador oficialista Carbonetti. LVI, 17 de Octubre de 2007. Sección Sociedad.

²⁰¹ Ese mismo día se presentaron también varios “proyectos de declaración de beneplácito y adhesión en ocasión del 62° Aniversario del Día de la Lealtad”. Los mismos tenían una clara función conmemorativa y para cumplirla, los legisladores autores ofrecían en el marco de la sesión una breve reconstrucción de aquel acontecimiento y de lo que, según ellos, significaba para la historia argentina. Así, lo definieron como “la **histórica gesta del 17 de Octubre de 1945**, bisagra histórica que dio lugar a la revolución popular y nacional que permitió levantar las banderas de la emancipación de los trabajadores”; o, como “**el hecho iniciador de una profunda movilización popular** que consagró el liderazgo político de Juan Domingo Perón, la lealtad del pueblo peronista a su figura y **señaló una nueva etapa en la historia argentina**” (DSU; 2007; T. 4: 2404-2407).

pertenecientes al mismo partido político que sus antecesores. Ese dato nos vuelve a situar en el **contexto pre y post electoral** que enmarcó el proceso de transformación del Palacio en un museo impactando en muchas de las acciones y declaraciones de quienes en él tomaron parte. Este impacto también podría observarse en el hecho de que las notas de LVI sobre el cambio de nombre del MSBA volvieron a ser publicadas en la sección “Política”, como ocurriera al comienzo del proceso de transformación del palacio en un museo. En otras palabras, podemos decir que, al menos para el periódico en cuestión, el Palacio volvió a “la política”.

Según podemos leer en los diarios de sesiones, la jornada del 5 de diciembre fue muy particular: las gradas repletas de gente, aplausos y cánticos permanentes demostrando apoyo a la legisladora Alejandra Vigo, pedidos de silencio y orden que se sucedían repetidas veces, todos elementos que nos conducen a pensar no sólo sobre lo qué se dice sino, y principalmente, cómo se lo dice. La misma legisladora destacó durante su disertación la presencia de estas personas en las gradas, a las que definió como “ciudadanos de Córdoba, peronistas (...) que están hoy aquí porque tienen interés en el tema” y “que también quieren que este museo, a través de su nombre, se instale definitivamente en la cultura cordobesa” (DSU; 2007; T.4: 3096). En este marco especial, Vigo centró sus argumentos en la construcción de la figura de “Eva Perón” como “un símbolo de la accesibilidad de una cultura popular al alcance de todos” (DSU; 2007; T.4: 3095). Para ello reactualizó –en un plano casi mítico- la oposición entre oligarquía y peronismo; la primera egoísta, ambiciosa y vanidosa; el segundo, sinónimo de generosidad, sinceridad y humildad. La mención de una cita del libro de Eva Duarte “La razón de mi vida” le permite, además de reforzar esta oposición, inscribir su discurso en la consagrada tradición peronista para legitimarlo:

Dice Evita en “La razón de Mi Vida”: “Nuestro pueblo ha vivido más de un siglo de gobiernos oligarcas, cuya principal tarea no fue atender al pueblo sino más bien a los intereses de una minoría privilegiada, tal vez refinada y culta, pero sórdidamente egoísta” (DSU; 2007; T. 4: 3094).

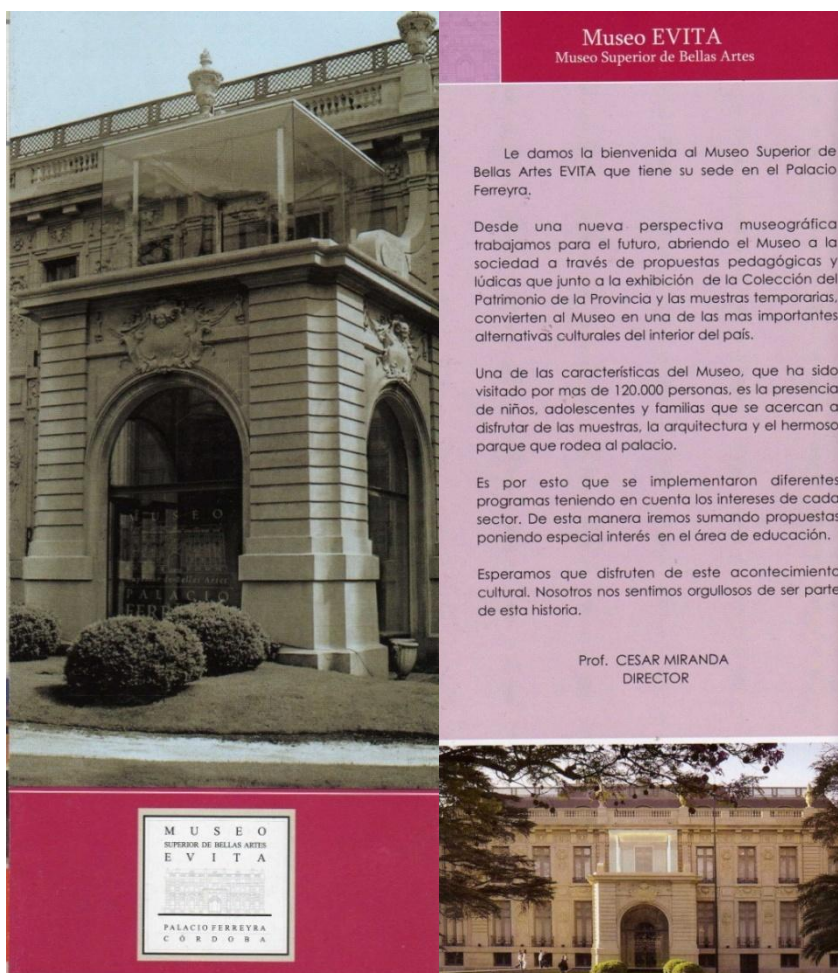
El Palacio Ferreyra, construido a comienzos del siglo XX durante “el protagonismo de la oligarquía vernácula” es, para la legisladora, la expresión de toda aquella época; pero al ser

transformado en un museo provincial y público se torna necesario dotarlo de un nuevo nombre, un nombre particular que simbolice la transformación del viejo Palacio a partir de su expropiación y museificación: éste se ve transformado en un espacio abierto y “popular” que permite “tornar accesible el disfrute de nuestro arte a quienes nunca tuvieron la oportunidad de gozar de las bellezas pictóricas y escultóricas de nuestros creadores”. O como dijera en otro momento de su disertación,

[nosotros] **no queremos peronizar [sic] el museo Palacio Ferreyra** sino que simplemente estamos haciendo nuestro aporte a partir de la figura emblemática de **Eva Perón, que ya nadie puede discutir como símbolo de la cultura popular para un edificio** que va a albergar la muestra de los mejores artistas plásticos de nuestra Córdoba, a la que también **deberán tener acceso todos aquellos cordobeses que así lo requieran** (DSU; 2007; T. 4: 3095).

El nombre “Evita” funciona en este discurso como mediadora de y para el “pueblo”; Eva es pueblo, se debe al pueblo, está del lado del pueblo, “es el **punte** entre el pueblo y las cosas importantes como lo es la cultura” (DSU; 2007; T. 4: 3096). Así, según Vigo, al renombrar al museo éste se convirtió en un elemento más de la “cultura popular”, porque “Evita” sería un nombre que “el pueblo” percibe y siente como “parte

de su acervo, de su cultura y de su patrimonio” (DSU; 2007; T. 4: 3095).



Gráfica y folletería del museo luego del cambio de nombre. Distribuida octubre de 2008, en ocasión del primer aniversario del MSBA. (Archivo personal)

Finalmente, la legisladora también se encargó de aclarar ante los presentes –y principalmente para algunos medios periodísticos- que el nuevo nombre del museo había sido acordado en forma conjunta con el gobernador De la Sota, cuestionando y desmintiendo así las versiones difundidas por el periódico LVI. Como no iba a estar feliz con este nuevo nombre si es él quién, según Vigo, “se lleva la jineta de haber sido el gobernador que expropió el Palacio que expresa la oligarquía vernácula de Córdoba para que lleve el nombre de Eva Perón y esté al alcance de todo el pueblo (Aplausos)” (DSU; 2007; T. 4: 3097).

En toda esta argumentación aparecen dos cuestiones que queremos resaltar. Primera, el particular uso de la expresión “cultura popular” que realiza Vigo; segunda, siguiendo los planteos del historiador cordobés César Tcach, los modos en que se plantean y producen las **luchas por la imposición de nombres a determinados sitios públicos**, que nos remiten “a un universo simbólico que –tomando a préstamo una expresión de Pierre Norá- implica la *administración del pasado en el presente*” (Tcach, 2007: 1).

Sobre la primera cuestión, en el discurso sostenido por Vigo el museo constituye el espacio fundamental donde se recrea la **cultura legítima**, objetivada en las piezas artísticas que forman parte de la muestra así como en las prácticas de asistir al museo, recorrerlo y **admirar** las “bellas artes” que alberga. Todo esto forma parte de la “cultura” respecto de la cual “el Estado” debe garantizar su difusión y accesibilidad. Es por esto que se le agrega el adjetivo “popular”, para describir ese carácter supuestamente accesible a todos los ciudadanos, “desde el más pobre hasta el más pudiente” (DSU; 2007; T. 4: 3094). De este modo, podemos identificar cierta intención democratizante del conjunto de prácticas y obras consideradas “cultura”, junto con una clara pretensión de despolitizar el concepto evitando la discusión y el cuestionamiento de su contenido. En otras palabras, se impone la “cultura en singular”, se busca instaurar una versión hegemónica de la misma, eliminando otras y tratando de instaurar una unidad no conflictiva. Entendemos que así se refuerza el costado más dirigista y autoritario de las intervenciones gubernamentales en “cultura”: el Gobierno Provincial se presenta como

principal dador de “cultura”, sobre todo para aquellos estratos sociales más bajos dentro de la estructura social, que no sólo están desprovistos de bienes materiales sino también de bienes culturales. Estos aspectos se hallan condensados en la consigna gubernamental “Cultura para todos”, donde la cultura es “el pan del alma” que todos los habitantes de la provincia –también “la gente humilde”- necesitan para “alimentar su espíritu”.²⁰²

Respecto de la segunda cuestión, el cambio en la denominación del MSBA también fue objeto de una disputa –en un volumen menor si lo comparamos con el debate en torno a la expropiación e intervención del palacio- que implicó discursos y acciones que pueden conceptualizarse en términos de “actos deliberados de construcción de memoria” mediante un uso de la historia situado en el presente (Tcach, 2007:1). Como pudimos ver al reconstruir la argumentación de Vigo, la figura de “Evita” es recuperada y reapropiada mediante el recurso a palabras y declaraciones atribuidas a la misma Eva Duarte; así, mediante la selección y utilización intencionada de determinadas citas textuales o referencias históricas concretas, Eva Perón es representada como símbolo de la accesibilidad de la cultura y como defensora de los intereses de los sectores más humildes:

Quiero recordar que fue ella quién luchó incansablemente por transformar en populares los espacios culturales reservados por entonces a una selecta minoría, brindando así la oportunidad de disfrutar del arte a todos los hermanos argentinos por igual, siendo un ejemplo paradigmático de esta **política el acceso libre y gratuito al histórico Teatro Colón**, y como este podríamos mencionar, señor presidente, innumerables ejemplos en los que se democratizó el acceso a la cultura (Legisladora Mónica Prato. Frente Para la Victoria) (DSU; 2007; T. 4: 3100).²⁰³

Estas razones aparecen ante los defensores de la propuesta como más que suficientes para justificar el renombramiento del MSBA y culminar así, en un acto simbólico, la expropiación estatal del que fuera el máximo baluarte de la oligarquía vernácula local. Mediante este acto la

²⁰²Herman Olivero, Ministro de Solidaridad. (LVI, 27 de diciembre de 2004. Sección Opinión. Editorial)

²⁰³Otra de las anécdotas narradas en el recinto legislativo para reforzar estos argumentos fue la siguiente: “Cuando Evita visita España, para llevarle la asistencia generosa del pueblo argentino, llega a sus oídos que un artista español era perseguido por el General Francisco Franco. Este artista español, Miguel de Molina, vivía en la España franquista perseguido, mortificado y proscripto, en la más absoluta miseria; y Eva Perón inmediatamente lo trajo al país, lo cobijó y le dijo trabajo aun a riesgo de asumir problemas de Estado con un país vinculado íntimamente con el nuestro; jugó gran parte de los intereses de la política exterior argentina por **defender a un emblema del arte**, como era por entonces Miguel de Molina” (Legislador Mosquera, UPC).

cultura queda, definitivamente, “en manos del pueblo”.²⁰⁴ La invocación a la figura de “Evita”, heroína del movimiento peronista, **refuerza los sentidos realizados en la performance inaugural y contribuye a aumentar su eficacia** (Cf. Navallo, 2007: 6).

Entre quienes se oponían a este cambio de denominación, podemos identificar a los principales bloques legislativos no oficialistas, como UCR y FN, junto con los antiguos propietarios de la casona, representados en la figura de Eduardo Ferreyra, nieto del primer dueño del palacio. Este último fue quién se representó así mismo como el defensor de los intereses de la familia a través de algunas entrevistas publicadas en el periódico LVI. Para los primeros, el cambio de nombre atentaba directamente contra la identidad histórica de la casona, ya que desde las primeras épocas de su existencia ésta fue llamada “Palacio Ferreyra” por los habitantes de la ciudad. Este nombre, que surgió de la comunidad, fue conservado a lo largo del tiempo y perduró hasta la actualidad; por lo tanto, “hay una ausencia de sentido, al querer poner el nombre de esta señora a un lugar que la comunidad ya bautizó” (Legislador Miguel Nicolás. UCR) (DSU; 2007; T. 4: 3099).

El Palacio Ferreyra es un ícono de la arquitectura cordobesa; es, incluso, un caso en el cual la obra trasciende ampliamente la personalidad de su dueño. Muchos cordobeses podrán no saber quién fue el señor Ferreyra, pero seguramente saben perfectamente que es el Palacio Ferreyra (Legislador Castellano, FN) (DSU; 2007; T. 4: 3097-3098).

Además, el proyecto oficialista no era considerado “ni importante ni trascendente”, sino una mera distracción para evitar el tratamiento, en la última sesión del año, de cuestiones que sí eran importantes y trascendentes (Legislador Castellano, FN). Según la legisladora Olivero (Frente Izquierda de los Trabajadores) entre esas cuestiones más trascendentales se podían enumerar la falta de insumos en los hospitales, los problemas de abastecimiento de energía eléctrica, los numerosos reclamos salariales provenientes de diferentes sectores, etc.²⁰⁵

²⁰⁴ LVI, 5 de diciembre de 2007. Sección Política.

²⁰⁵ LVI, 6 de diciembre de 2007. Sección Política.

Al rebautizar “Evita” al museo lo que se concretaba era, en palabras de Nicolás, un “acto demagógico (...) de imposición de un nombre, no por el nombre sino porque se quiere demostrar poder” (DSU; 2007; T. 4: 3099). Esta declaración del legislador radical Nicolás, que culminó con “silbidos en las barras”, vendría a exponer y denunciar, según el legislador, todo un modo de hacer política que el mismo atribuye a “este gobierno peronista”, y que define “como una degeneración de la democracia, mediante concesiones y halagos” (DSU; 2007; T. 4: 3099). Con estas palabras hacía referencia explícita a las versiones que sostenían que este proyecto había tenido cabida en la Legislatura sólo por tratarse de ser una iniciativa de la esposa del gobernador, hecho que habría determinado que todo el bloque oficialista votara a favor del proyecto aún sin estar de acuerdo, respondiendo “a la vieja obsecuencia debida del peronismo”.²⁰⁶

Para Ferreyra, en cambio, ya no importaba el nombre que se le diera al MSBA, porque “desde que lo expropiaron, lo transformaron y lo destruyeron por dentro, dejó de ser palacio y dejó de ser Ferreyra”.²⁰⁷ Lo más grave para él radicaba en el modo en que los legisladores aprobaban las leyes, sin un verdadero debate, sin una evaluación y estudio previo, sólo votando “lo que dedo de Dios ordena”. Y el gran riesgo era el “avance sobre la propiedad privada” que este dedo estaba indicando a los legisladores. La expropiación del Palacio Ferreyra constituía el primer antecedente hacia la imposición de un “estilo chavezuela”²⁰⁸ en el país, expresión que aludía a las numerosas expropiaciones llevadas adelante por el presidente Hugo Chávez en Venezuela.

Recapitulando, nos interesa destacar que en este hecho de cambio de nombre y en todos los debates a él asociados, la figura de Evita asociada al Palacio Ferreyra también puede considerarse un nuevo símbolo ritual dominante que, mediante la inclusión de citas textuales, el estilo evocativo y la construcción narrativa de imágenes por parte de los agentes, produce “un efecto de tradicionalización” (Blázquez, 2007: 2) inscribiendo esta acción contemporánea en la

²⁰⁶ *Ibíd.* Declaraciones de Eduardo Ferreyra, ex propietario del inmueble.

²⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁸ LVI On line, 5 de diciembre de 2007. Sección Política.

historia de las políticas peronistas. En otras palabras, es un posibilitador para la construcción de una memoria oficial, “erigida desde el Estado o los sectores de poder” (Tcach, 2007: 1). En esta operación de construcción juegan un rol central las menciones y también las omisiones, que permiten armar un relato o versión de la historia que sirva a las necesidades de legitimación política de determinados sujetos o de sus prácticas.

En este caso, la opción por la figura de “Evita” como modelo de acción política y la ubicación de su nombre en un baluarte simbólico e histórico de la oligarquía local permitió reinventar una contraposición supuestamente histórica entre peronismo y oligarquía en la ciudad de Córdoba. Contraposición que, en el plano histórico no se daría ya que, según las investigaciones del historiador cordobés César Tcach, el peronismo cordobés se nutrió desde sus orígenes de sectores de la elite, “educados y fogueados en los viejos modos de hacer política”, como lo fue el caso del mismo Martín Ferreyra (h) quién, a fines del año 1945 fue proclamado candidato a intendente de esta ciudad por varias agrupaciones peronistas de extracción nacionalista y tradicionalista (Cf. Tcach; 2003: 42). Aunque esta candidatura fue fuertemente rechazada por el Partido Laborista por considerar a Ferreyra uno de los “representantes genuinos de las fuerzas oligárquicas cordobesas”, éste “no tardó en convertirse en la figura estelar de la Comisión de Hacienda del Partido Peronista” (2003: 43).

Reflexiones finales

Este trabajo se planteó inicialmente realizar la descripción de un acontecimiento particular, a saber: la inauguración del Museo Superior de Bellas Artes en el Palacio Ferreyra de la ciudad de Córdoba. Sin embargo, esta tarea nos obligó a retrotraernos en el tiempo para poder reconstruir históricamente el conjunto de condiciones que posibilitaron, en parte, esta específica intervención gubernamental en el área de la cultura. Al mismo tiempo, esta incursión parcial en un momento de la historia de las políticas culturales de Córdoba nos permitió profundizar aquel objetivo del trabajo vinculado a la exploración de las posibilidades de una idea o hipótesis que planteáramos a modo general: las transformaciones locales de los sentidos asociados a la palabra “cultura” y su consideración en términos de **recurso**. De este modo, fuimos estructurando la investigación –durante el mismo ejercicio de su realización- como una secuencia de capas organizadas siguiendo una estructura cronológica, produciendo así una intervención analítica orientada a articular la excepcionalidad del acontecimiento seleccionado, con procesos que delatan la profundidad socio-histórica del evento que estudiamos.

Comenzamos abordando el proceso de creación de la ACC S.E, un organismo que fue propuesto desde el gobierno provincial como una novedad en lo que respectaba a la gestión y generación de políticas culturales desde el Estado. Esa “novedad” estaba dada principalmente por el modelo legal e institucional que se había escogido: una agencia del Estado conformada según el reglamento de las sociedades comerciales. La principal ventaja que ofrecía este modelo era, como ya vimos, la concreción de una mayor autonomía administrativa y financiera que posibilitaría la dinamización de la gestión del área. Esta descentralización de funciones implícita en la política de creación de la agencia representaba, según el discurso del gobierno provincial, la realización de las máximas de modernización y eficiencia en el área de gestión de las políticas públicas. Desde nuestra perspectiva la ACC representó, en términos generales, un incipiente cambio en el modelo vigente de administración de la cultura, modelo que, hasta ese momento se había encarnado en secretarías, subsecretarías o ministerios. Estos organismos

eran representados según el discurso oficial, como arcaicos, anticuados e ineficaces por su falta de dinamismo en la administración. Sin embargo, este cambio “modernizante” no perduró durante mucho tiempo ya que, en 2008 la ACC fue disuelta y reconvertida nuevamente en una Secretaría de Cultura, lo cual nos lleva a preguntarnos sobre la supuesta mayor eficiencia de la agencia en relación con los sistemas anteriores. Por otro lado, la breve trayectoria de la agencia no fue lineal sino todo lo contrario: atravesó unificaciones y separaciones; fue agencia del Estado, pasó a ser de economía mixta y volvió finalmente al Estado. La contracara de esta supuesta dinamización de la administración burocrática fue la legalización de un organismo exento de controles financieros por parte de las entidades centralizadas de control estatal, situación que contribuyó, según algunos legisladores de la oposición política al gobierno de De la Sota, a que las agencias en general y ésta en particular funcionaran como “agujeros negros” de los fondos públicos.

Ahora bien, más allá de estas cuestiones, para nuestra investigación la creación y vigencia de la agencia debe ser pensada en relación a una transformación de los sentidos asociados a la palabra cultura. Aunque la definición estricta continuó asociando “cultura” con el conjunto de obras y prácticas intelectuales, especialmente artísticas, de una comunidad, el modelo de administración que se impuso a ese conjunto de obras y prácticas estuvo fuertemente orientado a la legitimación del gobierno de turno junto a la obtención de capital político por parte del gobernador y sus funcionarios a través de la proliferación de intervenciones adjetivadas como “culturales” que tuvieron una gran visibilidad en el espacio público de la ciudad y que se presentaron como “únicas” en la historia cultural de la ciudad. Entre estas intervenciones se halla la museificación del Palacio Ferreyra pero también todas las “postas” que forman parte de la Media Legua de Oro, “distrito cultural de gran diversidad y elegancia al estilo de las grandes capitales del mundo”, según la definición de un folleto distribuido por la ACC.

El proceso de transformación del palacio en un museo, expropiación y remodelación de por medio, fue un proceso complejo que construimos conceptualmente como una disputa pública por la imposición de un determinado conjunto de sentidos vinculados contextualmente a la palabra cultura. Lo que nos interesaba mapear en ese conflictivo proceso de transformación, más específicamente en los discursos y prácticas de los diferentes agentes sociales que participaron en él, eran las diversas conceptualizaciones informales que éstos agentes realizaban. Justamente porque configuran un modo de representación de la realidad que no sólo la representa sino que la realiza performativamente. En la tarea de objetivar los sentidos de “cultura” que nosotros presuponíamos en pugna nos dimos cuenta de que, la definición de cultura que primaba era la que nosotros consideramos la dominante, es decir, la del Gobierno. Así, cultura era considerada como un sustantivo que designa una serie de obras, objetos y prácticas específicamente artísticas pertenecientes, en este caso en particular, a la esfera de la alta cultura. En otras palabras, en ningún momento se cuestiona la equiparación entre “cultura” y “alta cultura” sino que se presenta como dado. “La Cultura” (con mayúsculas y en singular) es la que se halla en los museos de arte y desde allí debe ser distribuida a todas las personas; en este contexto, es el Gobierno Provincial el que aparece como el gran definidor de los contenidos y de los canales de divulgación masiva de “La Cultura”; se representa a sí mismo y es reconocido al mismo tiempo como el dador de la cultura legítima, de cultura que debe ser “para todos” sin distinción. Sin embargo, podemos afirmar que la operación que se realiza es la contraria: tal como sostiene García Canclini (2008: 153), la divulgación masiva sólo de lo que algunos entienden por cultura no constituye meramente una acción socializadora sino que, principalmente, “es un procedimiento para afianzar la distinción” entre quienes conocen esa “cultura” y saben hacer uso de ella y quienes no.

Como hemos demostrado en el capítulo 3, la disputa se produjo especialmente en el proceso de expropiación del Palacio y de su transformación en museo. En el análisis de aquella disputa, pretendimos develar lo que para unos y otros significaba **expropiar la casona** y

convertirla en un **Museo Superior de Bellas Artes**. Si bien ambas acciones eran consideradas legítimamente “culturales”, para algunos representaban un aporte y enriquecimiento de esa cultura mientras que, para otros, se trataba explícitamente de un atentado contra ella. Así, si bien la valoración del edificio en términos de bien perteneciente al patrimonio histórico- cultural era una premisa compartida, para muchos su conversión en un museo significaba la destrucción y no la conservación del patrimonio. Todas las disputas por la remodelación e intervención arquitectónica pueden pensarse en términos de grupos que, aunque comparten una definición de la palabra cultura, se disputan la definición de la “verdadera”, “legítima” o “válida” acción cultural. Sin embargo, el discurso que en todo este proceso se fue imponiendo fue el del Gobierno, el cual tuvo su máxima condensación en los eventos inaugurales del museo. Según este discurso oficial, reforzado a través de los medios periodísticos, el MSBA representaba (y representa) la salvación de un edificio casi en ruinas en pos de la creación de un nuevo eslabón en el circuito cultural de la ciudad, depositario del patrimonio pictórico provincial, abierto al pueblo, a los cordobeses, a todos los argentinos y extranjeros. El Palacio convertido en museo es un espacio abierto para la “cultura”. Con este nuevo espacio, Córdoba puede apuntar a “recuperar el brillo cultural (...) que había perdido años atrás”.²⁰⁹ O como muy significativamente escribe una periodista del diario La Nación,

Córdoba merecía **recuperar los laureles de la “docta”** y lo ha hecho de la mejor manera **con este nuevo museo** ubicado frente a la Plaza España, rodeado de un parque proyectado por Calor Thays.²¹⁰

“Brillo cultural”, “la docta”, son expresiones que aluden a un supuesto pasado cordobés más favorable a las artes y a la cultura que, por alguna razón que ninguno de los dos periodistas especifica en las respectivas notas, se habría perdido, se habría “opacado”. La “Media Legua de Oro”, en tanto circuito cultural, le devolvería a la ciudad aquel brillo perdido y añorado: Córdoba volvería a ser “la docta” al inaugurar ese nuevo espacio para las artes. Como también expusimos en el capítulo tercero, la reactualización de “Córdoba la docta” en la acción

²⁰⁹LVI, 19 de Octubre de 2007. Sección Opinión. Editorial.

²¹⁰LN, 30 de Octubre de 2007. Sección Cultura.

de inaugurar un museo que realizó el gobierno provincial fue una de las principales estrategias de legitimación que llevó a cabo.

Además, en el contexto de este proyecto gubernamental la cultura también fue considerada como **recurso** para el crecimiento económico a través del estímulo del turismo local, nacional e internacional, en tanto constituye una actividad económica central para la provincia en su conjunto. En este sentido, el proceso estudiado se enmarca en la tendencia global de **culturización de la economía**, situación en la cual las actividades de mayor valor agregado ya no se centran en la producción de bienes materiales sino en la producción de servicios. Entre estos servicios se halla la generación de una oferta cultural variada en el marco de la cual los bienes simbólicos y culturales como el patrimonio histórico-cultural, son considerados bienes que generan valor agregado.²¹¹

Esta multiplicidad de sentidos en torno de la palabra “cultura” halló su máxima expresión en el evento inaugural tal como lo analizamos en los últimos dos capítulos de este trabajo, es decir, en términos de performance, o *como si* fuera performance. La aplicación de esta categoría analítica nos permitió centrar nuestra atención en la dimensión estética y dramática de estas performances en tanto constituyeron una puesta en escena de los principales temas del pensamiento político local, parafraseando a Geertz. Comenzamos trabajando sobre los “ensayos”, que consideramos el proceso de escritura del texto de la performance. Estos ensayos previos nos permitieron reflexionar sobre el carácter restaurado de las conductas y prácticas de performance, practicadas por segunda, tercera, cuarta vez y *ad infinitum*.

Por otro lado, la restauración de conductas también fue observable en un plano más general, a saber: el modo en que se organizó, ensayó y produjo finalmente el evento remite –en parte- a prácticas culturales y medios estéticos presentes en general/convencionalmente en las

²¹¹ Esto no quiere decir que parte de la política cultural gubernamental se centre actualmente en la conservación del patrimonio arquitectónico local, sino todo lo contrario: en los últimos años tanto en el barrio de Nueva Córdoba como en otros barrios de la ciudad, la tendencia generalizada ha sido la destrucción y desaparición de la gran parte de las casas y edificios que formaban parte de la historia urbana de la ciudad. Estas demoliciones responderían a la especulación financiera sobre el valor económico de los terrenos, mientras que el Estado provincial y municipal avala estas prácticas, regulando o modificando regulaciones –si fuera necesario- en connivencia con los capitales privados.

inauguraciones de museos que se realizan en gran parte de los países del mundo. Los modos de estructurar los recorridos, los vestuarios asignados a los empleados, el seguimiento de ciertas normas de protocolo, la realización del corte de cintas, entre otros elementos, constituyen algunas de las prácticas culturales dramáticas que se hallan presentes regularmente en las performances inaugurales de edificios públicos en general y culturales en particular. Esta ausencia de originalidad, como explica Schechner, constituye lo propio de toda performance y fue precisamente eso lo que quisimos demostrar: cómo se produjo en este caso particular situado en el contexto cordobés aquel proceso de restauración de las conductas y prácticas culturales dramáticas.

La especificidad que presentó el evento inaugural del MSBA estuvo dada por la organización de pre-inauguraciones ofrecidas a grupos exclusivos de personas, como artistas, empresarios, embajadores, entre otros. Desde una perspectiva geertziana, la producción y realización de este conjunto de celebraciones puede leerse como parte de la poética del poder del gobierno cordobés quien, a través de la construcción de estas particulares escenas, representa y realiza en la forma de espectáculo los principales elementos de su estructura y su unicidad. La opción por determinados grupos o corporaciones sociales y económicas, y no otros, como **invitados especiales** confirma el modelo de gobierno delasotista, basado en los principios fundamentales del neoliberalismo (“Hubo una invitación re dirigida institucionalmente”, nos comentó una entrevistada). Dicho en forma de pregunta, y de modo bastante simplificado, ¿por qué en la lista de invitados especiales están los empresarios y los miembros de la fuerza policial y no los docentes primarios y secundarios, por ejemplo? El modelo de las agencias, tan polémico en toda su duración, también encontró su realización en estas performances: deportistas, artistas, empresarios del turismo y del mercado inmobiliario, todos juntos pero por separado, celebrando el éxito de la gestión gubernamental delasotista; el marco de fondo: el Palacio Ferreyra, su mejor “joya”, una “perla cordobesa”.

La inauguración oficial de este palacio como museo fue el último acontecimiento que abordamos en tanto dio por concluido todo el ciclo festivo en honor al MSBA y oficializó su apertura definitiva al público general. Sobre este acontecimiento trabajamos reconstruyendo el contexto ritual en el cual el Palacio Ferreyra funcionó como **símbolo ritual dominante**. Para ello, nos centramos en la identificación y vinculación de los diversos medios estéticos a través de los cuales se construyó el escenario para las prácticas culturales de performance; la utilización de diferentes vestuarios, los modos de ocupar/desocupar los espacios, la disposición del vallado para la construcción de un teatro callejero, el montaje del escenario, la iluminación del palacio fueron algunos de esos medios utilizados para reforzar los procesos de significación asociados al palacio que se realizaron en la fiesta de inauguración.

En este particular contexto ritual, el palacio-museo fue el símbolo dominante en torno al cual se condensaron una multiplicidad de significados: una definición dominante de la palabra “cultura”, una idea de democratización cultural que la considera como sinónimo de acceso, difusión y promoción de la “cultura culta” por parte del Estado, una idea más amplia de una “cultura para todos” que se asocia a otros símbolos, como el proyecto de la “Media Legua de Oro”. Estos significados se realizaron performativamente en el variado repertorio de celebraciones inaugurales entre ellas, la intensa jornada de “24 horas de museo para ver una de las colecciones más importantes de pintura argentina”.²¹² El Palacio, abierto durante casi 24 horas y visitado por más de 600 personas en una misma jornada, simbolizó el ambicioso proyecto oficial de producir “Cultura para todos”.

Pero el palacio-museo en tanto símbolo polisémico también representa, para algunos sectores como el de los manifestantes *Belle Époque*, la destrucción del patrimonio arquitectónico local, la ausencia de una “verdadera” política cultural gubernamental centrada solamente en lo extremadamente visible y llamativo, la divulgación e imposición de un único sentido de cultura junto con una valorización unilateral del patrimonio simbólico y,

²¹²LVI, 17 de octubre de 2007. Sección Cultura.

fundamentalmente, una idea de intervención en cultura que la iguala a la generación de espacios de exhibición de una determinada producción artística. Todos estos significados se unifican en el símbolo que si bien puede representarlos a todos, eso no implica un acuerdo o armonía entre quienes los sostienen. Es justamente por su capacidad de condensación que puede unificar los distintos y en ocasiones opuestos intereses que persiguen los diversos grupos implicados en el enfrentamiento por la museificación.

También vimos que durante todo este enfrentamiento, pero principalmente, en el breve proceso de cambio de nombre, el Palacio Ferreyra fue representado como baluarte de la oligarquía, y, por ende, lugar de elitismo, exclusividad y lujos; estas referencias eran empleadas por algunos sectores con una fuerte connotación negativa. La expropiación y posterior renombramiento permitieron revertir esos aspectos –supuestamente- negativos al transformarlo en un lugar “para todos”, para que el pueblo pueda ejercer su derecho de acceso a la “cultura”. No obstante, entendemos que el “palacio de la oligarquía”, tal como algunos lo llamaron, no desapareció durante la inauguración: como pudimos ver las pre-inauguraciones reservadas revivieron esas épocas de lujos y exclusividad, utilizando las reglas de cierto protocolo y etiqueta. Los vestuarios, la bebida, la comida, el mobiliario exclusivo, los gestos y los comportamientos, se pueden asociar claramente con los usos del palacio en tanto residencia privada perteneciente a la clase alta local. Así la oposición simplificada entre un museo para “todos” o un palacio “para unos pocos” que se planteaba desde el gobierno provincial servía para legitimar un conjunto de intervenciones en forma de festejos destinados a la **distinción** de quienes podían conocerlo primero respecto de quienes debían esperar, reforzando las diferencias entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, entre lo “culto” y lo que no posee “cultura” pero que tiene el derecho a recibirla.

La inauguración oficial del MSBA constituyó el escenario donde se hicieron visibles las más fervientes demostraciones de apoyo al proyecto junto con las principales manifestaciones de oposición. El palacio significaba alegría y su apertura era motivo de celebración para el

gobierno provincial y varios sectores de la sociedad civil. Para quienes se oponían a la obra, representaba bronca, malestar, disgusto hacia una gestión de gobierno y su modo de “administrar la cultura”; malestar que experimentamos y tradujimos en silbidos, gritos y abucheos durante el acto inaugural. Luego del acontecimiento inaugural y de todo lo que allí sucedió los periódicos dejaron de lado la disputa del Ferreyra; sólo algunos sujetos continuaron yendo individualmente al museo a hacer sus quejas y expresar su descontento, sobre todo ante el personal y durante los recorridos guiados. Pero ya no hubo otra manifestación relativamente organizada y coordinada contra la museificación del Palacio Ferreyra. Con la inauguración definitiva y multitudinaria, la creación del MSBA dejó de ser un proyecto conflictivo para pasar a engrosar las listas de espacios culturales para visitar en las guías turísticas de la ciudad de Córdoba.

Nuevos interrogantes

Algunas posibles líneas de investigación que se abren a partir de la realización de este trabajo y que aquí señalamos brevemente serían, primeramente, profundizar históricamente el estudio de las políticas culturales gubernamentales locales enfatizando las articulaciones entre esas políticas, el mercado y la sociedad civil. En esa misma línea, promover la reflexión sobre el alcance real de esas políticas, sobre su carácter “público”, algo sobre lo cual nos advierten los antropólogos sociales. ¿Debemos dar por sentado ese adjetivo? Mapear los diversos modos de organizar la gestión estatal de la cultura y realizar estudios comparativos con otras provincias e incluso países también puede contribuir no sólo a la comprensión del proceso de desarrollo de las políticas culturales en nuestra ciudad y provincia sino que también puede aportar claves para entender y cuestionar las políticas actuales y trabajar para su reformulación, enfatizando su carácter **público**.

Archivos consultados

Archivo, Biblioteca y Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba.

Centro de Documentación de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

Fuentes

Periodísticas:

-Diario *La voz del Interior*, edición impresa y on- line. 2004-2007

-Diario Clarín. Agosto- diciembre 2007

-Revista Ñ. 17. 27.10.2007.

-Diario La Nación. Marzo-abril-octubre-diciembre 2007.

- Portal de Turismo on line de la Provincia de Córdoba: www.cordobaturismo.gov.ar

-Portal de Noticias on line www.sosperiodista.com.ar

Oficiales:

-Diario de Sesiones del Poder Legislativo Unicameral. Centro de Documentación Parlamentaria y Secretaría Técnica Parlamentaria.

2007: Tomos I, II, III y IV.

2006: Tomos I, V y VI.

2005: Tomos IV y V.

2004: Tomos I, II, VI y VII.

2003: Tomos III y VI.

2002: Tomos II y IV.

2000: Tomo I.

-Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Córdoba. Centro de Documentación Parlamentaria y Secretaría Técnica Parlamentaria.

1999: Tomos II y III.

1993: Tomo II.

-Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores de la provincia de Córdoba. Centro de Documentación Parlamentaria y Secretaría Técnica Parlamentaria.

1999: Tomo II.

1994: Tomo I.

-Decretos del Poder Ejecutivo de la Provincia de Córdoba.

-Leyes del Poder Legislativo de la Provincia de Córdoba:

Nº 1714: Crea una comisión especial bicameral a fin de toma medidas para cuidar el patrimonio cultural de la provincia, el edificio conocido como PALACIO FERREYRA. H.C.D. 18 de agosto de 1993. Publicada en el B. O. Nº 20, fecha 18/08/93.

Nº 2140: Afecta al patrimonio cultural de la provincia el denominado PALACIO FERREYRA del barrio de Nueva Córdoba. H.C.D. 20 de abril de 1994.

Nº 8779. Ley Orgánica de Ministerios. 15 de Julio de 1999.

Nº 9006. Estructura Orgánica del P. E. Provincial. 4 de Abril de 2002. .

Nº 9035. Estatutos de la Agencias Córdoba Cultura, Turismo, Ambiente y Deportes. 7 de Agosto de 2002.

Nº 9117. Ley Orgánica de Ministerios. Ratifica decreto Nº 1221. 23 de Julio de 2003.

Nº 9156. Estructura orgánica del P.E. Provincial. 7 de Abril de 2004.

Nº 9213: Declárese de utilidad pública y sujeto a Expropiación el inmueble denominado “Palacio Ferreyra”. 29 de diciembre de 2004.

Nº 9.337. Transferencia de Inmuebles para su administración y venta a la Corporación Inmobiliaria Córdoba S.A. 22 de Noviembre de 2006.

Nº 9345: Creación del Museo Superior de Bellas Artes “Palacio Ferreyra”. 13 de Diciembre de 2006.

Nº 9448: Denomínase “Museo Superior de Bellas Artes Evita” al actual “Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra”. 5 de diciembre de 2007.

-Ejecuciones Presupuestarias del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Años: 2002 – 2007.

-Folletería relativa al MSBA (distribuida el día de la inauguración del museo, el 17 de octubre de 2007, y en meses subsiguientes).

-Fotografías del evento inaugural tomadas por algunos integrantes del grupo de manifestantes (amigos y familiares).

-Entrevistas a asistentes y organizadores del evento inaugural; al personal y directivos del MSBA.

-Observaciones personales realizadas durante la inauguración del día 17 de Octubre de 2007.

Bibliografía

- ACUÑA, Gisela (2007). "Los medios de comunicación gráficos en la construcción de la marcha del 18 de agosto 2005 de la Universidad Nacional de Córdoba", en AAVV. *Paro Activo*, cd multimedia. Cátedra de Historia de la Cultura, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba.
- AGÜERO, Ana Clarisa. (2007) "El espacio del arte: un museo nuevo", capítulo de tesis doctoral en curso. Córdoba (Mimeo).
- AAVV. (2007). *Paro Activo*. Cd multimedia producido colectivamente en el marco del Seminario de Investigación en Performance dictado por la Cátedra de Historia de la Cultura de la Escuela de Historia, UNC, Córdoba.
- BAJTIN/VOLOSHINOV, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2007). "Introducción", en *Paro Activo*. Cd multimedia producido colectivamente en el marco del Seminario de Investigación en Performance dictado por la Cátedra de Historia de la Cultura de la Escuela de Historia, UNC, Córdoba.
- _____ (2008). "Inventando Córdoba a través de la música. El Estado en acción y el día del Cuarteto". Ponencia presentada en el *I Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales de Iberoamérica*. SIPPCL. 22 y 23 de Octubre, Facultad de Ciencias Económicas, UNC.
- BENJAMIN, Walter. (2000). "Sobre el concepto de historia" o "Tesis de Filosofía de la historia", en *La dialéctica en suspenso*, Arcis-LOM, Santiago de Chile. [Traducción de Pablo Oyarzún Robles].
- BOURDIEU, Pierre. (2008). *Cuestiones de sociología*, Akal-Istmo, Madrid.
- BURKE, Peter. (2001) *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica, Barcelona.
- CARBALLO, S., MOSCONI, G., y otros. (2000). *Sergio Blatto*. Monografía realizada por alumnos de la cátedra de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela de Artes de la UNC. Inédita.
- CEPEDA, Z., NAVARRETE, H. y AHUMADA, J. (1977). *César Miranda y su obra plástica*. Monografía realizada por alumnos de la cátedra de Arte Siglo XX de la Escuela de Artes de la UNC. Inédita.
- CHAVOLLA, Arturo. (2005). "La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte)". [On line]. En *Pensares y Haceres: La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte)*. Arturo Chavolla. CIALC, Centro de Investigaciones sobre América Latina, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: http://www.cialc.unam.mx/PensamientoyCultura/PensaresyHaceres/La%20politica%20cultural%20del%20gobierno%20de%20Alfonsin_Chavolla1.html [Consultado el 14.07.09]
- DE CERTEAU, Michel. (1999). *La cultura en plural*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.

DELFINO, Silvia. (1999). "Mundos simbólicos, comunicación y cultura en la globalización. Hacia un análisis materialista de la cultura", en AAVV. *Temas de Antropología Social. V Congreso Argentino de Antropología*. Secretaría de Extensión Universitaria, FHyCE, UNLPlata, pp: 163-179.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2000). "Para un diccionario herético de estudios culturales". [On line]. Revista Trimestral Fractal. Disponible en: <http://www.fractal.com.mx/F18cancl.html>. [Consultado el 25.08.08]

_____ (2008). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires. [Primera edición en castellano, 1990]

GENTILI, A., LÓPEZ V. y TAMAGNINI M.L. (2007) "No solo eran sucios y feos, sino también malos. Representaciones sociales del delito y discurso periodístico. Córdoba. 1914-1920", *Actas las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS EN CORDOBA"*, Facultad de Filosofía y Humanidades- Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

GEERTZ, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona. [Primera edición en inglés, 1983]

_____ (2000). *Negara. El estado- teatro en el Bali del siglo XIX*. Paidós Básica, Barcelona- Buenos Aires. [Primera edición en inglés, 1980]

GORELIK, Adrian (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

GORELIK, A. y SILVESTRI, G. (2000). "Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión", en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (comps.) *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Editorial Altamira, Buenos Aires.

HOBBSAWM y RANGER (Eds.) (2002). *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona. [Primera edición, en inglés, 1983]

LEBOVICS, Herman (2000). *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Eudeba, Buenos Aires.

LEONARDI, Andrea (2006). "Espectáculos y figuras populares en el circuito teatral oficial durante los años peronistas" [on line]. Ponencia presentada en *Jornadas "El Peronismo. Políticas culturales [1946-2006]"*, UNSAM, Instituto Superior Octubre, 3, 4 Y 5 de Agosto de 2006, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Leonardi.pdf>. [Consultado el 16.07.09]

_____ (2008). "Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales", ponencia presentada en el *Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: la primera década*, Red de estudios sobre el Peronismo, UN de Mar del Plata, 6 y 7 de Noviembre de 2008, Mar del Plata.

LÓPEZ, M. Victoria y TAMAGNINI, M. Lucía. (2006). "Abajo la LES". Discursos y símbolos en el conflicto universitario de 2005 en Córdoba: los panfletos", en *Actas del VIII Congreso*

Argentino Antropología Social, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, Salta.

- MANHEIM, Karl. (1957). *Ensayos de sociología de la cultura*. Editorial Aguilar, Madrid.
- MANZANAL, Mabel. (1999). "La cuestión regional en la Argentina de fin de siglo", en *Realidad económica (IADE)*, n.166, Buenos Aires, pp: 70 – 98.
- MARGULLIS, Mario. (1999). "Globalización e ideología", en AAVV. *Temas de Antropología Social. V Congreso Argentino de Antropología*. Secretaría de Extensión Universitaria, FHyCE, UNLPlata, pp: 75-85.
- MORENO, Oscar. (2004). "La Cultura es una deuda del Estado democrático con la Sociedad en la Argentina", en *Revista de la Gestión Cultural*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, pp: 13-28.
- NAVALLO, L., (2006). "¿¡Salta es Cultural!?", en *Actas del 8^{vo} Congreso Argentino de Antropología Social*. EUNSa, Facultad de Humanidades, Salta.
- _____ (2007). *Tocando cultura. Políticas y poéticas del término "cultura" a partir de un análisis de los procesos sociales de creación de la Orquesta Sinfónica de Salta*. Tesis de Licenciatura de la Carrera de Antropología, Facultad de Humanidades, UNSa. Inédita.
- PATIÑO, Roxana. (2001). *El materialismo cultural de Raymond Williams*, Epóke Ediciones, Córdoba.
- PORTELLI, Alejandro. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral", en: Schwarzstein, Dora (comp). *La historia Oral*, Centro Editor de América Latina, Bs As.
- Programa Nacional de Democratización de la Cultura (PRONDEC): discurso del Secretario de Cultura de la Nación doctor Marcos Aguinis, Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1986.
- ROFMAN, Alejandro (2000). *Desarrollo regional y exclusión social. Transformaciones y crisis en la Argentina contemporánea*. Amoturrú editores, Buenos Aires.
- SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires.
- SEQUEIRA, Adolfo. (2004). "Presencia cultural del peronismo en Córdoba". [On line]. *Revista Peronistas*, N° 4, Centro de Estudios para la Patria Grande, La Plata, pp: 169-176. Disponible en: <http://www.cepag.com.ar/peronistas5.htm> [Consultado el 20.08.09]
- LIMA, Antonio Carlos de Souza; CASTRO, J. P. M. E. "Política(s) Pública(s)", en: Pinho, Osmundo & Sansone, Livio (eds.). (Org.). *Raça: Perspectivas Antropológicas*. Salvador - BA: ABA; EDUFBA, 2008, p. 141-193.
- TESSI, Martín. (2005). "Artes plásticas y el recurso de la cultura en los movimientos sociales en la Argentina de fines de la década de 1990". Ponencia presentada en las *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 29 y 30 de septiembre de 2005.

- TURNER, Víctor (1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- UNESCO (1970) *Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las Políticas Culturales*. Informe final.
- _____ (1972) *Conferencia intergubernamental sobre las Políticas Culturales en Europa*. Informe final. Helsinki.
- _____ (1982) *DECLARACIÓN DE MÉXICO. Conferencia mundial sobre las políticas culturales*. México D.F.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____ (1980). *Marxismo y literatura*, Editorial Península, Barcelona.
- WORTMAN, Ana. (1997). “Nuevos sentidos de la palabra cultura en la sociedad argentina del ajuste”, en *ESTUDIOS SOCIALES. Revista Universitaria Semestral*, Año VII, N° 13, Santa Fé, pp: 59-84.
- _____ (2005). “El desafío de la políticas culturales en la Argentina”, en Daniel Mato (comp.) *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 199-216.
- YÚDICE, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- YÚDICE, G. y MILLER, T. (2004). *Política Cultural*, Gedisa, Barcelona.