


**Nuevas monumentalidades para viejos y nuevos monumentos:
arquitectura, profesionales y estado en la ciudad de Córdoba, Argentina,
1980-2020**

Martín Fusco


Doutorando em Arquitetura – Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, Argentina
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-5518-1887>

E-mail: martinfusco@unc.edu.ar

José Ignacio Stang

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-5343-7957>

E-mail: josestang@unc.edu.ar

Resumen: La relación entre los monumentos y las dimensiones que les dieron su razón de ser, tiempo y memoria, aparece en la contemporaneidad desdibujada. La monumentalidad, entendida tradicionalmente como la capacidad de un objeto edificado para celebrar o recordar, se dislocó hacia otros fines, asumiendo nuevos desafíos. Este artículo examina dicho desplazamiento e indaga sus razones, derivas y resultados. Se parte de una reflexión sobre la cuestión monumental desde distintas disciplinas para examinar su creciente complejidad y significados contemporáneos. Tal reflexión es seguida por una interpretación sobre las recientes transformaciones en el sector urbano de la Plaza España (Córdoba, Argentina), entendida como un conjunto monumental que evidencia lo postulado junto a la configuración de nuevas monumentalidades en la cultura local. Estas aparecen como espacios y territorios acabados, definidos e irrevocables que se insertan en circuitos de intercambio y consumo de experiencias e itinerarios turísticos desvirtuando su objetivo original de arraigar la memoria colectiva.

Palabras-clave: Monumento; Patrimonio; Arquitectura; Córdoba; Estado.

New monumentalities for old and new monuments. Architecture, professionals and the State in the city of Cordoba, Argentina, 1980-2020

Abstract: The relationship between monuments and the dimensions that gave them their *raison d'être*, time and memory, appears blurred in contemporary times. Monumentality, traditionally understood as the capacity of a built object to celebrate or remember, has shifted towards other ends, taking on new challenges. This article examines this displacement and explores the reasons for it, its consequences and results. It starts with a reflection on the monumental question from different disciplines to examine its growing complexity and contemporary meanings. This reflection is followed by an interpretation of the recent transformations in the urban sector of Plaza España (Córdoba, Argentina), understood as a monumental ensemble that evidences what has been postulated together with the configuration of new monumentalities in local culture. These appear as finished, defined and irrevocable spaces and territories that are inserted into circuits of exchange and consumption of experiences and tourist itineraries, distorting their original objective of rooting collective memory.

Keywords: Monument; Heritage; Architecture; Córdoba; State.

Texto recebido em: 04/05/2021**Texto aprovado em: 22/02/2022**

Introducción

Vivimos en una época que celebra la continua promoción del patrimonio. Se suele presentar, en tándem junto a la memoria, como un reconocimiento al valor memorístico y a menudo como un medio para salvaguardar las particularidades étnicas y locales frente a la uniformización planetaria. En tal sinergia (re)aparece constantemente la figura del monumento como una categoría especial al interior del patrimonio edificado y, junto a ello, su doble configuración en cuanto soporte material del pasado, cuya función asignada al conservarlos en el tiempo es la de *documentar* cuando se los adjetiva desde lo histórico, o la de *celebrar* al revestirlos de una impronta conmemorativa. Monumentos históricos y monumentos conmemorativos aparecen como dispositivos para *monumentalizar* la ciudad, es decir, “organizarla de manera que se subrayen los signos de la identidad colectiva, en la que se apoya la conciencia urbana” (BOHIGAS, 2004, p. 98).

La ciudad de Córdoba, Argentina, no está exenta en la actualidad de la situación antes mencionada. Las políticas de ritualización del espacio urbano (DELGADO, 2015) están instaladas hace ya un tiempo considerable y se han profundizado en estos últimos años. Un ejemplo elocuente de este fenómeno es el sector de la Plaza España y sus zonas aledañas, en la cual una serie de intervenciones urbano-arquitectónicas realizadas a lo largo del periodo que interesa en este trabajo (particularmente aceleradas en los últimos diez años) da cuenta de un programa de embellecimiento estratégico que, asociado a diversas decisiones urbanísticas de carácter funcional que ha tomado el Estado (provincial y municipal), se traducen en nuevas modalidades de habitar, circular y vivenciar la ciudad (BOITO, SORRIBAS Y ESPOZ, 2013) y en la estructuración de nuevas monumentalidades¹ que plantean relaciones particulares con la memoria y el pasado. Este cambio de formas expone, a su vez, una paradoja entre el discurso oficial del Estado que justifica tales intervenciones con el propósito de apelar a la configuración de una identidad de la ciudad por un lado, y la construcción de obras que transforman la imagen urbana a semejanza de otras ciudades del mundo, pensadas para el turismo internacional de alto consumo, por el otro. También es importante señalar que la transformación de ciertos edificios con el rango de

monumento histórico en museos (con una alta concentración en el sector antes mencionado) y la ampliación de otros² da cuenta de su utilización como piedra angular en la política estatal de inversiones culturales, al punto de convertirse en polos de atracción por sí mismos, tanto o más que las colecciones que puedan contener en su interior. Tales estrategias oficiales se refuerzan, además, con los gestos de los profesionales proyectistas (en su mayoría arquitectos/as) que, insertos en las lógicas que se configuraran desde un *star system* internacional producto de un capitalismo artístico (LIPOVETSKY Y SERROY, 2015), conciben la creación de nuevas obras a modo de monumentos conmemorativos que deben funcionar como atracciones de cada ciudad en la competencia internacional, como indicadores de calidad de vida y disparadores de la renovación de la imagen urbana.

La problematización de la situación hasta acá expuesta nos lleva a preguntarnos: ¿Qué implica conservar monumentos históricos y conmemorativos? ¿Qué significa y conlleva hacerlo en Córdoba hoy en día? ¿Por qué construir en la actualidad monumentos conmemorativos como artefactos que celebren en el presente un pasado seleccionado pero que, a su vez, disparan a futuro la rememoración de nuestro tiempo? ¿Cuáles son las implicancias de inserción al crear estos artefactos para un circuito de consumo experiencial en un contexto de capitalismo artístico? ¿En qué medida la generación de estos nuevos espacios, en los cuales lo sensorial se exagera, convierten al pasado en algo que se debe vivir como experiencia más que comprender?

Este trabajo propone, a partir del abordaje de un caso específico de estudio (el mencionado sector urbano en la ciudad de Córdoba), analizar distintos aspectos del problema indagando sobre condiciones que emergen de las particulares condiciones locales, para encontrar posibles respuestas a las preguntas formuladas. Para ello, estructuralmente el escrito se divide en dos partes. Una primera que apunta a posicionar y tensionar los desplazamientos, continuidades y rupturas entre las dos categorías patrimoniales enunciadas: monumentos históricos y monumentos conmemorativos. Se busca identificar y cotejar distintos posicionamientos teóricos al respecto que luego conducen a preguntas disparadoras para introducir a la segunda parte del trabajo donde se analizará específicamente el sector elegido focalizando la atención en tres obras: la Plaza España (incluyendo la última intervención, aún no concluida), el Museo Emilio Caraffa y el Pabellón del Bicentenario (donde además se trasladó el Archivo Histórico de la provincia de Córdoba).

Metodológicamente, la lectura y análisis de estos tres lugares se realizará a partir de la conformación de un *corpus* configurado por prácticas discursivas heterogéneas. Por un lado retomamos la exposición de los distintos aspectos de los proyectos y de las memorias de los autores en publicaciones especializadas de alcance provincial y nacional y en sitios web de los proyectistas. A ello sumamos una selección de notas periodísticas del diario de mayor tirada local (diario La Voz del Interior, en su formato digital), en las cuales se recogen los discursos de la Municipalidad de Córdoba y del gobierno de la provincia. La selección de las notas se realizó a partir de concentramos en publicaciones realizadas en períodos inmediatos al desarrollo de las intervenciones y sus respectivas inauguraciones. Nos proponemos identificar los principales universos de sentidos a partir de los cuales se construyen estos discursos (técnicos, profesionales, estatales) al analizar las prácticas vinculadas al fenómeno de construcción de monumentos conmemorativos y sus modos, en correlación con la expresión material y vinculación con las preexistencias y la configuración de un relato que estructura nuevas monumentalidades a partir de vincular pasado y memorias con futuro e identidad.

Dos conceptos, otras preguntas

Las singulares relaciones que cada habitante de una ciudad —Córdoba, para nuestro caso— tiene con los monumentos que integran su estructura material es, sin dudas, el reflejo de la multiplicidad de memorias que nos habitan, y el eco de la debilidad o fortaleza de sus soportes. Independientemente de los posibles resultados a recolectar, se evidencia que cualquier testimonio del pasado que emane del entrecruzamiento de los distintos campos de la cultura se configura como documento que, posee un significado colectivo pero que, al igual que por ser su naturaleza antigua, contiene también potencialmente un valor de rememoración individual, aunque no como aura, sino como huella cercana de una lejanía (BENJAMIN, 2005). Retomando lo postulado por Riegl (1987), de igual forma que en el siglo XIX lo que resaltó en relación a los monumentos fue el valor histórico y en el devenir del siglo XX el valor de lo antiguo, en el XXI pareciera emanar continuamente la tensión y el conflicto por conformar/configurar de manera inmediata un futuro, quizás ante las incertidumbres propias de la inestabilidad presente (BAUMAN, 2011).

La memoria, siempre referida a coordenadas de tiempo y espacio, en sus repliegues y aristas genera impactos y provoca cambios, sociales por un lado e individuales por el otro (ROBIN, 2012). La desconfianza en la fragilidad de la memoria y su corto alcance, produce que el hombre haya recurrido desde siempre a la creación de ciertos artefactos cuya existencia material se estimase mucho más extensa que la de una vida, para asegurar a través de ellos la permanencia y el recuerdo de conocimientos, experiencias, creencias de diversa índole e importancia, pero que por alguna razón debían trascenderlo (HERNANDEZ LEÓN, 2013).

Los monumentos (*monumentum*) cumplen tal misión, como encarnaciones o prótesis construidas de la memoria (*memini*), como disparadores de la función recordatoria (*monere*) que a través de lo emotivo impacte en la esfera racional — mental (*mens*) — de lo humano. En su concepción inicial, los monumentos han tenido una finalidad ligada a la rememoración (el recordar), o sea que su construcción surge de la necesidad de asegurar en el futuro el recuerdo compartido de algo que el colectivo social no debería olvidar (FUSCO, 2012).

Los monumentos, por lo tanto, siempre se constituyeron como huellas, marcas o registros materiales —intencionalmente construidos— de ciertos acontecimientos, creencias, ideas, destinos, ritos. Su actuación como símbolos de algo que pertenece al pasado pero que en su presencialidad física pueden devolver al presente, activa mecanismos esencialmente emocionales, al menos en la primera instancia de aproximación. En ese sentido, están dotados de un mensaje definido a priori cuya transmisión y recepción debe ser lo más clara y directa posible. A su vez, los monumentos han actuado como depositarios objetivos de lo memorable, liberando a sus autores de la responsabilidad de recordarlo todo y de la culpa que el olvido genera; se construyen para que, si la cancelación del recuerdo se produce —como inevitablemente sucede—, esta sea inmediatamente conjurada. Por último, el monumento constituye una ofrenda, lo que debe entenderse en dos sentidos: en primer término como un obsequio a los receptores del mensaje que porta su estructura material, quienes en el devenir recurrirán a él para rememorar — o sea reapropiarse — de un pasado entendido o posicionado como común; en segundo lugar, y fundamentalmente, es una ofrenda a lo que celebra o conmemora (AGACINSKI, 2008). Como toda ofrenda, su valor aumenta en tanto más costosa sea y más sacrificios o esfuerzos demanden a sus constructores. En sus cualidades simultáneas de *símbolo*, *depósito* y *ofrenda* reside la monumentalidad de un objeto edificado que se crea para la rememoración.

Lo expresado hasta aquí caracteriza a la original concepción de monumento, cuyas primeras manifestaciones podemos rastrear en las primeras civilizaciones históricas, sino incluso antes. Los debates producidos desde el siglo XIX acerca de los monumentos y su conservación han impuesto adjetivaciones al concepto inicial, y definido categorías que organizan el conjunto de objetos de la cultura material que se colocan bajo su designación. Desde entonces, la noción estricta de monumento, tal como la hemos caracterizado hasta aquí, requiere ser reemplazada por la de monumento *conmemorativo*, para diferenciarla de la de monumento *histórico*, de aparición más reciente. Si hemos definido al primero como un artefacto deliberadamente creado con el expreso propósito de asegurar el recuerdo de algo que merece ser celebrado y recordado, podemos afirmar que el segundo se configura como tal mucho tiempo después de ejecutarse el edificio, cuando su ciclo vital está en pleno desarrollo o incluso concluido. La razón de ser de un monumento histórico es su condición de testimonio o documento de la historia, su capacidad de enseñar — *docere* — o probar una determinada cosa o acción. En el valor excepcional de la información que contienen reside la monumentalidad de los monumentos históricos. Retomamos aquí aquella concepción de aura que proponía Benjamin (2005)³ en relación a ese velo sensible que los objetos conservan en cuanto recuerdo de tantas y tantas miradas que, a lo largo del tiempo, fueron depositando su huella.

Monumento conmemorativo y monumento histórico son dos conceptos que refieren a objetos o conjunto de éstos, que en su construcción conceptual a veces acota o amplía el territorio que abarca, pero que tienen en común esa naturaleza que Choay (2007) denominó como nómada, y que se describe como poseedora de una movilidad semántica que proviene de la propia opacidad del fenómeno. Son dos conceptos con los que iniciamos lo aquí expuesto y que encierran ideas que se encuentran, que son complementarias, así como también la configuración de desplazamientos y contradicciones al mismo tiempo.

Los monumentos conmemorativos, por una parte, nacen con una condición inmanente del recuerdo que debe trascender lo efímero de la temporalidad contemporánea y que se genera a partir de la decisión de alguien o de algunos. Los monumentos históricos, en cambio, no surgen como tales desde su creación material inicial sino que se transforman en dicha condición en su devenir temporal, cuando un cuerpo de científicos reconoce en él su extraordinario valor documental — su potencial informativo — y lo seleccionan de entre un conjunto mayor de obras

para usarlo como fuente. Los primeros tienen por misión específica y primera el hecho de hacer vivo en el presente, a través de ciertas movilizaciones emocionales, el recuerdo de algo remoto en el tiempo. Los segundos, por otra parte, son fuentes de conocimiento a partir de las cuales la Historia construye sus relatos de la forma más objetiva posible. Los monumentos conmemorativos nacen completos y como una apuesta al futuro; los monumentos históricos son el resultado de un proceso en el tiempo.

A partir de esta primera reflexión sobre los dos conceptos enunciados y sus relaciones, surgen otros interrogantes acerca de este tipo particular de patrimonio edificado que son los monumentos, fundamentalmente en relación a sus condiciones de producción, conservación y consumo en nuestro tiempo y en nuestras ciudades. A las preguntas iniciales de este trabajo se suman las siguientes, en vistas de orientar la interpretación del caso de estudio: ¿Bajo cuáles lógicas los monumentos ingresan en el actual circuito de consumo cultural? ¿Cómo se concilian su valor simbólico y su valor de uso/consumo, si este último atiende a generar un rendimiento a corto plazo? ¿Qué lugar ocupa la conservación del patrimonio como disciplina en esta realidad, compleja y tensada por intereses muy disímiles?

Monumentos y monumentos históricos en Córdoba hacia el cambio de siglo

En la búsqueda de posibles respuestas a las tres preguntas que cierran el apartado anterior, el próximo paso es avanzar en la lectura crítica y reflexiva del caso de estudio. La elección del sector de la Plaza España se justifica, en primer instancia, a partir de comprender que en la actualidad se constituye como un segmento de alta densidad patrimonial, tanto por la concentración de monumentos históricos como por la creación de monumentos conmemorativos cuya construcción se intensificó en estos últimos años (Figura 1).

La interpretación de las tres obras (planteada a través del procedimiento metodológico ya enunciado), procura desentramar el rol del Estado en la generación de estos artefactos en la actualidad como expresión de ciertos síntomas que develan las formas imperantes de intervenir la ciudad desde un urbanismo estratégico (BOITO, SORRIBAS Y ESPOZ, 2013) que conlleva ciertas relaciones, vinculaciones y utilización del pasado como una forma de consumo, lo que Lipovetsky y Serroy

(2015) identifican como el paso de la ciudad industrial del capitalismo productivo a la ciudad-ocio o ciudad-festiva.



Fuente: www.miguelangelroca.com.ar.

FIGURA 1

Vista del sector de la Plaza España en la ciudad de Córdoba, década de 1990

Esto conlleva transformaciones que comportan la renovación de ciertos sectores urbanos (especialmente aquellos con una importante concentración de objetos y artefactos vinculados al pasado) y la reorganización turística de los barrios. La ciudad se convierte hoy en lugar de actividades no productivas, dependiendo básicamente de lo inmaterial, lo lúdico y lo cultural que ilustra al mismo tiempo el nuevo orden transestético y la importancia creciente del ocio comercial en la vida urbana y la cultura de nuestros días a partir de la creación de entornos más atractivos y bellos con vistas al turismo y el consumo de ocio. Bajo el lema de rendir culto a la memoria despuntan objetivos económicos para el desarrollo urbano así como también las pasiones individualistas del consumo experiencial junto a postulados vinculados a una mejor calidad de vida (PEIXOTO, 2011). Este retorno del pasado coincide a su vez con la expansión de las lógicas comerciales del ocio y la cristalización de imperativos comunicacionales y turísticos (DELGADO, 2015).

Episodio 1. Monumento sobre monumento. La Plaza España

El enclave de la Plaza España forma parte de la extensión hacia el sur del casco fundacional de la ciudad, proyectada y gestionada por el inversionista Miguel Crisol a partir de 1886. El barrio, conocido como la Nueva Córdoba y elegido como el asiento de la conservadora élite mediterránea, se conectó con el área central de la

ciudad de una manera franca y directa a través de la continuación de la traza cuadrangular indiana. La intención de construir un segmento de ciudad a la francesa se tradujo en la disposición de una malla de avenidas diagonales superpuesta a la trama ortogonal. Tales ejes se articulaban entre sí por medio de round-points o nudos de circulación —uno de ellos es el espacio que nos ocupa—, pensados como plazas circulares de confluencia de grandes ejes urbanos jerarquizados (GOITÍA; FOGLIA, 1990). El plan de Crisol contemplaba la creación de un gran parque anexo al nuevo barrio que aplanaba las barrancas del sur, de acuerdo a un ideario urbanístico signado por la voluntad de higiene (Figura 2).



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

FIGURA 2

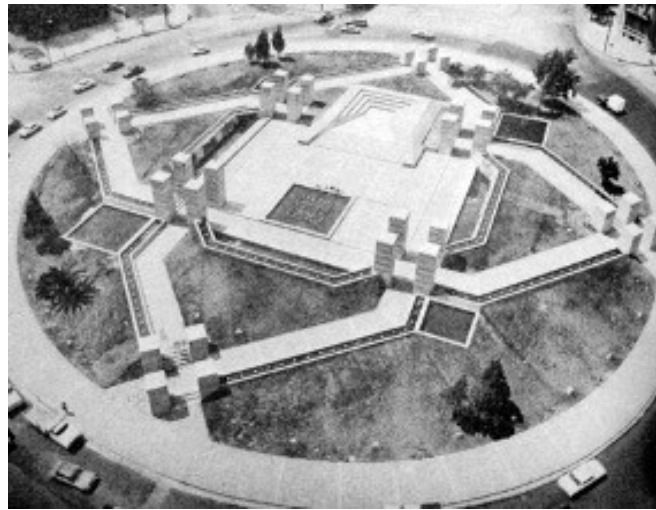
Plano de la ciudad de Córdoba (1890) intervenido en escala de grises y señalado en la parte inferior, junto al parque urbano, el barrio de Nueva Córdoba y la rotonda de la plaza España

Desde su inauguración, la plaza permaneció como un espacio vacío sin ningún equipamiento ni ornato, tampoco tuvo una designación oficial hasta que en marzo de 1926 se la denominó Plaza España a través de una ordenanza municipal (BOIXADÓS; MAIZÓN Y EGUÍA, 2017, p. 37) y se procedió a realizar algunas mejoras en su aspecto físico. En julio de 1979 el Arq. Miguel Angel Roca fue designado en el cargo de Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad de Córdoba, determinándose que permanecería en ese cargo durante 20 meses (ROCA, 1984, p. 94).⁴ En ese lapso elaboró una Estrategia de intervención que se sostenía en una fuerte apuesta a la re-centralización de la ciudad, con el objetivo de restablecer y potenciar su capital simbólico como forma de reafirmación de una

supuesta identidad cordobesa. Apoyado en una reflexión en la que combinaba fragmentos de diversas teorías sobre lo urbano, Roca propuso ciertas acciones de claro impacto funcional, tales como la extensión de la red de calles peatonales en el área central, la creación de nuevas plazas y la configuración de un sistema de espacios verdes a escala de la ciudad toda a partir del Río Suquía, el arroyo La Cañada y el sector del Parque Sarmiento-Ciudad Universitaria, a los que se sumarían nuevas reservas de verde. Pero en su gran mayoría, las intervenciones se incluían dentro de lo que denominó “Intensificación urbana y reciclaje” (ROCA, 1984, p. 95), concepto que puede entenderse como una suerte de sobreactuación o sobreinterpretación del carácter histórico y monumental del área central de la ciudad y su primera periferia, en el cual radicaría su singularidad. La celebración de tal singularidad consistió, entre otras cosas, en determinar unos límites (difusos) al pretendido centro histórico y crearle puertas de ingreso, identificadas en ciertos casos con obras o conjuntos existentes, o materializadas a partir de nuevos lugares urbanos proyectados exclusivamente por él. Una de esas puertas sería la Plaza España, a la intervino cargándola de una significación inédita. Sobre el proyecto el mismo Roca declara:

La plaza de España con sus figuras de dos cuadrados inscriptos uno dentro del otro y a su vez dentro del círculo del nudo vehicular eleva un ámbito irrelevante a la categoría de monumento, y a escala de peatón a recinto memorable escindido del flujo exterior vehicular. La alusión a las tramas geométricas que aquí convergen la colonial y la de diagonales del siglo XIX a través de pilares esculpidos y frisos que recuerden a España otorgan al lugar el carácter de monumento de nuevo cuño. Los aires de la España cerrada hacia afuera, abierta y acogedora por dentro están aquí capturados (ROCA, 1984, p. 129).

La idea de erigir un monumento a España estaba presente desde 1969, unos años antes de celebrar la ciudad su cuarto centenario.⁵ A través de su proyecto, Roca convirtió a la plaza en un monumento ex nihilo, conmemorativo de la hispanidad misma — la obra fue parcialmente financiada por la Asociación Española y la Embajada de España (TRECCO, 2008, p. 148) — y de la gesta de España en América; pero que también pretendía celebrar a la ciudad de Córdoba y la trayectoria que sus habitantes habían recorrido desde el origen hasta el presente, la que estaba claramente impresa en la estructura física de la ciudad (Figura 3).



Fuente: ROCA, 1984, p. 120.

FIGURA 3

Plaza España en Córdoba. Vista de la intervención del Arq. Roca, 1979-1980

De la cita del arquitecto se desprende que, para transmitir un mensaje de por sí complejo, recurrió a un conjunto de símbolos abstractos que se superpusieron en el espacio del recinto. Además, en los pilares construidos en los puntos de intersección de los dos cuadrados se montó una serie de bajorrelieves encargados a tres escultores cordobeses,⁶ en los que se narraba la historia de España. En este caso, el monumento conmemorativo reforzaba el mensaje que sus formas debían comunicar incluyendo sobre su superficie inscripciones que, aunque no lingüísticas, expresaban con la claridad propia de un texto aquello que debía ser celebrado

El devenir de la plaza España en estos cuarenta años sugiere algunas reflexiones. Su situación insular en medio de un tráfico vehicular cada vez más conflictivo, sumada al diseño de un recinto deliberadamente “escindido” y “cerrado” dificultó su uso y apropiación, propiciando la falta de mantenimiento y el paulatino abandono. La plaza España conservó su rol funcional dentro de la estructura vial — cada vez más tensionada — de la ciudad pero rápidamente perdió su carácter conmemorativo, si consideramos que desde su inauguración pocos cordobeses entendieron aquello que pretendía celebrarse a través de sus formas. Probablemente lo complejo del signo y su alto nivel de abstracción entorpeció su comprensión; en términos expresivos no había sido lo suficientemente poderoso y directo para despertar la evocación indicada ni para movilizar el sentimiento hacia el país que la inspiraba. Tal vez en la ambigua concepción del objeto esté una de las

razones para entender lo sucedido, si tenemos en cuenta que en diciembre 1979, durante la ejecución de la obra, Roca declaraba:

Es preciso aclarar que lo que se ha pretendió no es hacer un monumento a España sino una plaza “monumento”, no por su tamaño sino por su significado; monumento entendido como aquello que es capaz de transponer el tiempo con su carga significativa y simbólica tratando de que en su diseño se rescate la figura geométrica de la manzana y sus directrices. (...) Aquí convergen 2 tejidos; el damero ortogonal y otro desplazado 45° con relación al anterior. El trazado de la plaza trata de rescatar estos dos tejidos y por ello el diseño, básicamente, consiste en un cuadrado que representa la manzana, inscripto dentro de otro cuadrado desplazado a 45°. Cada uno de los vértices está calificado como una puerta de acceso a la plaza, lo cual regula, además, el paso peatonal porque califica puntos de acceso particularizados a la plaza, lo que va a permitir ser controlado semafóricamente. (*Apud.* BOIXADÓS, MAIZÓN Y EGUÍA, 2017, p. 54)

Lo dicho en el párrafo anterior da cuenta de un fenómeno como el siguiente: el monumento conmemorativo se vacía de significado si la generación que sigue a la de sus constructores-oferentes no puede interpretarlo o no comparte el mensaje; se convierte entonces en una marca del olvido, en el testimonio de algo que en algún momento se pretendió recordar pero que por diversas circunstancias se descartó de la memoria colectiva. El signo ha quedado deshabitado, desprovisto de significado, vacante, y por lo tanto se convierte en un recipiente vacío que puede volver a llenarse con otros contenidos o mensajes. Su estructura material puede ser el soporte que encarne los valores de una nueva cultura, o de renovadas manifestaciones de aquella que le dio origen.

Transcurridos poco más de veinticinco años de su construcción, el monumento ideado por Roca inició un proceso de resignificación como el mencionado. Aprovechando su ubicación como remate de la avenida H. Irigoyen y punto de confluencia de otras vías de circulación, desde 2008 el gobierno provincial⁷ comenzó a montar en su centro, en diciembre de cada año, una estructura de luces a modo de árbol de navidad. La estructura, efimera al comienzo, se fue perfeccionando con el correr de los años hasta alcanzar sesenta metros de altura y convertirse en permanente, aprovechando otras piezas del conjunto para acentuar el sentido de lo navideño. El encendido del árbol — que permanecía iluminado todo el verano — cada 8 de diciembre se fue convirtiendo en un espectáculo cada vez más convocante del que participaban las autoridades políticas y de los líderes religiosos (Figura 4).



Fuente: Diario La Voz del Interior y Fotografía de los autores.

FIGURA 4

Secuencia durante una de las inauguraciones del árbol navideño armado en el centro de la Plaza España y vista de la estructura y el empaque de los pilares

El monumento a la hispanidad había trocado en monumento a un estado espiritual como se pretende sea entendida la Navidad, y ello sucedía no tanto por su dimensión de marca que recuerda y depósito capaz de conjurar el olvido, sino por lo simple y potente de su imagen que se erigía en una ofrenda costosa que el Estado hacía a los ciudadanos.

A partir de 2016 “el árbol navideño más cordobés” (LA VOZ DEL INTERIOR, 9 de diciembre de 2015) se trasladó al vecino Pabellón del Bicentenario, como veremos más adelante. El recinto de la Plaza España volvió a ser un espacio abandonado -y sumamente deteriorado por lo ocurrido desde 2008-, al tiempo que su perímetro se transformaba en uno de los puntos más conflictivos del tránsito vehicular de la ciudad.

A propósito de esto último, a mediados de 2017 la Municipalidad de Córdoba⁸ elaboró un proyecto para intervenir el sistema viario del sector, cuyo gesto de mayor impacto era la creación de un túnel por el que discurriría el Bv. Chacabuco por debajo de la plaza y en dirección al centro de la ciudad, con el fin de aliviar el nudo vehicular (MARCONETTI, 2017). La mencionada intervención se acompañaría de la remodelación de la plaza España, que se encargó una vez más a Roca. Para referirse a su proyecto (una espacio subterráneo de planta cuadrada y

de doble altura, iluminado cenitalmente y sobre el que balconea una tribuna), el arquitecto dice:

Cierra así la milla cultural de Córdoba. Se genera un nuevo y poderoso polo que con la rehabilitación enriquece el espacio público de Córdoba expresado en sus peatonales, centros de participación y parques", explica el arquitecto Miguel Ángel Roca (CLARÍN ARQ, 11 de marzo de 2019).



Fuente: Clarín ARQ / Noticiero Matutino Canal 8 de Córdoba.

FIGURA 5

**Arriba: proyecto para la Plaza España del Arq. Roca de 2017.
Abajo: Inauguración de las remodelación en 2019**

La cita da cuenta, además de la autorreferencialidad del arquitecto, de la indeterminación funcional del proyecto,⁹ del que solo se sabe, incluso hoy formalmente inaugurado aunque no habilitado, que su uso se inscribe dentro de lo cultural y no mucho más. Al proyectar sobre su propio proyecto cuarenta años después, Roca recupera algunos signos (las dos tramas superpuestas, las puertas dentro de la puerta, las inscripciones), pero incluye otros tanto o más poderosos en términos comunicativos: la transparencia de superficies y volúmenes y la luz que de ellos emerge (como si el conjunto estuviera pensado para ofrecer su mejor vista de noche) son la representación simultánea, tal vez inconsciente, de un tiempo ultra-

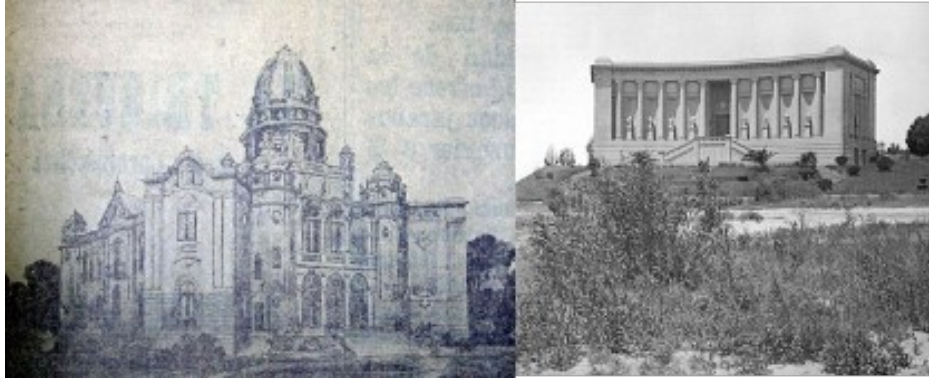
moderno pero a la vez marcadamente leve (Figura 5). En su procedimiento proyectual, la declarada adhesión al postmodernismo en los tempranos '80 (ROCA, 1984, p. 124) ha dado lugar a una suerte de expresionismo tecnológico que no parece ser una sustancial transformación técnica en función de problemas actuales, sino más bien su mera representación (LIERNUR, 2001, p. 393).

Episodio 2. Monumentos en conflicto. El Museo Emilio Caraffa

La historia del Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA) y su edificio es un derrotero que comienza en 1887 con la creación del Museo Politécnico de la Provincia. En 1911 su fondo de objetos naturales se escindió de los de arte e historia, y se encomendó la creación de las salas de Pintura, a partir de lo cual el museo definiría progresivamente un perfil culturalista, orientado al arte y la historia (AGÜERO, 2017). En 1912 el gobierno provincial encargó el proyecto de la sede del MPBA a Juan Kronfuss, quien por entonces residía en Buenos Aires.¹⁰ La propuesta presentada por el ingeniero intentaba reunir en una única obra los elementos o partes más notables de los edificios coloniales que aún dominaban el paisaje de la ciudad y su territorio inmediato. A su manera, el museo se convertía en un monumento a un periodo de la historia concluido y distante pero percibido en torno al primer Centenario como el momento fundante de una posible identidad nacional. Lo extraño o paradójico del caso es que el monumento nuevo iba a convivir con los auténticos edificios coloniales, cuya valoración como monumentos históricos debería esperar por lo menos tres décadas.¹¹

Las posibilidades de construcción del proyecto de 1912 se abortaron definitivamente a mediados de 1914. Establecido en Córdoba y designado Director General de Arquitectura de la Provincia en 1915, Kronfuss desarrolló un nuevo proyecto para el MPBA localizado frente a la rotonda de la futura Plaza España, el que estaría inaugurado en poco más de un año. Ubicado sobre un terreno de forma trapezoidal elevado varios metros sobre el nivel de la vereda, el museo se presentaba como un bloque ligeramente curvo y completamente ciego en todas sus caras. Sujeto a las normas del sistema Beaux Arts, el proyecto —cuya fachada principal cóncava parece adecuarse a la forma de la plaza— ubicaba en el eje de simetría el único ingreso al que se llegaba por una escalera doble. El interior se configuró como una sala única de proporciones alargadas iluminada cenitalmente

por una claraboya de vidrios traslúcidos; el basamento, en cambio, estaba ocupado por depósitos y otras dependencias de apoyo (Figura 6).¹²



Fuente: Diario Los Principios y Boixadós, 2008, p. 113.

FIGURA 6

**A la izquierda, primer proyecto de Kronfuss para el Museo Provincial (1912).
A la derecha, el proyecto de 1915 finalmente ejecutado**

Entre 1959 y 1962 la superficie de exposición fue ampliada a través de la construcción de una sala en la parte posterior del cuerpo original y dispuesta sobre su eje de simetría, conectada a este último a través de un pasillo (NASELLI, GUIDI, GHIONE Y SASSI, 1998, p. 66). De lenguaje austero y sobrio, la nueva construcción pasaba desapercibida en el conjunto, oculta por las barrancas y el edificio de Kronfuss. En 1979 el MPBA Emilio Caraffa — junto al próximo Gimnasio Provincial inaugurado en 1936 — fue incluido en el primer Inventario del Patrimonio Cultural de la Ciudad encargado por la Municipalidad de Córdoba al Instituto de Historia y Preservación del Patrimonio de la UCC; por primera vez se reconocía oficialmente su condición de monumento histórico. En 2006, cuando el municipio realizó un segundo inventario acompañado de una categorización de los edificios según su valor — de la cual se derivarían las posibles acciones que podrían llevarse a cabo en ellos — museo y gimnasio fueron categorizados como Bienes Culturales de Valoración Edilicia Alta, la segunda en importancia luego de la monumental, según la ordenanza N° 11.190 de la Municipalidad de Córdoba.

En 2007 el Estado provincial decidió crear el Museo Superior de Bellas Artes Evita que funcionaría en el recientemente expropiado y vecino Palacio Ferreyra, en el que una vez inaugurado, se exhibiría la colección que el MPBA Emilia Caraffa había conformado y atesorado desde su creación casi un siglo atrás. A su vez este último, desde ahora llamado Museo Emilio Caraffa (MEC) sería convertido en un

centro de exposiciones temporarias de arte exclusivamente contemporáneo. Así las cosas, el museo casi centenario cancelaba su espesor histórico súbitamente para revestirse de un espíritu contemporáneo, dinámico y vanguardista en relación a su funcionamiento cuya lógica podríamos asimilar a una galería de arte; mientras el museo recientemente creado — por más que funcionase en un valiosísimo edificio contemporáneo al de Kronfuss — funcionaría de ahora en más como el histórico, exhibiendo una colección permanente pero ajena.

La operación de actualización del MEC incluyó la profunda transformación de edificio primigenio, cuya superficie se cuadruplicó a través de la incorporación para fines museísticos del Gimnasio Provincial, y de la construcción de una obra de nueva planta que los vinculara y que contuviera a su vez una serie de usos relacionados al nuevo perfil que debería asumir. Con respecto al edificio-conector, dice Jorge Morini (GGMPU Arquitectos), uno de sus autores:

La clave estuvo en la concepción de un edificio-conector que se desarrollara en el espacio, con la idea de integrar y exhibir, y que conviviera con el conjunto en su totalidad, conformando un armonioso equilibrio (BADUEL Y TURANO, 2009, p.16)

Tal objetivo no parece haberse alcanzado, al asumir el nuevo edificio un protagonismo tal que reduce el papel de los antiguos a meros acompañantes en el conjunto (Figura 4). El ingreso al edificio de 1915 se ha clausurado con la ampliación — incluso se han demolido las escaleras que conducían hasta él—, invirtiendo el funcionamiento original de la obra y perdiendo cualquier jerarquía, incluso formal, en el conjunto.

El carácter de la nueva arquitectura está determinado por el mismo expresionismo tecnológico al que nos referimos más arriba, enfocado en este caso a acentuar la ingravidez y la transparencia como las mejores cualidades de la arquitectura contemporánea, en absoluto contraste con la imagen sólida, severa, cerrada y opaca del monumento histórico. El resultado es un collage fragmentado de formas y lenguajes en el cual el edificio del Gimnasio Provincial ha prácticamente desaparecido a nivel de la percepción peatonal, mientras que el del Museo de comienzos de siglo aparece como una pieza prestigiosa pero disecada y engarzada por detrás a un artefacto mayor que la sostiene (Figura 7).



Fuente: fotografías de los autores.

FIGURA 7

Intervenciones para la ampliación del MEC y su relación con el entorno

Este caso parece ilustrar el destino de los monumentos históricos cuando la cultura de las generaciones que suceden a la de los creadores comienza a manifestarse sensiblemente distinta y divergente en sus ideales y sus objetivos. La información que contienen en tanto documentos parece ya no interesar o no ser comprendida — o ambas cosas a la vez — en una sociedad que pretende aparecer arrojada hacia el futuro, y esa indiferencia los relega a la anomia y al olvido. Pasado el tiempo vuelven a ser descubiertos, pero el interés científico, o sea el histórico, ya no es el primordial, tal vez ni siquiera uno a tener en cuenta, al menos en términos rigurosos. Lo que importa ahora es su capacidad de servir de soporte a una nueva cultura que para legitimarse necesita de un pasado, real o imaginario, del cual erigirse como continuadora; pero del que también es necesario, tanto o más que lo anterior, desmarcarse a través del extremo contraste mostrándose como distinta y superadora.

342

Episodio 3. ¿Signo o señal? El Pabellón del Bicentenario

La inminencia del segundo centenario de la Revolución de Mayo de 1810 disparó en la Argentina una serie de iniciativas para celebrar la efeméride, entre las cuales se cuentan proyectos y edificaciones de distinto tipo (PERALTA, 2008, p. 6). En ese contexto, a comienzos de 2010 el gobierno provincial convocó un concurso de proyectos para la construcción del Pabellón del Bicentenario (PDB),¹³ que debía alojar el recientemente creado Centro de Interpretación de la Provincia. A ese programa luego se añadirían los espacios necesarios para el funcionamiento del

Archivo Histórico Provincial (AHP), cuya sede estaba ya en serio riesgo de colapso estructural. El sitio elegido fue el sector del Parque Sarmiento lindero con el MEC, sobre la avenida poeta Lugones en el borde norte de dicho espacio verde. El proyecto ganador del certamen, firmado por los arquitectos Alejandro Cohen Arazi, Inés Saal, Cristian Nanzer, Juan Salassa, Santiago Tissot e Ivan Castañeda, se sustenta en un conjunto de ideas que giran en torno a una particular concepción de lo monumental, las que se expresaron en la memoria que acompañaba los paneles (2010, p. 55):

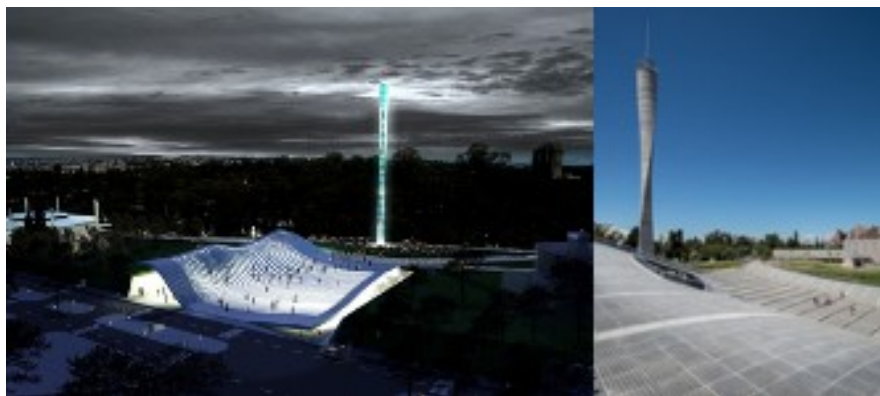
El proyecto buscó, más que construir un edificio, determinar un paisaje. Un monumento moderno y signo de esta época con sus nuevas demandas de claridad, sustentabilidad, capacidad comunicativa y economía de recursos. (...)

Por su particular emplazamiento, es una intervención conectiva, de reconstitución de un todo más armónico y atemporal, superador de modas y arquitecturas de periodos. La idea es reconstruir la memoria topográfica de las barrancas y su paisaje austero. El único hito referencia es el faro de 80 metros de altura. (...).

La rambla, el faro y el edificio escalinata-rampa determinan la escala y la imagen síntesis de la intervención, lo que posibilita distintas formas de apropiación y uso del paseo integrador, sus hitos monumentales y sus contenedores de actividades más controladas y organizadas. La monumentalidad resultante es del conjunto inserto en el parque, donde se mejora la accesibilidad, los recorridos y sus prestaciones.

Aunque expresada ambiguamente — unas veces como intención y otras como resultado —, la decisión de los proyectistas fue claramente la de construir un monumento conmemorativo e incorporar al paisaje de ese sector de la ciudad un nuevo y súbito hito materializado a través de un faro de 80 metros de altura. La idea de un “monumento moderno y signo de esta época” que anima el espíritu del proyecto parecía ofrecerse como la alternativa contrastante a los monumentos históricos que lo rodean. La información — en tanto documentos — y el mensaje, relacionados directamente con el pasado y su recuerdo que portan estos últimos, se empequeñecieron puestos a la par de los mensajes que el nuevo monumento pretendió expresar y cuya definición y comprensión era, en algunos casos, al menos problemática por su grado de abstracción: “la claridad, la sustentabilidad, la capacidad comunicativa y la economía de recursos”. Tal dificultad en realidad revelaba que este nuevo artefacto apelaría a la emoción casi exclusivamente a través del desafío técnico que comportaba su construcción; en ese sentido la ofrenda resultaba onerosa y potente, aunque entrara en conflicto con la declarada

“economía de recursos”. Es por esta razón que la imagen cobró una importancia fundamental y pasó a ser el aspecto que determinaría para la obra el carácter de hito, mucho más al concebirse dinámica y cambiante. Más allá de esto, como monumento conmemorativo no contenía un mensaje concreto y claro, un trasfondo reconocible, una referencia directa e identificable a la cual asociar su realidad material. En vez de un símbolo — en tanto elemento que representa sentidos y valores y cuya decodificación es emocional e intelectual al mismo tiempo — se construyó algo más directo y ligero: una señal — en tanto imagen prodigiosa o extraordinaria que simplemente avisa o da a conocer la presencia, en este caso, de un episodio urbanístico diferente —, cuya capacidad comunicativa se revelaría relativamente limitada (Figura 8).



Fuentes: Revista Arquitectos y Diario La Voz del Interior.

FIGURA 8

PDB. A la izquierda: render elaborado por los proyectistas como parte del legajo del concurso. A la derecha, el edificio concluido

Paradójicamente, el edificio-monumento del Bicentenario debió albergar el AHP, la colección de toda la documentación que las distintas instituciones oficiales han producido desde los orígenes de la ciudad. Los documentos reportan un carácter científico y no es la espectacularidad una de sus cualidades, el monumento, en cambio, debe inquietar a los sentidos, impresionar por sus dimensiones y por la riqueza de su factura para despertar la evocación de una manera más eficaz. Contenedor — “atemporal, superador de modas y arquitecturas de periodos” — y contenido — eminentemente histórico y documental en este caso — entrarían en aparente conflicto en tanto el monumento conmemorativo incubaba en su interior, sin habérselo propuesto, un monumento histórico.

Desde 2016, el árbol navideño que ocupaba la Plaza España comenzó a armarse en el Pabellón del Bicentenario, utilizando al faro como la columna central sobre la que se montan las tiras de luces (Figura 9). La altura del faro (90 m.) supera a la estructura que se había consolidado en la plaza, transformándolo en “el más grande del país”, según la prensa local (La Voz del Interior, 9 de diciembre de 2016). Así, la ofrenda que el Estado hace a los ciudadanos es más costosa en tanto su imagen es más espectacular, al tiempo que la ceremonia de encendido se ha constituido casi en una nueva tradición en la que las autoridades políticas y religiosas comulgan entre sí y con el pueblo.



Fuente: fotografía de los autores.

FIGURA 9

Árbol navideño sobre el Faro del Bicentenario

El carácter monumental del PDB, ligado a la conmemoración de la efeméride patriótica, no debe desviar la mirada sobre las profundas modificaciones a nivel de control y reorganización de la circulación orientada a los intereses comerciales de cierto grupos empresarios en vistas a configurar la imagen de una Córdoba turística para la demanda nacional e internacional, junto a una dinámica socio-urbana de segregación clasista de la ciudad (BOITO, SORRIBAS Y ESPOZ, 2013). De acuerdo a las declaraciones que oportunamente realizara el gobernador Schiaretti en medios locales, “el faro será un símbolo de los cordobeses, como lo son el Monumento a la Bandera para los rosarinos y el Obelisco para los porteños”, pero, conjuntamente, también “será un portal (...) un hito urbano de interés turístico” (LA VOZ DEL INTERIOR, 2 de junio de 2011) (Figura 10). Se trata, por lo tanto, de nuevos

modelos que operan sobre la ciudad y que implican profundas transformaciones en los desarrollos de la vida social en su conjunto. Así, aunque desde el discurso mediático y Estatal oficial se constituyan en una oportunidad para la (re)construcción de la identidad de Córdoba y los cordobeses, el hilo más fuerte que conecta las tres intervenciones hasta aquí abordadas las vincula a la explotación turística de la ciudad.



Fuente: Diario La Voz del Interior.

FIGURA 10

A la izquierda: Autoridades presentes durante la inauguración del Faro del Bicentenario (gobernador, vice-gobernador e intendente) en 2011. A la derecha: una toma desde el parque Sarmiento

Comentarios al cierre

La conservación de los monumentos conmemorativos y los monumentos históricos demandan distintas actitudes y, en relación con estas, distintas acciones. Los monumentos conmemorativos son frágiles y vulnerables, expuestos al olvido, al abandono y la consecuente desaparición, o a la transformación deliberada, igual que la memoria colectiva a la que están consagrados. Su permanencia en el tiempo dependen de la claridad y la fuerza con la que transmiten el mensaje para el que fueron edificados y de la relativa estabilidad de la cultura a la que pertenecen para que cada generación comprenda, valore y comparta los sentidos arraigados en aquello que los que los antecieron construyeron como marcas y ofrendas. Si ocurre lo contrario, pueden ser destruidos de manera voluntaria para cancelar la

memoria, o reutilizados a través de un procedimiento de (re)significación que en la mayoría de los casos — como en el de la Plaza España — termina trivializando lo que antes tenía un sentido casi litúrgico en cuanto objeto de culto público. Los monumentos históricos, en cambio, al entrar en la dimensión del conocimiento, exigen una conservación rigurosa que asegure la permanencia de la información que contienen. De todos modos, su condición documental no asegura en nuestro medio un respeto profundo y en muchos casos su imagen — su cáscara y solo esta — se utiliza en operaciones urbanísticas-arquitectónicas que requieren de una “pieza antigua” para completar su discurso y aumentar su valor.

Pudimos observar, como en el caso del PDB, que aún hoy se edifican artefactos con una pretendida dimensión monumental. En ellos las formas son cada vez más abstractas, alejadas de cualquier figuración y por lo tanto de la comprensión de los/as ciudadanos/as. Estos nuevos monumentos, definitivamente más próximos a la señal que al signo, descargan su misión de configurar nuevas monumentalidades en la potencia de su imagen, que se elabora, se reproduce y se hace circular incluso antes de que el monumento se construya o se inaugure.

Esta nueva monumentalidad que se configura a partir de las imágenes-monumento/monumentos-señal y su inclusión en un tráfico de consumo en el que aparece como moneda de cambio, paulatinamente está reemplazando a las tradicionales concepciones que sobre estos singulares objetos patrimoniales se tenían, y fundamentalmente desvirtuando su objetivo original, que no es otro que el de arraigar la memoria colectiva (FUSCO, 2012). En ese proceso, el rol profesional de los/as arquitectos/as ha tomado un carácter distinto: la misión primera de limitar fracciones del espacio y acondicionarlo para hacerlo habitable ha sido reemplazada por la de ser generadores de imágenes atractivas y consumibles, alejando su trabajo del carácter constructivo y utilitario de la arquitectura para acercarlo al eminente visual del diseñador gráfico o, en el mejor de los casos, del artista.

La consideración del patrimonio como recurso capaz de dinamizar ciertos sectores de las economías — fundamentalmente las urbanas — es una cuestión hace tiempo instalada.¹⁴ La relación que se establece entre los monumentos y el turismo, y los límites a esta dinámica, deben fijarse en función de la conservación de cada caso. Pero existe otro tipo de lucro cuyos beneficiarios son aquellos que gestionan y deciden sobre la ciudad a través de la actividad política. La manipulación de los monumentos es una operación política de nuestros

gubernantes, que “inyectan” en el mercado de consumo imágenes deliberadamente concebidas y nos las ofrecen como votos costosos a través de las cuales pretenden, en un mismo procedimiento, entroncar sus acciones en trayectorias ideológicas que las legitimen, explicitar una retórica de progreso, celebración, eficiencia y prestigio, y lograr un alto grado de aprobación de sus gestiones. Para que la operación sea realmente provechosa, los monumentos, en conjunto y en su nueva versión de monumentos-señal en particular, deben aparecer rodeados de un halo de espectacularidad, revestirse de un cierto fasto que les otorgue una imagen sugerente, novedosa, un aura vanguardista, provocativa, tecnológicamente superadora, en otras palabras, moderna. Una vez lograda, o al menos anticipada a través de pre-configuraciones, su difusión se torna un operativo diseñado meticulosamente a través de campañas oficiales donde la imagen opera a manera de dispositivo configurador.

El destino de este tipo de estructuraciones significantes de los espacios es conservar, conservándolos, determinados ingredientes pretendidamente idiosincrásicos del lugar. La acción estatal propone, evidenciado en su accionar urbano particular en Córdoba, levantar nuevos monumentos y estructurar nuevas monumentalidades como configuración de sitios destinados a constituirse en auténticos altares a un ayer que se presuponen en común, que se promociona y se pone junto a la activación de una circulación de capital emotivo al futuro que representan ciertos puntos para los vecinos y visitantes (STANG, 2019). La misión, en esta señalización o construcción de nuevos itinerarios y recorridos por la ciudad, parece ser entonces la imposición por institucionalizar desde un embellecimiento y un urbanismo, considerado en su devenir como estratégico, ciertos aspectos del pasado urbano y procurar la conversión de lugares identificables en lugares identificadores. Todo ello recoge y quiere activar el papel de una supuesta memoria común en la génesis y la evolución de los tejidos urbanos, aferrados a ciertas concreciones del paisaje de la ciudad. En tal sentido, ya no se trata solo de aplicar la configuración de modelos urbanos, en cuanto expresión ideológica sobre las actuales reconfiguraciones en relación al capitalismo artístico, sino, fundamentalmente, de la afección relativa a las posibilidades materiales de encuentro y desencuentro de los ciudadanos en contraposición a las lógicas de interacción que priorizan un tipo de experiencia sostenida en un determinado consumo y un determinado acceso.

Las nuevas monumentalidades surgen así como espacios y territorios acabados, definidos, irrevocables, lugares cimeros de la representación arquitectural del poder político; “yerguen sobre los paisajes de lo hiperconectado, en los que el poder político contempla imponente las estrategias de los desconocidos que allí se agitan” (DELGADO, 2015, p. 24). Su expresión aguda y multiplicada sobre el territorio urbano contemporáneo simbolizan el desesperado intento de algunos por hacerse ver y recordar, invisibles para quienes no los han erigido, perceptibles solo desde la memoria personal o grupal, que los identifica y, haciéndolos, se identifica.

NOTAS

- . La noción de *Nueva Monumentalidad* es acuñada por Sigfried Giedion en 1944, para expresar su crítica y su demanda a los arquitectos modernistas en relación a la excesiva abstracción de su producción; y será retomada por otros autores a lo largo de la historiografía disciplinar años después. Sin embargo, en el presente artículo se la utiliza para referir a la reformulación de los sentidos operada en monumentos existentes y a la gestación de nuevas significaciones colectivas contenidas en la arquitectura contemporánea en el medio local.
2. El Palacio Ferreyra alberga al Museo Superior de Bellas Artes Evita desde 2007 y el Palacio Dionisi al Museo Provincial de Fotografía desde 2018. El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa fue ampliado y transformado en Museo Emilio Caraffa en 2007.
3. “La huella es la manifestación de una cercanía, por lejos que esté lo que abandona. El aura es la manifestación de una lejanía, por cerca que esté lo que abandona. En la huella nos apoderamos de la cosa; en el aura ella nos domina” (BENJAMIN, 2005, p. 4).
4. Durante el periodo en que Roca se desempeña en la mencionada función pública, el gobierno municipal está a cargo del Teniente Coronel Alejandro Gavier Olmedo y el ejecutivo provincial ocupado por el General Adolfo Sigwald, ambos con el carácter de interventores designados por el gobierno de facto impuesto en marzo de 1976.
5. De acuerdo a lo consignado por el propio arquitecto en su página web (www.miguelangelroca.com.ar), el proyecto que se termina de ejecutar en 1982 dataría de ese año.
6. Los mencionados artistas fueron Horacio Suárez Serral, Carlos Peiteado y Miguel Ángel Budini (BOIXADÓS; MAIZÓN; EGUÍA, 2017, p. 58).
7. Gobernaba la provincia en ese momento Juan Schiaretti (2007-2011).
8. Entre diciembre de 2011 y diciembre de 2019 el gobierno municipal estuvo a cargo de Ramón Javier Mestre.
9. El expediente N° 024.588/2017 de la Municipalidad de Córdoba lleva el siguiente título: “Obra: Construcción de cruce bajo nivel en Plaza España, Construcción de Centro de Arte Contemporáneo y Revitalización del espacio verde.” Sin embargo, el uso del subsuelo de la Plaza España como Centro de Arte Contemporáneo ha sido puesto en duda luego por funcionarios municipales (GARBOVETZKY, 2020).

- ¹⁰. Kronfuss nace en Budapest en 1872, vive en Viena en su adolescencia y completa su formación en Múnich obteniendo el grado de ingeniero. Luego de ejercer en distintas ciudades europeas, en 1910 arriba a la Argentina y permanece en Buenos Aires desarrollando diversos encargos hasta 1915, año en el que se instala definitivamente en la provincia de Córdoba hasta su muerte en 1944 (CACCIAVILANI, SAMAR, 1977).
- ¹¹. La Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos fue creada en septiembre de 1940 a través de la Ley Nacional N° 12.665. El conjunto de la Compañía de Jesús en Córdoba fue declarado Monumento Histórico Nacional ese mismo año. En 1941 recibirían la misma distinción la iglesia Catedral de Córdoba, el Cabildo y la mayoría de los templos y conventos del periodo colonial.
- ¹². El edificio construido era en realidad el cuerpo central de un conjunto mayor — de estructura claustral — que se completaría con dos alas laterales paralelas a cada avenida, cuya construcción estaba prevista para etapas sucesivas y cuyo fin era albergar tanto a la colección del museo como a la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes de la Provincia (AGÜERO, 2017).
- ¹³. En ciertas publicaciones se lo designa *Espacio del Bicentenario*, *Centro del Bicentenario*, *Centro de Interpretación del Bicentenario* o *Centro Cultural Córdoba*, aunque se ha popularizado como *Faro del Bicentenario*.
- ¹⁴. Incluso para la particular condición de los países latinoamericanos es una alternativa avalada ya en las Normas de Quito de 1967.

REFERÊNCIAS

Fuentes

ARQ. Un túnel y un centro cultural en los subsuelos de Plaza España. *ARQ Diario de Arquitectura Clarín*. 11 de marzo de 2019. Disponible en: www.clarin.com/arq/tunel-centro-cultural-subsuelosplazaespana_0_CN2SiomOK.html.

ALONSO Daniel E. Por cambios y ajustes, el complejo del Faro ya cuesta \$ 40 millones. *La Voz*. 31 de mayo de 2013. Disponible en: www.lavoz.com.ar/noticias/politica/cambios-ajustes-complejo-faro-ya-cuesta-40millones.

BADUEL, Graciela; TURANO, Ricardo (). El desafío de resolver las partes y el todo. *ARQ Diario de Arquitectura Clarín*, n. 357, p. 14-19, 23 de junio de 2009.

BAEZ, Martín. Ya brilla en la ciudad el árbol navideño más Cordobés. *La Voz*. 9 de diciembre de 2015. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/ya-brilla-en-la-ciudad-el-arbol-navideno-mas-cordobes.

COHEN ARAZI, Alejandro *et alii*. En busca de un paisaje. *Revista Arquitectos*, año 24, n. 118, p. 54-57, marzo/abril 2010.

EL INVERSOR Y LA CONSTRUCCIÓN. La mejor idea del concurso provincial. mayo de 2010, p. 4-6.

GARBOVETZKY, Ary. Obras en Plaza España: para qué sirve el nuevo edificio. *La Voz*. 26 de febrero de 2020. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/obras-en-plaza-espana-para-que-sirve-nuevo-edificio.

HEREDIA, Luis. El batifaro. *La Voz*. 20 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/columna/batifaro>.

HEREDIA, Luis. El faro del bicentenario con los colores de la pátria. *La Voz*. 9 de julio de 2011. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/faro-bicentenario-con-colores-patria.

HEREDIA, Luis. Habemus faro. *La Voz*. 12 de junio de 2011. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/columna/habemus-faro>.

HEREDIA, Luis. El faro: el nuevo símbolo de la ciudad. *La Voz*. 2 de junio de 2011. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/faro-nuevo-simbolo-ciudad.

MARCONETTI, Diego. El futuro túnel de plaza España. *La Voz*. 27 de agosto de 2017. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-futuro-tunel-plaza-espana.

MARCONETTI, Diego. Plaza España: proyectan un solo túnel e incluirá un museo subterráneo. *La Voz*. 22 de diciembre de 2016. Disponible en: www.lavoz.com.ar/ciudadanos/plaza-espana-proyectan-un-solo-tunel-e-incluire-un-museo-subterraneo.

PERALTA, Elena. 12 ideas en busca de un símbolo del Bicentenario. *ARQ Diario de Arquitectura Clarín*, n. 357, p. 6-10, 7 de octubre 2008.

Bibliografía

AGACINSKI, Sylviane. *Filosofías y poéticas de la Arquitectura*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

AGÜERO, Ana C. *Local/Nacional: una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1850-1918)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana*. Barcelona: Electa, 2004.

BOITO, María E.; SORRIBAS, Patricia M. y ESPOZ, María B. La ciudad del bicentenario cordobés: la visibilidad mediática de las intervenciones urbanas como embellecimiento estratégico. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, v. 7, n. 1, p. 215-230, 2013.

BOIXADÓS, Cristina. *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930: imágenes urbanas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

BOIXADÓS, Cristina; MAIZÓN, Ana S.; EGUÍA, Mariana. *Plaza España*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba; Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

CACCIAVILLANI, Carlos; SAMAR, Lidia. La obra de Kronfuss. *DANA*, v. 5, p. 45-60, 1977.

CHOAY, Françoise. *Alegoría del patrimonio*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2007.

FUSCO, Martín. *La noción de patrimonio: evolución de un concepto. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.

GOYTÍA, Noimí; FOGLIA, María E. *Procesos de Modernización en Córdoba*. Córdoba, Argentina: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba, 1990.

HERNANDEZ LEÓN, Juan M. *Autenticidad y monumento*. Madrid: Adaba, 2013.

LIERNUR, José F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

LIPOVETSKY Gilles; SERROY Jean. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.

NASELLI, César *et alii.* (1998). *La arquitectura del Movimiento Moderno en Córdoba entre 1930 y 1970*. 1998, p. 63-72.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

ROBIN, Régis. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter, 2012.

ROCA, Miguel A. *Lugares urbanos y estrategias*. Córdoba: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba, 1984.

STANG, J. I. El patrimonio no existe. In: BELÉN ESPOZ, Cecilia Quevedo; SALCEDO, Luis; VILLAGRA, Emilia (comp.). *Memorias y patrimonios*. Córdoba: Gráfica del Sur, 2019, p. 81-95.

TRECCO, Adriana. *1573-2008: arquitectura de Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

Martín Fusco é Professor Titular Regular da Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño da Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC), Argentina, onde se tornou Bacharel e Mestre em Conservação e Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico. Doutorando em Arquitetura pela Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad Nacional del Litoral (FADU-UNL). Mestre e Bacharel da FAUD-UNC. Diretor do Instituto de Investigación en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (FAUD-UNC). Docente-investigador Categoría II do Programa de Incentivos SPU Ministerio de Educación de la Nación.

José Ignacio Stang é Professor Assistente Regular da Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño da Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC), na Argentina. Bolsista Pós-Doutoral no Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y la Sociedad (CIECS, CONICET y FCS-UNC). Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad Nacional de la Plata (FAU-UNLP). Bacharel em Arquitetura pela FAUD-UNC. Docente-investigador Categoría V do Programa de Incentivos SPU Ministerio de Educación de la Nación.

Como citar:

FUSCO, Martín; STANG, José Ignacio. Nuevas monumentalidades para viejos y nuevos monumentos: arquitectura, profesionales y estado en la ciudad de Córdoba, Argentina, 1980-2020. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 18, n. 1, p. 325-352, jan./jun. 2022. Disponível em: pem.assis.unesp.br.