

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en la última dictadura militar: oficialismo, negociaciones y resistencias culturales, 1979-1983

The Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires during the last military dictatorship: officialism, negotiations and cultural resistance, 1979-1983

O Centro Cultural Cidade de Buenos Aires durante a última ditadura militar: oficialismo, negociações e resistência cultural, 1979-1983

Marina Suárez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio, Argentina

marinasuarez.87@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7679-771X>

Recepción: 22 Julio 2023

Aprobación: 14 Febrero 2024



Acceso abierto diamante

Resumen

En el marco de la última dictadura militar que gobernó en Argentina (1976-1983), el intendente de la ciudad de Buenos Aires Osvaldo Cacciatore proyectó una ambiciosa política urbana que apuntaba a mostrar una ciudad limpia, ordenada y entroncada con los valores de la alta cultura. En este último sentido, se planificó una gran obra: el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. En 1979, la municipalidad transfirió un edificio en el barrio de Recoleta a la Secretaría de Cultura de Nación. La idea era construir un gran centro cultural semejante al Centro Pompidou de París, bajo dirección de los arquitectos Clorindo Testa, Luis Benedit y Jaques Bedel. En 1980 se inauguró la primera parte de la obra, que se proyectaba como más amplia y estaría lista en su totalidad en 1982. En este trabajo analizamos el origen del proyecto del Centro, la dimensión de la obra que se pensaba realizar y la que finalmente se concretó, los referentes que los diseñadores tenían en mente y los usos que se le pensaba dar a este espacio. En un segundo momento, indagamos en las distintas gestiones del Centro y las acciones artísticas que tuvieron lugar entre 1981 y 1983, y también qué actores culturales y artistas fueron parte de este espacio cultural.

Palabras clave: dictadura, cultura, planificación urbana.

Abstract

During the last military dictatorship that ruled Argentina (1976-1983), the mayor of the city of Buenos Aires, Osvaldo Cacciatore, projected an ambitious urban policy aimed at showing a clean and orderly city, connected to the values of high culture. In this last sense, a great work was projected: the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCB). In 1979, the municipality ordered the transfer of a building in the Recoleta neighborhood to the National Secretary of Culture. The idea was to build a large cultural center like the Pompidou Center in Paris, under the direction of architects Clorindo Testa, Luis Benedit and Jaques Bedel. In 1980 the first part of the project was inaugurated, which was projected to be larger and ready in its entirety in 1982. In this paper we analyze the origin of the CCCB project, the dimension of the work that was planned and the one that finally took shape, the references that the designers had in mind and the uses that were intended to be given to this space. In a second moment, we inquired into the different managements of the center and the artistic actions that took place between 1981 and 1983 and we analyzed which cultural actors and artists were part of this cultural space.

Keywords: dictatorship, culture, urban planning.

Resumo

Durante a última ditadura militar na Argentina (1976-1983), o prefeito da cidade de Buenos Aires, Osvaldo Cacciatore, planejou uma política urbana ambiciosa que visava mostrar uma cidade limpa, arrumada e ligada aos valores da alta cultura. Nesse último sentido, um grande projeto foi planejado: o Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Em 1979, a prefeitura providenciou a transferência de um prédio no bairro da Recoleta para a Secretaria Nacional de Cultura. A ideia era construir um grande centro cultural semelhante ao Centro Pompidou em Paris, sob a direção dos arquitetos Clorindo Testa, Luis Benedit e Jaques Bedel. Em 1980, foi inaugurada a primeira parte do projeto, que foi planejada para ser mais extensa e ficar pronta em sua totalidade em 1982. Neste artigo, analisamos as origens do projeto do Centro, a escala do trabalho que foi planejado e o trabalho que foi finalmente realizado, as referências que os designers tinham em mente e os usos que o espaço deveria receber. Em uma segunda etapa, analisamos as diferentes gestões do Centro e as ações artísticas que ocorreram entre 1981 e 1983, e também registramos quais atores culturais e artistas fizeram parte desse espaço cultural.

Palavras-chave: ditadura, cultura, planejamento urbano.

1. Introducción

Durante la última dictadura que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, las cúpulas militares desplegaron distintas estrategias de disciplinamiento social, como campañas de adoctrinamiento mediático, propaganda, desinformación, y técnicas de manipulación de la opinión pública. Además, la emisión sistemática y permanente de mensajes “positivos”, tanto en los medios públicos como privados, se valió de los métodos más avanzados de las consultoras publicitarias, incluidos sondeos de opinión y encuestas enfocadas en relevar actitudes, conductas y juicios sobre el desarrollo de las acciones políticas, militares y económicas del régimen. En jerga militar, esta estrategia se conoció como “acción psicológica” (Risler, 2018). Paralelamente, el distanciamiento de los cuerpos se realizó mediante la represión, el control policial, el estado de sitio, y los efectos que el terror de las desapariciones, torturas y asesinatos generaron en la población.

Siguiendo esta línea, las políticas culturales en dictadura incluyeron desde censura y confección de listas negras hasta la persecución política y el aniquilamiento de personas (Landi, 1984; Ekerman, 2016). También se buscó exterminar tradiciones culturales, por ejemplo, mediante la quema de libros; un procedimiento habitual al cual se refería como “prácticas purificadoras” (Invernizzi y Gociol, 2010). Sin embargo, ciertas acciones creativas y culturales tuvieron lugar en este período, enmarcadas en las tradiciones culturales que el gobierno militar promovía y embanderaba (Usabiaga, 2012; Buch, 2016; Manduca y Suárez, 2020). En este sentido, la idea del “apagón cultural” ha sido cuestionada por una serie de trabajos (Verzero, 2013; Longoni, 2014; Cristiá, 2021; Schenquer, 2022) que reconocen que durante esos años se desarrollaron no solo acciones artísticas sino también políticas culturales significativas. Distintos autores (Oszlak, 1991; Silvestri y Gorelik, 2000; Liernur, 2001; Menazzi, 2013; Tavella, 2014; Fernández, 2016) analizaron desde varios ángulos las políticas urbanas de la dictadura militar a nivel nacional y en la ciudad de Buenos Aires. Además, en estas investigaciones se señala el lugar central que se le dio al medio ambiente y a la imposición de un nuevo ordenamiento de la ciudad que fue en detrimento de las clases populares. En la intersección entre políticas urbanas y culturales, ciertos trabajos dan cuenta del lugar que ocupó el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCBA) entre la dictadura militar y la democracia. Mientras que Viviana Usabiaga (2012) analizó las producciones artísticas del Centro en la postdictadura, en trabajos anteriores realizamos un análisis cartográfico que lo coloca en diálogo con los espacios culturales y las producciones del *underground* entre la dictadura y la democracia (Suárez, 2016, 2019). Paula La Rocca y Lucía Cañada (2023) abordaron, por un lado, dos acciones creativas llevadas a cabo por el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) –en las inmediaciones del Centro– y, por otro lado, Las Jornadas del Color y de la Forma -acontecidas en el CCBA– las cuales ponían en cuestión a las políticas urbanas de la última dictadura.

El presente artículo dialoga con este corpus de trabajos que abordan de forma tangencial el caso del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (de aquí en más CCBA), es por ello que analizaremos su proyección arquitectónica, las gestiones y las acciones creativas que allí acontecieron y su proyección en el marco de las políticas culturales y urbanísticas de la dictadura.

Nos adentramos, en primer lugar, en los aspectos formales del plan arquitectónico, los arquitectos contratados, el marco histórico en el que se desarrolló, el proyecto que se pensaba realizar y el edificio que finalmente se concretó. Además, estudiaremos los usos que se le dio a este espacio hasta 1983. En un segundo momento, indagaremos en quienes fueron los sucesivos directores del CCBA hasta los años ochenta, qué actores culturales y artistas fueron parte de este espacio cultural, cuáles fueron sus condiciones de posibilidad allí y cuál fue su injerencia en los primeros meses de democracia. Además, describiremos algunas de las muestras más relevantes que se presentaron en el Centro.

Para ello analizaremos distintos tipos de fuentes. Por un lado, documentación –revistas, decretos, disposiciones legales, cronologías institucionales– catálogos y publicaciones consultadas en el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CeDIP). Por otro lado, indagamos en los archivos personales del arquitecto y urbanista Alfredo Máximo Garay^[1] quien conserva

planos, archivos personales, revistas de arquitectura y urbanismo, catálogos de diseño de mobiliarios de las obras de Osvaldo Cacciatore realizadas por Ricardo Blanco y disponibles en el catálogo *Más allá del objeto* (2018).^[2] El análisis de estos materiales nos permitió explorar cómo se insertó el proyecto arquitectónico y la agenda cultural del centro en cuestión en el proyecto urbanístico de la ciudad. Además, los diarios de la época –*La Nación*, *La Razón* y *Clarín*– resultaron un insumo fundamental para el desarrollo de este artículo, cuyo análisis se plantea “a caballo” entre la proyección arquitectónica del CCCBA, la mirada de la prensa en torno a este y las acciones culturales que allí acontecieron. Al mismo tiempo, se recurrió a testimonios y archivos personales de Rafael Bueno y Laura Buchelato para indagar sobre la última de las exposiciones que se realizó en el Centro Cultural durante la dictadura militar.

A través del trabajo con estas fuentes, pudimos constatar cuáles eran las principales referencias arquitectónicas del Centro, cuál fue su proyección y envergadura inicial, y qué arquitectos y diseñadores se implicaron en el proyecto. Además, indagamos en qué actores, artistas y acciones creativas fueron parte del CCCBA una vez que este ya estuvo en funcionamiento.

Partimos de la hipótesis de que el proyecto del CCCBA encarnó un ideal cultural y arquitectónico –en sintonía con un modelo urbano específico– enmarcado en los lineamientos del gobierno militar y su objetivo de mostrar una ciudad limpia, ordenada y alineada con los valores de la “alta cultura” y la tradición que el régimen pregonaba. En su dimensión edilicia, el Centro proyectado –de 128.000 metros cuadrados– se concretó a medias, pero logró erigirse en un emplazamiento y con una estética acorde a las perspectivas inspiradas en el urbanismo modernista al que aspiraban sus ideólogos. Sin embargo, en cuanto a la agenda cultural las expresiones fueron múltiples y diversas. En muchas de las acciones creativas participaron artistas que se quedaron en el país en el marco de la violencia estatal, las detenciones y los asesinatos. En este sentido, postulamos que este conjunto de permanencias de actores en Argentina funciona como casos testigo de aquellas posibilidades de acción creativa que, por medio de negociaciones, pero sin necesariamente alinearse con las políticas culturales del gobierno de facto, se valieron de los espacios institucionales, como el caso estudiado, para llevar a cabo sus propuestas artísticas.

1.1. La cultura y la ciudad en los años de la dictadura militar

Durante toda la gestión presidencial de Jorge Rafael Videla –entre 1976 y 1981– las dificultades presupuestarias limitaron la acción de la Secretaría de Cultura de la Nación y provocaron la pronta renuncia de sus ministros y secretarios.^[3] Un momento excepcional fue el año 1978 cuando se realizó el Campeonato Mundial de Fútbol y la Secretaría obtuvo una importante partida de dinero, un 500% superior a los años previos (Rodríguez, 2015).^[4]

En cuanto a la ciudad de Buenos Aires, entre 1976 y 1983 las cúpulas militares implementaron un sostenido proceso de transformación con un doble discurso. Por un lado, este respondía a la defensa de la ecología que el gobierno municipal de facto promovía y, por otro lado, se alineaba con una declarada voluntad de reforma social. Así, la llegada de Osvaldo Cacciatore a la intendencia de la ciudad de Buenos Aires, en 1976, motorizó un conjunto de obras que modificaron radicalmente el perfil urbano. Durante 1978, en vista del mundial de fútbol, los militares aprovecharon esta oportunidad para pulir su imagen. En el ámbito internacional, denostaron las denuncias por violaciones a los derechos humanos haciéndolas ver como un engranaje de la “campaña antiargentina”.^[5] Además, a nivel interno, tomaron ventaja del multitudinario evento para realizar un sondeo de legitimidad y tantear qué sucedería con la apertura de espacios de expresión y participación ciudadana (Novaro y Palermo, 2003).

En este marco, las obras modernizadoras de Buenos Aires ganaron un ímpetu aún mayor; ya desde un comienzo Cacciatore contó con el apoyo del núcleo “moderado” de la Junta Militar encabezado por Videla, el ministro del Interior, Albano Harguindeguy, y el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz. No obstante, en marzo de 1981 asumió la presidencia de facto el general Roberto Viola. Si bien era de esperarse que con su gestión se sostuviera el respaldo a las obras de Cacciatore, tras la presión internacional por las

violaciones a los derechos humanos, las evidencias de la mala gestión gubernamental y las escasas bases de apoyo social al régimen, el gobierno de facto ejecutó un nuevo paquete de medidas que modificó el rumbo de las políticas económicas y afectó la financiación de los proyectos en cuestión (Raíces y Schenquer, 2022).

Más aún, en noviembre de 1981, frente a la creciente pérdida de legitimidad de las cúpulas militares Viola también fue removido de su cargo. Un mes después, asumió la presidencia Leopoldo Fortunato Galtieri quien, en abril de 1982, en medio de un fuerte conflicto social y económico, buscó reflotar el nacionalismo y envió tropas a las Islas Malvinas, dando comienzo a la guerra con Gran Bretaña y dejando por completo de lado los proyectos modernizadores de Cacciatore –quien ya había renunciado a su cargo en marzo de ese año– (Suárez, 2022).

Durante prácticamente todo el periodo de la última dictadura militar Cacciatore tuvo el visto bueno de la Junta Militar. Este apoyo no solo fue decisivo para su permanencia en el poder, que se sostuvo hasta marzo de 1982, sino también para el desarrollo y ejecución de sus costosas obras (Oszlak, 1991). Durante su gestión, se construyeron autopistas, se expropiaron más de 30.000 hectáreas de terrenos localizados en Gran Buenos Aires y se demolieron grandes franjas edilicias habitadas, se crearon avenidas, ensanches y parques mientras que muchas plazas urbanas fueron renovadas. Ejemplos de esto último fueron el predio de Retiro –remodelado incorporando espacios verdes aledaños–, Agronomía, Barrancas de Belgrano, el Parque Chacabuco, el Parque Centenario y el Parque Lezama en donde se instalaron luminarias, se plantaron nuevas especies de árboles, se construyeron juegos infantiles y áreas dedicadas al deporte y al arte. Además, se construyeron escuelas municipales con sus respectivos mobiliarios: panelería, pizarrones, escritorios, pupitres en colores: verde, negro y madera natural.^[6] Los más emblemáticos de esas producciones fueron los pupitres y asientos realizados en plástico reforzado con vidrio y metal con los que se equiparon las instituciones del Plan de Escuelas Municipales de la ciudad de Buenos Aires entre 1979 y 1980.

Sin embargo, lo más recordado de su gestión es la política de creación de autopistas y de espacios verdes en predios donde se asentaban barrios de sectores populares a partir de la violenta erradicación de “villas miseria” (Oszlak, 1991). La autoridad de aplicación para los desalojos fue la Comisión Municipal de la Vivienda, que concentró todas las funciones de los operativos que fueron comandadas por Guillermo del Cioppo, y el comisario Salvador Lotito. Esta política, buscaba respaldo de la opinión pública y legitimidad en el marco de la creciente relevancia internacional de la “cuestión ambiental”. Pero, además del énfasis ambientalista, Cacciatore aseguraba que, hasta su intendencia, las plazas y los parques eran lugares de degradación moral. Es por eso que, como destaca Ana Sánchez Trolliet (2022) desde su perspectiva, la modernización de los espacios verdes tenía como fin asegurar actividades para la “juventud ansiosa” y la práctica deportiva para la distracción de la población.

Esta campaña de proyectos modernizadores del municipio contaba también con amplia difusión ya que se anunciaban en la prensa las obras realizadas y los planes futuros de las autoridades de facto para la comuna. Así, por ejemplo, en el diario *La Prensa* del miércoles 14 de octubre de 1981,^[7] se anunciaba que el brigadier Cacciatore había realizado una convocatoria en un local de la ciudad para mostrar su labor en la administración municipal. La nota en cuestión mencionaba: 60 escuelas –de las cuales finalmente fueron inauguradas 24–; la construcción, remodelación y equipamiento de hospitales y centros de salud; la inauguración del Parque presidente Sarmiento y de los polideportivos del Parque Chacabuco y del Parque Jorge Newbery. Finalmente, se anunciaban los avances en las obras de las autopistas 25 de Mayo y Perito Moreno y en los trabajos de saneamiento del Riachuelo.^[8] Con estas publicaciones de prensa y comunicados regulares, los militares informaban del estado de sus obras y, al mismo tiempo, buscaban instalar un discurso “normalizador” en medio de la represión y las crecientes denuncias por violaciones a los derechos humanos. Además, como señalan Adrián Gorelik (1994) y Leonardo Fernández (2016), estos anuncios subrayaban la resolución de problemáticas preexistentes a 1976 y se inscribían en la tradición de las administraciones reformistas del siglo XIX y de la primera mitad del XX.

Según Eduardo Raíces y Laura Schenquer (2023) el signo distintivo del régimen fue erigir fachadas que combinaban eclécticamente referencias antiguas y modernas. Esta convivencia brindaba la sensación de integración armónica entre pasado y presente con el objetivo de que transeúntes y turistas tuvieran una experiencia de ciudad clásica pero también moderna y vanguardista. Uno de los edificios públicos que fueron concebidos en el marco del proyecto modernizador de la ciudad fue el CCCBA, actual Centro Cultural Recoleta. En cuanto al diseño edilicio, la mirada estaba puesta en las grandes obras de la vanguardia internacional, más específicamente de España y Francia.^[9] En términos proyectuales, el CCCBA se inspiraba en el recientemente inaugurado Centro Pompidou. Incluso previamente a la locación del barrio de Recoleta ya se habían imaginado otras posibles para concretar este proyecto. En efecto, en 1978 el artista Antonio Berni había propuesto transformar el viejo Mercado del Abasto en un centro cultural^[10] que emulaba al mencionado centro de artes parisino.^[11] Entre los antecedentes que dan cuenta del referente europeo se encuentra el número 178 de revista de arquitectura, diseño y urbanismo *SUMMA*, que en 1978 realizó un homenaje al centro Pompidou inaugurado en febrero de 1977 por el entonces presidente de la república francesa George Pompidou.^[12] Este fue diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers y construido sobre un terreno en donde antes se ubicaba el mercado de Les Halles de París. Según la revista, el proyecto buscaba conectar a los franceses con la arquitectura, la libertad y la democracia. Además, señalaba que dentro del edificio funcionaban el Centro de Creación Industrial (CCI), una biblioteca, un museo de arte moderno, un sector dedicado al arte gráfico, una cinematoteca, una fototeca, un teatro, un restaurante y un túnel de cristal. La nota cerraba anunciando la construcción de un centro cultural de similar envergadura en Buenos Aires. Tal como se desarrolla en el siguiente apartado, un año más tarde la misma revista publicaría un número especial dedicado al CCCBA estableciendo un paralelismo entre ambos centros culturales.

Además, en la revista *Nuestra Ciudad* número 142^[13] se afirmaba que la infraestructura del CCCBA estaba pensada para abarcar todas las manifestaciones de la cultura al igual que el Centro Pompidou o el Centro de la Villa de Madrid. A lo referente a este proyecto arquitectónico y su historia nos dedicaremos en los siguientes apartados.

2. El CCCBA: un exponente del proyecto cultural de la gestión de facto de la ciudad de Buenos Aires

El predio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires perteneció durante el siglo XVIII a los frailes franciscanos recoletos. Sin embargo, en 1822 se expropió el convento a la congregación y el edificio pasó a albergar, hasta finales del siglo XX, a diversas instituciones. Allí funcionaron: un asilo de mendigos –el cual se ampliaría en 1828 tras una ley que prohibía la mendicidad en la vía pública–, un hogar de ancianos y una escuela de dibujo. En 1979, para conmemorar el cuarto centenario de la ciudad, la gestión de facto de la Intendencia Municipal de Buenos Aires propuso transferir –mediante el Decreto 357 BM 15.960 25/1/79–^[14] el Hogar de ancianos de la calle Viamonte a la Secretaría de Cultura para realizar los estudios necesarios para la creación del CCCBA.

Continuando con lo establecido en 1980, mediante el Decreto 8.366 BM 16.447 se creó el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires como organismo desconcentrado. Al año siguiente, se dispuso a remodelar el antiguo Hogar mediante la Ordenanza 44.370 BM 18839 6/8/990. Posteriormente, mediante la Ordenanza 44.370 BM 18839 6/8/990^[15] se llamó a concurso para remodelar el edificio y se convocó a los arquitectos y artistas ganadores: Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Fernando Benedit, quienes desarrollaron un ambicioso proyecto arquitectónico para convertir a este espacio en centro cultural (Massetti, 2011).^[16] Inicialmente se concibió al gran edificio como complejo museológico que sería sede de los museos: Eduardo Sívori, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken y Museo de Arte Hispánico “Isaac Fernández Blanco”. Sin embargo, dada la gran complejidad de la obra, la falta de presupuesto y la creciente pérdida de legitimidad del gobierno de facto, en 1982 estos fueron desvinculados del proyecto mediante Decreto 7.867 BM 16.927 30/11/82.^[17]

El 17 de marzo de 1979 el diario *Clarín* publicó una nota titulada “Construirán un nuevo centro cultural”. Allí Clorindo Testa destacaba la incorporación de la capilla construida por el ingeniero Buschierzo, a fines del siglo XIX, a los fines de que el lugar tuviera interés turístico. La publicación adelantaba que dos claustros estarían reservados para oficinas de las Naciones Unidas –ONU– y que la Organización de Estados Americanos –OEA– también tendría base física en el CCCBA.^[18]

La nota señalaba que, en la reunión del 16 de marzo de 1979, Ricardo Freixa –secretario de Cultura de la comuna porteña–^[19] y los arquitectos seleccionados habían delineado los primeros aspectos de la iniciativa propuesta por el intendente municipal Osvaldo Cacciatore. En cuanto al presupuesto, se señalaba que la obra había costado 2 millones de pesos y que su habilitación quedaría prevista para el 12 de octubre de 1980, cuando Buenos Aires festejara su cuarto centenario. Con la mirada puesta en la vanguardia internacional, Freixá proponía realizar una primera exposición sobre artistas españoles y norteamericanos. Este evento finalmente no se desarrolló porque las obras aun no estaban lo suficientemente avanzadas.

El número 145/146 de la revista *SUMMA* salió a la venta en enero de 1980 con el título “Buenos Aires, 400 años” y se dedicó casi exclusivamente al proyecto arquitectónico del CCCBA (Imagen 1). Allí se destacaba que se buscó explotar al máximo la ubicación privilegiada del predio vinculado con otras entidades culturales colindantes –la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Decorativo, el Museo Nacional de Bellas Artes y otras salas nacionales de exposición– a los fines de lograr una mayor afluencia de público tanto local como turístico.

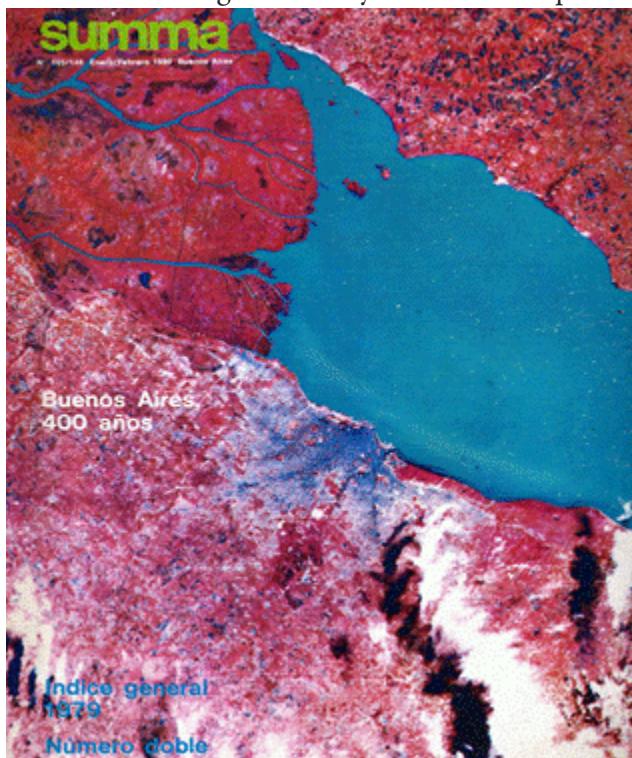


Imagen 1.

Tapa de la revista *SUMMA* 145/146, enero de 1980. “Buenos Aires, 400 años”
Fuente: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.

Desde la plaza Intendente Alvear se construiría una pasarela elevada de hormigón que comunicaría las terrazas de la cafetería y la biblioteca. Por su parte, el acceso del personal se efectuaría por la calle Azcuénaga por medio de ascensor y por la calle Junín se realizaría el acceso del público.

En cuanto a la obra, se insistía en las diversas materialidades utilizadas para evidenciar las distintas funciones del edificio. Además, el documento detallaba que se proyectaban cinco patios internos para el descanso del público y dos paseos principales: uno central de acceso a todos los edificios y otro perimetral, que bordeaba el

predio sobre la plaza Intendente Alvear. La calle sobre Azcuénaga remataría en un mirador sobre plaza Francia que conservaría parte de la mampostería original y marcas de la presencia anterior. Esta morfología edilicia y sus fachadas combinaban la permanencia de lo antiguo con lo nuevo y remitían a una ciudad clásica, que Raíces y Schenquer (2022) atribuyen a valores conservadores, pero a la vez modernizantes y vanguardistas.

La revista incluía una minuciosa memoria descriptiva sobre la obra que se proyectaba como un centro cultural y sede administrativa con una vasta cantidad de dependencias. Pero, además, se montaría una biblioteca, una cafetería y con una gran sala de lectura que se vincularía con la terraza exterior. También en el primer piso, se proyectaba una escuela de restauración y, asimismo, con el propósito de mejorar su iluminación se abrirían ventanales hacia el Cementerio de la Recoleta. Complementariamente, se planificaba una sala en planta baja, dedicada a exposiciones provenientes del exterior.

Lo más significativo de esta memoria es que se estipulaba que estuviera en funcionamiento el Centro de información regional de las Naciones Unidas que funcionaría en horarios diferentes a los demás edificios del complejo y que contaría con un acceso independiente. La sala de conferencias estaría ubicada sobre el puente que comunicaba al edificio con el Museo de Arte Moderno y podría ser utilizada eventualmente para recepciones oficiales o como despacho alternativo.

Aunque muchas de las intenciones iniciales sobre el CCCBA no llegaron a materializarse, dan cuenta de aspectos fundamentales sobre las significaciones de esta obra para la junta militar. Por un lado, se destaca una búsqueda de los proyectistas del centro de que este funcionara como expresión de la alta cultura y, simultáneamente, como sede de organizaciones internacionales presentadas como neutrales frente al mundo: la ONU y la OEA. Esto permite hablar de una búsqueda de legitimidad del régimen en expresiones culturales y del ámbito de la diplomacia. Por otro lado, en cuanto al diseño, la combinación de lo antiguo con lo moderno da cuenta de la reafirmación en la tradición, pero con miras al futuro, una fórmula arquitectónica que ya había sido planteada en el modernismo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris –más conocido como Le Corbusier– en los años veinte y replicada con escaso éxito en distintas partes del mundo. En efecto, este antecedente remite a 1929, cuando el arquitecto francés fue invitado por la Asociación de Amigos del Arte a dar diez conferencias en Buenos Aires. Un año después dichas presentaciones salieron a la luz bajo el título *Precision sur un etat présent de l'architencture et de l'urbanisme* y tuvieron un gran impacto en las concepciones de las ciudades de América del Sur. En esta hipótesis teórica sobre el urbanismo moderno el mayor desafío era transformar la ciudad heredada del siglo XIX en una metrópoli integrada al mundo y sus tendencias. Los edificios de la Buenos Aires de Le Corbusier estarían conectados por plataformas elevadas que vincularían a los edificios entre sí y otras que se elevarían por sobre el Río de la Plata, como máxima expresión de una ciudad que se conecta con otras metrópolis (Tsiomis, 2009).

Por último, la mirada puesta en la distribución y el diseño del mencionado centro parisino y en las producciones artísticas extranjeras reflejaba una decisión de privilegiar el arte y el diseño de las metrópolis europeas por sobre las producciones locales, incluso si, como veremos, en los hechos los artistas nacionales ocuparon un lugar importante en el CCCBA.

3. Percepciones sobre los primeros pasos de la obra y la cruzada mediática para brindar una imagen positiva del futuro centro cultural

La gran obra, aún inconclusa, fue inaugurada a mediados de 1981. Desde entonces, intelectuales, arquitectos y urbanistas que escribían en revistas especializadas de diseño y arquitectura, en diarios y en publicaciones de alta cultura, vieron la posibilidad de cuestionar el proyecto urbano de Cacciatore en general y el del Centro Cultural en particular.

En un comienzo, la prensa se encargó de destacar la relevancia del proyecto en curso. El 28 de febrero de 1981, el diario *Clarín* señalaba bajo el título “Acierto de un proyecto”^[20] que se estaba construyendo el centro cultural bajo la iniciativa de la Municipalidad de Buenos Aires y la Secretaría de Cultura. Desde el título elogia la propuesta, resaltando la combinación audaz del diseño con la intención de preservar antiguas

edificaciones y el hecho de que las autoridades municipales pusieran a la cultura a disposición de toda la sociedad. Además, la nota citaba la opinión de dos artistas: Alejandro Puente^[21] y David Lamelas,^[22] quienes destacaban que sería uno de los proyectos culturales más importantes del mundo.

La propuesta de que las fachadas dejaran entrever los destinos previos del edificio, haciendo convivir eclécticamente lo viejo y lo nuevo fue, sin embargo, duramente cuestionada por otros autores. En efecto, estableciendo un claro contrapunto con la nota anterior, en la revista *SUMMA* de abril de 1983, el arquitecto Pancho Lineur escribía que en el proyecto –al que consideraba como una metáfora del paso del tiempo como tragedia–, la atención creativa había sido desplazada por los requerimientos que surgían de la combinación entre las nuevas necesidades y la masa edilicia preexistente. Frente a esta dificultad, se había hecho hincapié en los elementos agregados, perdiendo de vista asuntos importantes como la incapacidad para albergar gran cantidad de gente debido a la estrechez de los pasillos y a otros problemas estructurales que presentaba la obra. Lineur (1983) apuntaba contra el formalismo vacío del diseño arquitectónico, cargado de expresiones frivolizadas y con un valor meramente propagandístico. Además, señalaba que la localización del Centro representaba otro gran problema pues se hallaba: “alejado del corazón de la ciudad, desconectado de sus medios de comunicación masiva, huérfano de inserción en planes urbanísticos y culturales”.

Una parte de su argumento retomaba una nota que Oscar Oszlak (1983) había escrito en noviembre de 1982 sobre la política urbana y de propaganda de la dictadura en la prestigiosa revista *Punto de Vista*.^[23] Allí, describía la proyección del *City Beautiful* –en la que se insertaba el CCCBA y otros edificios (el Banco de Londres, la Biblioteca Nacional, el Hospital Naval entre otros)– que buscaba embellecer la ciudad como parte del programa de propaganda de la dictadura. Oszlak señalaba que no existía la pretensión de “neutralidad” sobre el espacio urbano y apuntaba que los planes de Buenos Aires elaborados durante los seis años de dictadura militar fantaseaban con una ciudad “blanca”. La segregación geográfica tenía como principales víctimas a los sectores populares, quienes eran expulsados a las zonas periféricas sin servicios básicos, ni acceso al transporte público, ni a los bienes culturales.

En mayo de 1982, con parte del Centro funcionando, la revista de arquitectura, planificación y urbanismo *A/mbiente* publicó un número dedicado al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, a la ecología y al desarrollo. Con la mira puesta en el proyecto original se destacaban las dudas en relación con su concreción. Sin embargo, también se elogiaba la zona geográfica en donde se emplazaba, el diseño arquitectónico y se admiraba la fachada neoclásica cargada de color y con tintes napolitanos que contrastaba positivamente con arquerías coloniales y tuberías de aire acondicionado, todo lo cual justificaba la adjudicación del primer puesto en la categoría de arquitectura de los premios “A/mbiente, 1981”. En la misma nota el Arquitecto Rafael Iglesia apuntaba:

Desde el inicio, algunas condiciones previas al proyecto marcaron límites: el comitente decidió que no se podía proceder haciendo tabla rasa con todo lo ya existente, *no* el Plan Voisin y *no* al Pompidou. El Centro Cultural debió demostrar lo ficticio de la postura de “tierra arrasada” como necesidad de la arquitectura moderna. ^[24]

Así, dejaba entrever que los comitentes –y principalmente Freixa– tenían como modelo a los centros europeos como el modernista Plan Voisin^[25] y el Pompidou. Por su parte, el arquitecto Adrián Marcesat publicó en este número sus dudas respecto a la terminación de aspectos conceptuales como la conexión de diversas instituciones integrantes a través de un recorrido multiforme y polivalente.^[26]



Imagen 2

Techos del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en obras

Fuente: S. d. (1981). Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.

En suma, la crítica –tanto favorable como desfavorable– enfatizaba en las cuestiones edilicias, tanto estéticas como de funcionalidad y accesibilidad del centro y en los modelos urbanísticos que los proyectistas tenían en mente.

4. Las gestiones, los primeros proyectos artísticos del CCCBA. Fracturas y negociaciones con la Junta Militar

El primero de enero de 1981, el compositor José Maranzano asumió como director de CCCBA; su gestión duró un año, hasta abril de 1982, y estuvo atravesada por un gran descrédito a la dictadura militar debido al creciente descontento social frente a las denuncias por las violaciones a los derechos humanos.



Imagen 3

Asunción de José Maranzano 1981

Fuente: Fotografía institucional (1981). Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.

En un intento por reflotar la imagen de las políticas de la dictadura en general y del Centro en particular, se publicaron una serie de notas en distintos medios enalteciéndolo. Entre ellas, en el diario *El Litoral* del 18 de enero de 1981,^[27] como así también en el diario *Clarín* del 28 de febrero del mismo año,^[28] se ratificaba el acierto de las obras y se difundía una imagen positiva en relación con la oferta cultural del CCCBA. Asimismo,

en la revista *Somos* del 10 de septiembre de 1981, se afirmaba que el espacio convocabía a cientos de turistas.^[29] Más aún, poco antes de dejar su cargo Maranzano señalaba:

Deseamos que el hombre y la mujer de Buenos Aires se acerquen no solo por la producción cultural sino también por la invitación a pasear por sus calles interiores, jardines y terrazas de libre acceso, en una actitud de contemplación y encuentros.^[30]

También, en la revista *Somos* se destacaba la multitudinaria asistencia del público a *Las Sextas Jornadas del Color y de la Forma*, celebrando la gestión del director del espacio cultural. Se trataba del último de una serie de eventos organizados durante la dictadura militar por la artista Mirta Dermisache, destinadas a desarrollar la creatividad y dar lugar a la libre expresión entre los adultos (Cañada, 2019). Cada jornada era concebida y materializada por Dermisache y su equipo de voluntarios, quienes congregaban a un gran número de individuos interesados en la exploración de diversas técnicas artísticas. Las producciones abarcaban un amplio abanico que iba desde grandes cerámicas colaborativas, pinturas individuales y colectivas, dibujos, tintas, tallado, grabado, serigrafía, entre otras.

En 1981, se realizaron las *Sextas Jornadas del color y de la Forma*^[31] en el CCCBA. Esta edición contó con presupuesto y triplicó las mesas y los materiales disponibles y las filas para ingresar eran de más de una cuadra.



Imagen 4.

Sextas Jornadas del Color y de la Forma, 1981

Fuente: Fotos de Gloria de Villafaña. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.

Es posible que la intendencia de facto permitiera que las jornadas tuvieran lugar en el CCCBA, pues, bajo la fachada del arte y la creación como actividades de “esparcimiento saludable”, la propuesta estaba en sintonía con lo que los militares aspiraban a lograr, es decir, mantener a la “juventud ocupada” (Sánchez Trolliet, 2022). Pero, además, se presentaba acorde con lo que los discursos oficiales y la prensa de los últimos dos años de gobierno de facto promovían: ocupar sus espacios urbanos y culturales con propuestas modernas y vanguardistas en un recinto oficial y controlado.

Al mismo tiempo, durante la gestión de Maranzano se sostuvo, dentro del mismo edificio, el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM),^[32] inaugurado en 1980. Este espacio vanguardista y experimental no solo contaba con las últimas tecnologías para la producción musical, sino que además se convocó a los reconocidos compositores Francisco Kropfl y al ingeniero Fernando Von Reichenbach del recientemente cerrado Instituto Di Tella.^[33]

Luego de la clausura del CLAEM –por falta de financiamiento y persecución política– en 1971,^[34] dos fueron las instituciones que albergaron a sus músicos. La primera de ellas fue el Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Artes y Tecnología (CICMAT) instalado en el Centro Cultural San Martín en la década de los setenta, y la segunda fue el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM), en los años ochenta. Esta continuidad tuvo lugar gracias a que los compositores buscaron salvar el laboratorio del CLAEM, manteniendo su esencia en instituciones emergentes durante los años de dictadura militar. De esta manera, lograron que el CICMAT continuara activo al menos hasta 1977 y luego siguieron con sus actividades en el LIPM (Liut, 2015). El LIPM es, hasta la actualidad, uno de los más reconocidos espacios de experimentación musical y fue, en su época, un símbolo de alta calidad técnica en América Latina.

De acuerdo con Martín Luit (2015) para estos artistas fue posible continuar produciendo su obra en el ámbito del LIPM debido a que, para los funcionarios del régimen dictatorial, la composición de música contemporánea entroncaba con la tradición de la “gran música clásica”. Así se comprenden las políticas de gobierno como la edición de libros biográficos sobre compositores argentinos del llamado “nacionalismo musical”, la continuidad en el otorgamiento de premios, la realización de concursos y el encargo de obras, como así también las giras al exterior (p. 4).

En esta línea, una de las negociaciones tácitas con los militares fue la del prestigioso compositor Alberto Ginastera quien, desde Suiza, continuó siendo una personalidad tutelar en la música argentina. A él le fue encargada la composición de una obra para celebrar los 400 años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires. Su aval fue importante para la obtención de subsidios internacionales, como las becas Guggenheim, o para la recomendación de alumnos en temporadas de conciertos en el exterior. De manera que, esta clase de negociaciones con la Junta Militar protagonizadas por compositores de renombre, fueron condición de posibilidad para sostener espacios de creación y composición como el LIPM. Continuando con el caso de Ginastera, el 17 de mayo de 1979 Videla^[35] recibió al maestro radicado en Suiza. La cita protocolar entrañaba mutuos beneficios simbólicos para el anfitrión y el invitado. La prensa no tardó en difundir imágenes sobre el encuentro; el diario *La Nación* tituló la noticia: “Ginastera con el presidente” junto con una foto en la cual Videla, de civil, estrecha el brazo del músico (Gilbert, 2021, p. 115).

En cuanto a las negociaciones de la Junta Militar con el campo de las artes visuales, otro nombre importante sale a la luz y se vincula con el CCCBA, nos referimos a Antonio Berni. En octubre de 1981, sus restos fueron velados en las salas del Centro. Este acto cargado de simbolismo cristaliza el desenlace de las concesiones que las cúpulas militares establecieron con algunos artistas que permanecieron en el país. En efecto, mientras que muchos de ellos fueron asesinados, “desaparecidos” o debieron partir al exilio, ciertos puntos ciegos de la dictadura fueron espacios cooptados por actores que, “desde adentro”, adoptaron una postura contestataria respecto del régimen. Berni perteneció a este conjunto de artistas que mientras realizaba exposiciones en instituciones oficiales continuaba, en el ámbito privado, denunciando al régimen a través de sus pinturas (Usabiaga, 2012).

La Secretaría de Cultura de la Nación, por resolución de su titular, Julio C. Gancedo, se adhirió al duelo por el fallecimiento de Antonio Berni. El secretario exaltó, además, la personalidad del artista y sus aportes a la plástica nacional con reconocimiento internacional; y, por la misma resolución, dispuso la concurrencia al sepelio de una comitiva integrada por miembros de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos de Lugares Históricos, y de la Comisión Asesora de Artes Plásticas. Asimismo, estableció que se entornaran las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes el día de su sepelio.^[36] El diario *La Nación*, exaltaba en la publicación que anunciaba la muerte de Berni que Viola había asistido al sepelio en el CCCBA para prestar sus condolencias a la señora Berni.

La Junta Militar utilizó la figura del artista con amplia trayectoria para su propaganda cultural y, a esos fines, le solicitó múltiples encargos de obra. Simultáneamente, Berni conoció de cerca los asuntos y tensiones de las

cúpulas militares y produjo cantidad de pinturas y collages –que salieron a la luz tiempo después– que ponían en escena los abusos y la violencia del régimen.

Durante la gestión de Maranzano los avances en la obra fueron escasos y lentos. Las acciones artísticas resultaron significativas incluso si estas fueron más el resultado de personalismos que de políticas culturales sistemáticas. El 31 de marzo de 1982, el creciente descontento popular se expresó en una multitudinaria marcha a Plaza de Mayo en contra de las políticas de la dictadura militar. En este contexto, el intendente Cacciatore presentó su renuncia y junto con él, también lo hizo Maranzano. Su sucesor sería Guillermo Whitelow –ex director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– cuya gestión transcurrió en una coyuntura de escasa legitimidad del gobierno de facto, la cual se agudizó tras la derrota en la Guerra de Malvinas. En este marco Whitelow contó con fondos limitados y la obra del Centro prácticamente no presentó avances. En cuanto a la propuesta cultural, esta resultó escasa pero significativa por dos razones. En primer lugar, porque entabló un diálogo con las propuestas de los jóvenes artistas del incipiente movimiento *underground* que se estaba gestando desde 1981^[37] en Buenos Aires (Suárez, 2019). Y, en segundo lugar, porque durante la gestión de Whitelow se mostraron las primeras expresiones artísticas y miradas retrospectivas críticas, aún en dictadura militar, sobre la represión, la censura y el terror de los inmediatos años previos.

La primera de las muestras que se sucedieron fue *Cine Argentino en Imágenes Fijas* en febrero y marzo de 1983. Luego, durante abril, se presentó la exhibición *50 años de Cine Sonoro*.

Del 30 de septiembre al 23 de octubre de 1983, se realizó la muestra “*Ex-presiones. Pinturas e Instalaciones*” que conjugó tres exposiciones de artistas argentinos y fue curada por la crítica Laura M. Buccellato y el crítico Carlos Espartaco. Nos detendremos particularmente en esta muestra, pues reflejó la efervescencia creativa que había tenido lugar en los dos años previos, especialmente en reductos contraculturales como La Zona y el Café Einstein.^[38] Los artistas presentes en la muestra fueron Diana Aisenberg, Remo Bianchedi, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Conte, Marcia Schwartz, Claudia Zamborain, Ana Eckell, Luis Frangella, José M. Garófalo, Nora Iniesta, Guillermo Kuitca, Juan Lecuona, Cintia Levis, Osvaldo Monzo, Majo Okner, Duilio Pierri, Felipe Carlos Pino, Jorge Horacio Pirozzi, Alfredo Prior, Armando Rearte y Alejandro Santamarina.

El título de la muestra daba cuenta de la emergencia de una subjetividad gestual que comenzaba a liberarse de las presiones que el régimen ejercía sobre la libertad de expresión, un asomo de la posibilidad de “volver a decir” (Grinstein, 1997, p. 20); un habla cuyo sentido se veía comprometido por la carencia o la parcialidad de la información. Laura Buccellato recuerda que montaron la muestra cuando aún faltaban cuatro meses para la asunción de Raúl Alfonsín. Habían invitado al arquitecto Osvaldo Giesso a la inauguración. La policía quería censurarla debido a las quejas de los curas del edificio contiguo. Según recuerda Buccellato, fue Giesso quien intercedió para que no la clausuraran. La crítica señaló, además, que se presentaron quejas por la banda *Besos Brujos* y por la obra de teatro de Kuitca que, como casi todo lo demás de la muestra, resultaba revulsivo para el momento transicional. Por último, diseñaron la imagen de difusión de la muestra junto a Remo Bianchedi; se trataba de una alusión a la dictadura, pues simulaba una suerte de barrotes que encerraban las palabras, las aprisionan.^[39] El texto que ambos críticos prepararon para la muestra se titulaba “*Pinturas e Instalaciones*”:

Elegimos el término “*Ex-presiones*” porque desde un lado, manifiesta la presión continua de ese cerramiento del medio y al mismo tiempo contiene la idea de eclosión, y de otro, este doble juego de cerrar y abrir está dado en un comienzo por la espontaneidad y cierto tono expresionista que aparece en alguna de sus obras. La pintura de estos artistas es por lo general de pincelada antojadiza, expresiva y enfática, creando una especie de cocina caprichosa mal entendida... El punto de confusión se da más en los lenguajes que utiliza, que en la manifestación evidente de las ideas pictóricas. La ansiedad por sacar afuera la imagen los obliga a aceleradas digestiones de los datos con que se alimentan los artistas y de sus propios deseos, hay poca receptividad, es un rápido discurrir.^[40]

El evento convocó a artistas jóvenes y emergentes y fue pionera en mostrar expresiones *underground* que habían comenzado a gestarse en el último período de la dictadura militar.

En este mismo sentido, el artista Guillermo Kuitca afirmaba:

No sé cuán consciente eran esas estrategias, pero sin duda operaban para procesar una tragedia que estaba muy presente. Por eso creo que la muestra “Expresiones” fue más genuina que otras series del tipo que se armaron antes y después.^[41]

En definitiva, se trató de una muestra significativa porque fue de las primeras que permitió irrumpir en esa mirada aséptica y cuidadosa que los artistas tenían de su época, por el miedo y la consecuente autocensura.

Una de las últimas acciones durante la gestión de Withelow fue una muestra en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de un grupo de artistas, dirigidos por Jorge Glusberg, que tuvo lugar en el mes de octubre y se tituló “Trece años del grupo de los Trece”. La gestión de Withelow duró hasta la asunción de Raúl Alfonsín, finalizando con él la etapa de gestiones militares del CCCBA y del país.

En diciembre de 1983 asumió la dirección Osvaldo Giesso, cuya gestión fue central para que el CCCBA se convirtiera en uno de los puntos neurálgicos del campo cultural de los años ochenta. Durante la dictadura militar, Giesso había apoyado a los artistas que permanecieron en el país brindándoles protección y espacio para sus emprendimientos. Desde la dirección del CCCBA buscó conectar el arte con la vida democrática, logrando que para diciembre de 1984 el público se incrementara de 25.000 a 300.000 visitantes (Usobiaga, 2012, p. 194).

Conclusiones

A modo de cierre, el CCCBA puede entenderse dentro del proyecto urbanístico y cultural del gobierno de facto como un ejemplo concreto de sus intenciones de mostrar, no solo una ciudad prolífica y estéticamente interesante sino también culturalmente fiel a las tradiciones nacionales, y a la altura de las tendencias internacionales, especialmente de aquellas procedentes de las capitales europeas. En términos arquitectónicos, en el CCCBA esto se constata, por ejemplo, en las fachadas eclécticas y en la proyección y distribución de espacios interiores y exteriores que emulaban a los de los grandes centros culturales de Francia y España del siglo XX.

En cuanto a las producciones artísticas, en las fuentes citadas se hacía referencia a las premiaciones internacionales de los arquitectos seleccionados para la obra y, a su vez, las muestras a las que se buscaba asignar un lugar privilegiado en la agenda del CCCBA eran las de artistas extranjeros. Al mismo tiempo, los militares buscaron sostener alianzas estratégicas con actores que ya eran ampliamente reconocidos como, por ejemplo, Berni o Ginastera. Ellos adaptaron sus propuestas a algunos de los lineamientos de las consignas culturales del gobierno de facto para poder continuar su labor creativa, mientras que la Junta Militar se beneficiaba de la imagen positiva que esa alianza le aportaba. Sin embargo, como contraparte, los artistas implicados continuaban realizando obra –a menudo cuestionadora del régimen– y habilitaron la posibilidad de sostener espacios de creatividad y de encuentro. Además, tejieron nexos entre actores culturales locales y extranjeros, generando distintos mecanismos de apoyo a los primeros.

Por último, los avances del pretencioso proyecto arquitectónico fueron lentos y erráticos. Pudimos dar cuenta de que las miradas escépticas con relación a la concreción de este se incrementaron a medida que se acercaba el final de la dictadura militar. Asimismo, las primeras gestiones de CCCBA fueron cortas e inestables, sin una agenda clara. La realización de actividades culturales de diversa índole fue, sin embargo, convocante de un gran público. Así, este recinto oficial albergó, por un lado, acciones artísticas que confrontaban el aislamiento del estado de sitio durante este período –como las *Jornadas del Color y de la Forma*– y, por otro lado, las primeras muestras de crítica y revisión a la propia dictadura, como *Expresiones '83*.

De esta manera, el CCCBA se constituyó, de la mano de artistas y gestores, en un espacio fundamental para la vida cultural durante los últimos años de dictadura militar.

Referencias bibliográficas

1. Buch, E. (2016). Música, dictadura, resistencia: La Orquesta de París en Buenos Aires. Fondo de cultura económica.
2. Cañada, L. (2018). Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado [tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/59/1/TMAG_IDAES_2018_CL.pdf
3. Cañada, L. (2019). Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. *Izquierdas* (Santiago), (46), 1-21. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000200001>
4. Cristiá, M. (2021). AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985). Imago Mundi.
5. Cristiá, M. y Schenquer, L. (2022). La “acción psicológica” en el ámbito internacional. Los planes de comunicación de la dictadura argentina en el extranjero (1976-1978). En L. Schenquer (Comp.) *Terror y Consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 80-107). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
6. Ekerman, M. (2016). “Luz, cámara y control”: la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983. *Revista afuera*, 1-15.
7. Fernández, L. (2016). Disciplinar la sociedad a través de la ciudad. Urbanismo y ecología en Buenos Aires y su región durante el proceso de reorganización nacional (1976-1983). En G. Merlinsky (Ed.) *Cartografías del conflicto ambiental en Argentina II* (pp. 227-255.) Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
8. Franco, M. (2002). La ‘campaña antiargentina’: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso. En E. Casali de Babot y M. V. Grillo (Eds.) *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina* (pp. 195-225). Universidad Nacional de Tucumán.
9. Grinstein, E. (1997). Arte argentino del siglo XX: arte argentino actual tedio y tragedia. En AA.VV. *Nuevos ensayos de arte* (pp. 15-21). Fundación Federico Jorge Klemm Editora.
10. Gilbert, A. (2021). Satisfaction en la ESMA: música y sonido durante la última dictadura. *Gourmet Musical*.
11. Gorelik, A. (1994). La ciudad de los negocios. *Punto de Vista*, (50), 14-18.
12. Invernizzi, H. y Gociol, J. (2010). Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
13. La Rocca, M. y Cañada, L. (2023, 30 de septiembre). Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires [ponencia]. XIV Seminario Internacional de Políticas por la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina.
14. Landi, O. (1984). Cultura y política en la transición a la democracia. *Nueva Sociedad*, (73), 65-78.
15. Liut, M. (2015). Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal. *Revista afuera*, (15), 1-12.
16. Liernur, F. (1983). Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: la reacción de Narciso. *SUMMA*, (186), pp. 50-58.
17. Liernur, F. (2001). Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad. Fondo Nacional de las Artes.
18. Longoni, A. (2014). Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta. Ariel.
19. Massetti, C. (2011). Catálogo de la muestra: Testa, Bedel, Benedit. 30 años del Centro Cultural Recoleta. Centro Cultural Recoleta.

20. Menazzi, M. L. (2013). Ciudad en dictadura: Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). *Scripta Nova*, (429), 56-76.
21. Manduca, R. y Suárez, M. (2020). Artes escénicas entre la oficialidad y el underground: las políticas culturales en los primeros años 80. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (44), 116-122. Universidad de Palermo.
22. Novaro, M. y Palermo, V. (2003). La dictadura militar. Del golpe de estado a la restauración democrática. Paidós.
23. Oszlak, O. (1983). Los sectores populares y el derecho al espacio urbano. *Punto de Vista*, (16), pp. 15-20.
24. Oszlak, O. (1991). Merecer la ciudad. Buenos Aires. Cedes Humanitas.
25. Raíces, E. y Schenquer, L. (2022). ¿Antes ‘cirujas’, hoy ‘golfistas’? El discurso modernizador autoritario de la gestión de Cacciatore en la obra Buenos Aires. Hacia una ciudad mejor (1981). En L. Schenquer (Comp.) *Terror y Consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 192-221). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
26. Risler, J. (2018). La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981. Tinta limón.
27. Rodríguez, L. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 2(42), 299-325.
28. Sánchez Trolliet, A. (2022). Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.
29. Schenquer, L. (Comp.) *Terror y Consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
30. Silvestri, G. y Gorelik, A. (2000). Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión. En J. L. Romero y L. A. Romero, Luis Alberto (Dirs.) *Buenos Aires, historia de cuatro siglos* (pp. 128-160). Altamira.
31. Suárez, M. (2016). Los espacios de la (contra)cultura porteña en los años 80. Una mirada desde el presente [manuscrito no publicado]. Reservorio del Centro Cultural Recoleta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
32. Suárez, M. (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del “underground” en Buenos Aires. *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*, 1-21. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>
33. Suárez, M. (2022). Espacios, “contracultura” y yuxtaposiciones disciplinares en el arte de los años 80. Un análisis del underground porteño a través de la figura de Batato Barea [tesis de Doctorado en Sociología, Universidad Nacional de San Martín]. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2046>
34. Tavella, G. (2014). Las autopistas no tienen ideología. Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) [tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de San Martín].
35. Tsomis, Y. (2009). Le Corbusier, ida y vuelta. *Villes en parallèle*, (42-43), 215-218.
36. Usubiaga, V. (2012). Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Argentina. Editora y Distribuidora Hispano Americana S. A.
37. Verzero, L. (2013). Teatro Militante: radicalización estética y política en los años '70. Biblos.

Notas

- [1] Agradezco especialmente a su hija, Lucía Garay Santalo, por brindarme acceso a estos materiales.
- [2] Fondo Nacional de las Artes –FNA– (septiembre-noviembre de 2018). Catálogo de la muestra Ricardo Blanco. Más allá del objeto.
- [3] Durante la última dictadura se sucedieron en total cinco ministros civiles de Educación y Cultura y cuatro secretarios de Cultura, que no siempre coincidieron en el tiempo, es decir, respondían a distintos jefes políticos. De la Secretaría de Cultura dependían tres complejos: el Complejo de Música, el Complejo de Teatro (Teatro Nacional Cervantes y el Instituto Nacional de Estudios del Teatro, creado en 1977) y el Complejo de Bibliotecas. En 1973 se dispuso la descentralización de funciones de Ediciones Culturales Argentinas –ECA–, del Complejo de Museos de Artes y Ciencias y del Complejo Museo Histórico Nacional” (Rodríguez, 2015, p. 305). Aunque no es el objeto de nuestra investigación, resulta pertinente señalar que el hecho de que gran parte de los ministros fueran civiles permite hablar de una dictadura cívico-militar.
- [4] La nueva política cultural consistió en tres grandes ejes: fortalecer las tradiciones; reforzar las fronteras y afianzar la figura del “ser nacional” en la tradición popular, las artes y la literatura; la persecución ideológica y la “lucha contra la subversión” (Rodríguez, 2015). Como parte de los compromisos que asumió el país con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización de los Estados Americanos (OEA), se propuso fomentar las bibliotecas populares, promocionar la artesanía y difundir el teatro clásico.
- [5] El gobierno militar lanzó el argumento de la “campaña antiargentina” que implicó discursos nacionalistas, lecturas en clave conspirativa y la denuncia de una amenaza subversiva externa (Franco, 2002). Con este último argumento los militares desplegaron distintas estrategias comunicativas y destinaron recursos para intentar contrarrestar las denuncias difundiendo una imagen de “normalidad” y progreso (Cristiá y Schenquer, 2022).
- [6] FNA (septiembre-noviembre de 2018). Catálogo de la muestra Ricardo Blanco. Más allá del objeto.
- [7] Habló Cacciatore de la actual gestión municipal. (14 de octubre de 1981). La Prensa, p. 15. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- [8] Sin embargo, la nota no aludía, entre los logros de la gestión, a la obra del CCCBA. Es posible hipotetizar que esta ausencia se debiera a que la obra presentaba demoras que comenzaban a generar polémicas.
- [9] Esta referencia fue tomada de las declaraciones de Ricardo Freixas en las notas publicadas en Clarín (1981) y Nuestra Ciudad (1980).
- [10] Karlson, U. (mayo de 1999). El Mercado. El Abasto, nº 1, p. 4. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.
- [11] Posteriormente, en 1983, se propuso la instalación de un predio para congresos, espectáculos y servicios culturales. Incluso se llegó a plantear el instalar ahí el Archivo General de la Nación, proyecto que no se concretó.
- [12] SUMMA (1978), (178), 1-45. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CeDIP), Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- [13] Una Empresa de servicios públicos municipales. Nuestra ciudad, p. 1-13. CeDIP.
- [14] CeDIP.
- [15] CeDIP.
- [16] Otros proyectos públicos de Testa como el Banco de Londres, la Biblioteca Nacional o el Hospital Naval ya le daban su impronta singular –y brutalista– a la zona centro de la ciudad.
- [17] La cronología oficial del CCCBA se encuentra disponible en el Centro Cultural Recoleta como así también la compilación de los distintos decretos y disposiciones que delinearon los primeros pasos del edificio. CeDIP.
- [18] Construirán un nuevo complejo cultural (17 de marzo de 1979). Clarín, p. 24. CeDIP.
- [19] Ricardo Freixa fue Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Ejerció los cargos públicos de director general y secretario de Cultura. En ese puesto fue quien tuvo la iniciativa de llevar adelante el proyecto del CCCBA en el predio del barrio de Recoleta. Además, fue colaborador en la redacción de informes y monografías para la UNESCO, la OEA y otros organismos internacionales; también tuvo a cargo la organización de las actividades culturales de la Fundación del Banco de Boston.
- [20] Acierto de un proyecto (28 de febrero de 1981). Clarín, p. 20-21. CeDIP.
- [21] Alejandro Puente (1933-2013), fue miembro de la Academia de Bellas Artes y ganador de la beca Guggenheim. Hasta 1970 vivió en Nueva York en donde expuso en centros de arte de renombre como el Museum of Modern Art (MoMA). En 1971 retornó a la Argentina.
- [22] David Lamelas (1946) es artista contemporáneo. Ocupó un lugar central en la vanguardia argentina de la década de los sesenta que le valió el reconocimiento internacional.

[23] Esta nota fue un antecedente de lo que años más tarde sería su prestigioso libro *Merecer la Ciudad* (1991), el cual llamaba la atención por su tono extremadamente crítico y porque se publicó junto con notas escritas por el premio nobel de la paz Adolfo Pérez Esquivel.

[24] Centro Cultural Buenos Aires (1 de mayo de 1982). A/mbiente p. 45. CeDIP.

[25] Se trató de un radical proyecto urbanístico elaborado en 1925 para la ciudad de París por Le Corbusier, arquitecto y urbanista considerado el padre de la arquitectura modernista. El proyecto mostraba preocupación por la ecología y las vías comunicantes de la ciudad. Proponía derribar los antiguos edificios –dejando solo algunos de los más icónicos y antiguos en pie– para construir una serie de modernos rascacielos rodeados de espacios verdes y autopistas que dividirían la ciudad. Si bien finalmente el utópico Plan Voisin no fue realizado, sirvió de inspiración para la planificación urbana de distintas ciudades del mundo desde los años cincuenta.

[26] Centro Cultural Buenos Aires (1 de mayo de 1982). A/mbiente p. 45. CeDIP.

[27] Centro Cultural Buenos Aires (18 de enero de 1981). El Litoral. Santa Fe, p. 19. CeDIP.

[28] Acierto de un proyecto (28 de febrero de 1981). Clarín, p. 20. CeDIP.

[29] La Recoleta está viva (9 de octubre de 1981). Somos, p. 35. CeDIP.

[30] Entrevista J. Maranzano (1 de marzo 1982). Nuestra Ciudad, 142, pp. 3-4. CeDIP.

[31] Para ampliar sobre este tema consultar las investigaciones de Lucía Cañada (2018, 2019).

[32] El LIPM es heredero y continuador de antiguas instituciones que comenzaron a investigar y producir música electrónica en Argentina a fines de los años cincuenta: el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1958, y el Laboratorio del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, fundado en 1964. En este último, participaban becarios argentinos y latinoamericanos pues contaba con herramientas específicas y únicas como el convertidor gráfico analógico creado por Fernando Von Reichenbach. Los pioneros que desarrollaron estos estudios y tecnologías continuaron trabajando juntos en el LIPM, luego de que en 1971 el CLAEM cerrase sus puertas por desfinanciamiento y hostigamiento político.

[33] El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales fue fundado en 1961 en el Instituto Torcuato Di Tella. Alberto Ginastera fue uno de sus más importantes directores. En 1971, el centro cesó sus actividades. En este espacio, los jóvenes compositores realizaban estudios e investigaciones musicales con compositores especializados de diversas partes del mundo.

[34] Algunos de estos músicos se vieron obligados a entablar negociaciones con la Junta Militar incluso cuando el CLAEM que los albergaba había sido un espacio cerrado por el hostigamiento de la dictadura.

[35] Como señala Laura Schenquer (2022), el teniente general Videla se constituyó en un actor central de la propaganda política desarrollada sobre todo entre 1979 y 1980.

[36] Murió Antonio Berni. La Adhesión de la Secretaría de Cultura (14 de octubre de 1981). La Prensa, p. 14. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

[37] Año en que comienzan a realizarse las reuniones en el Café Nexor, un espacio experimental en la calle Riobamba 959, que era la casa de Rafael Bueno. Allí se reunían artistas plásticos, gente del teatro y de la música, escritores y amigos para comentar situaciones relativas al arte y la política del momento. Poco tiempo después, un vecino le dio a Rafael Bueno libre acceso al sótano del lugar contiguo al Café Nexor. Este subsuelo húmedo y oscuro al que llamó “La Zona” fue habilitado por Bueno para reunirse a pintar con amigos. Allí asistían artistas como Alfredo Prior, Armando Rearte, el Grupo Loc-Son (integrado por Guillermo Conte, Rafael Bueno y Majo Okner), entre otros. En la planta baja del edificio se funda La Zona donde se ampliaban los encuentros del Café Nexor y además de muestras, hacían sus performances Omar Chabán, actuaban Los Helicópteros y Las Inalámbricas. Al mismo tiempo, a comienzos de 1982, abrió sus puertas el Café Einstein mencionado al comienzo de este artículo.

[38] El primer espacio cultural reconocido por los propios actores como del circuito alternativo fue el Café Einstein; inaugurado en 1982, por Sergio Aisentein, Omar Chabán y Helmut Sigger. En este reducto contracultural ubicado en la avenida Córdoba al 2547 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), comenzaron a gestarse las acciones creativas más variadas en donde se yuxtaponían el rock, la performance, la poesía, el punk y la pintura en vivo (Suárez, 2022). Desde sus comienzos, los artistas del Trío Loc-son, que ya habían comenzado a reunir en La Zona, se presentaban todos los jueves en “el Einstein” y realizaban pintura en vivo –en gran formato, sobre plásticos enormes– (Suárez, 2019).

[39] Entrevista a Laura Buccellato realizada por la autora en comunicación telefónica, el 20 de octubre de 2023. Buccellato fue curadora de la muestra Ex-presiones ’83, realizada junto al crítico Carlos Espartaco.

- [40] Laura M. Buccellato y Carlos Espartaco (septiembre de 1983). Texto curatorial Ex-presiones '83. Archivo personal de la curadora.
- [41] Entrevista a Guillermo Kuitca, artista visual, realizada por autor anónimo en abril de 2003 en el marco de la muestra Escenas de los '80, los primeros años. Fundación PROA (2011). Catálogo de la muestra Escenas de los '80. Los primeros años..., p. 16.

**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23178944003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Marina Suárez

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en la última dictadura militar: oficialismo, negociaciones y resistencias culturales, 1979-1983

The Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires during the last military dictatorship: officialism, negotiations and cultural resistance, 1979-1983

O Centro Cultural Cidade de Buenos Aires durante a última ditadura militar: oficialismo, negociações e resistência cultural, 1979-1983

Quinto Sol

vol. 28, núm. 3, p. 1 - 22, 2024

Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
revistaquintosol@humanas.unlpam.edu.ar

ISSN: 0329-2665

ISSN-E: 1851-2879

DOI: <https://doi.org/10.19137/qs.v28i3.8260>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.