

CUADERNOS DE HISTORIA 63

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD DE CHILE - DICIEMBRE 2025: 43-70



EL CENTRO CULTURAL CIUDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA. LA PRIMERA ETAPA DEL POMPIDOU PORTEÑO (1978-1983)

*Malena La Rocca**
*Lucía Cañada***

RESUMEN: Este artículo aborda el proceso de creación y las transformaciones que ocurrieron durante los primeros años (1978-1983) del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), en la actualidad Centro Cultural Recoleta, un ambicioso proyecto patrimonial y urbanístico de la última dictadura cívico-militar argentina. Inspirado en el Centro de Artes Georges Pompidou de París, la municipalidad porteña convocó a arquitectos vinculados a la vanguardia artística argentina para refuncionalizar un convento del siglo XVIII y transformarlo en un complejo museístico de artes plásticas, cine, música contemporánea y tango. Sin embargo, solo parte de lo proyectado se concretó. Este trabajo indaga los cambios ocurridos en el proyecto original, los actores e instituciones que entraron en juego, así como los usos diferenciales que se hicieron de ese espacio cuya remodelación demandó más de una década. Para ello reúne un corpus

* Profesora en la Universidad de Buenos Aires. Directora del Museo de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Magíster en Investigación en Humanidades en la Universidad de Girona. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5726-2659>. Correo electrónico: malenalarocca@gmail.com. Declaración de autoría: Conceptualización, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

** Docente de la Universidad de Buenos Aires. Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires, Argentina. Doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Buenos Aires. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-3866-5657>. Correo electrónico: canadalucia@gmail.com. Declaración de autoría: Conceptualización, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

de fuentes primarias compuesto por decretos, recortes hemerográficos, catálogos, fotografías, planos, entre otros documentos provenientes de distintos acervos. Desde un enfoque cultural, se estudia el CCCBA como una institución cultural en formación, en cuyas prácticas se dirime la tradición, lo residual y lo emergente. De esta manera se propone una reflexión sobre el rol de las instituciones culturales, las programaciones y sus usos en tiempos de crisis de legitimidad del régimen militar.

PALABRAS CLAVE: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, políticas culturales oficiales, dictadura argentina, museos, siglo XX.

THE CENTRO CULTURAL CIUDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINE. THE FIRST STAGE OF THE POMPIDOU PORTEÑO (1978-1983)

ABSTRACT: This article explores the creation process and the transformations that occurred during the first years (1978-1983) of the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), currently Centro Cultural Recoleta, an ambitious heritage and urban development project of the last Argentine civil-military dictatorship. Inspired by the Georges Pompidou Arts Center in Paris, the city council called on architects linked to the Argentine artistic avant-garde to repurpose an 18th-century convent and transform it into a museum complex for the visual arts, cinema, contemporary music and tango. However, only part of the project was completed. This work investigates the changes that occurred in the original project, the actors and institutions that came into play, as well as the differential uses that were made of this space, whose remodeling took more than a decade. To this end, it brings together a corpus of primary sources consisting of decrees, newspaper clippings, catalogues, photographs, plans, and other documents from different collections. From a cultural perspective, the CCCBA is studied as a cultural institution in formation whose practices decide on tradition, the residual, and the emerging. In this way, a reflection is proposed on the role of cultural institutions, programming, and their uses in times of crisis of legitimacy of the military regime.

KEYWORDS: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Official cultural policies, Argentinian dictatorship, museums, 20th century.

Recibido: 22 de agosto de 2024

Aceptado: 20 de diciembre de 2024

Introducción

El 3 de diciembre de 1980 se inauguró el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (en adelante CCCBA) –en la actualidad, Centro Cultural Recoleta–, el proyecto cultural-urbanístico más ambicioso de la gestión del secretario de Cultura porteño Ricardo Freixá así como del intendente de la dictadura, el brigadier (r) Osvaldo Cacciatore. El CCCBA se proyectaba como un moderno complejo museístico inspirado en el Centro de Arte Pompidou de París.

El CCCBA se instalaría en un edificio contiguo al Cementerio de la Recoleta –ubicado en Junín 1930– que había sido un convento y hasta 1970 había funcionado un asilo de ancianos. Allí se relocalizaría una serie de instituciones artísticas y culturales municipales: el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, el Museo de Arte Moderno (en adelante MAM), el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Instituto de Estudios Lingüísticos y Literarios Juan de Garay, el Departamento de Producción Audiovisual, el Departamento de Tecnología Aplicada (ambos dependientes de la Dirección General de Educación de la Secretaría de Cultura) y la Orquesta del Tango de Buenos Aires (Decreto Municipal 8366 /1980). El primer director fue José Maranzano, un compositor electroacústico y profesor del Conservatorio Municipal vinculado a la renovación musical impulsada por el Instituto Di Tella.

Al momento de su inauguración, las remodelaciones –a cargo de tres arquitectos vinculados a la vanguardia artística encabezados por Clorindo Testa– aún no estaban concluidas y no lo estarían por más de una década. Así, durante sus primeros años, el CCCBA realizó sus actividades en el *hall* del enorme edificio de más de 25 000 m² ya que el resto estaba en obra.

Quince meses después de su inauguración, en marzo de 1982, renunciaron los mentores del proyecto Cacciatore, Freixá y Maranzano. Estos fueron reemplazados, hasta fin del régimen militar, por Guillermo Jorge del Cioppo como intendente, Raúl Ricardo Colombres en el rol de secretario de Cultura y Guillermo Whitelow, como director del CCCBA. ¿Qué cambios significó esta renovación de autoridades en el proyecto del CCCBA?

Las actividades que se desarrollaron durante las primeras dos gestiones del CCCBA eran sumamente variadas: eventos masivos que convocaban a la expresión a partir de distintas técnicas artísticas, pequeñas reuniones de creativos publicitarios, exhibición de premios organizados por empresas privadas, embajadas o el clásico Salón organizado por el Museo Sívori; exposiciones de dibujos, fotografías de artistas nacionales e internacionales, así como también muestras del patrimonio arquitectónico, cinematográfico o de objetos infantiles

de la ciudad. Incluso fue la sede del velorio de Antonio Berni, un maestro de las artes plásticas vinculado al Partido Comunista. ¿Este eclecticismo sería buscado *a priori* o sería más bien síntoma de los alcances y derivas de un proyecto sumamente ambicioso que se encontraba ante restricciones edilicias y la apertura democrática?

En un trabajo anterior nos preguntamos por los usos y las interpelaciones que se hicieron en ese espacio hacia 1981¹. Para ello estudiamos un conjunto de experiencias que buscaron desbordar los límites entre el adentro y el afuera de la institución, haciendo un uso táctico de sus espacios o cuestionándola por completo. En ese análisis aparecieron actores (como Maranzano, Freixá y Testa), lineamientos y políticas culturales (como la de modernización autoritaria, el modelo de la subsidiariedad del Estado y de la cultura como servicio público, entre otras) que nos llevaron a revisar el proceso de gestación de dicho espacio.

El proyecto fundacional del CCCBA, gestado entre 1978 y 1980, incluía instituciones vinculadas a las artes plásticas modernas y contemporáneas y a otras que preservaban el patrimonio e identidad cultural de la ciudad. Un ambicioso complejo museístico, de documentación y producción audiovisual, impulsado por Freixá e inspirado en los nuevos centros de arte contemporáneo como el Pompidou de París. Investigaciones previas han analizado ya la refuncionalización del edificio y la coexistencia espacial de distintos estilos y tradiciones arquitectónicas del siglo XVIII y el eclecticismo vanguardista, así su vínculo con la experimentación y el arte contemporáneo en la posdictadura.

El período 1980-1983, es decir, desde su inauguración hasta la transición democrática, ha sido escasamente estudiado. Poco se ha problematizado sobre aquello que sucedió entre 1980 y diciembre de 1983. Si, como vimos, la fundación de la institución incluía el traslado de una serie de museos, ¿llegó eso a concretarse?, ¿la convivencia de estilos arquitectónicos de su edificio tendría su correlato en la armonización de las instituciones participantes? ¿Qué otros actores, intereses e instituciones entraron en disputa? ¿Es posible encontrar antecedentes de los usos que se hicieron en la posdictadura?

En síntesis, el interrogante que guía este trabajo consiste en esbozar los proyectos culturales que confluyeron en el CCCBA, sus cambios y continuidades, antes de convertirse en una referencia del arte experimental, conectado a las nuevas generaciones de artistas y a la juventud². Para ello nos propusimos reconstruir las actividades que tuvieron lugar allí, así como los usos que se le

¹ Cañada y La Rocca, 2022.

² Usubiaga, 2012.

dieron al CCCBA entre 1980 y 1983. Con ese objetivo, en principio, recurrimos a su propio reservorio: el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CEDIP). Este no es un archivo histórico que reúna la documentación producida por la institución, sino que su acervo, integrado por copias de los decretos de creación, catálogos de exposiciones, recortes de prensa, publicaciones y fotografías, es resultado de la investigación realizada por quienes allí trabajan. Esta limitación nos llevó a recurrir a otras instituciones.

Dado que el CCCBA fue creado a partir de la reunión de un conjunto de museos e institutos, consultamos las bibliotecas de aquellas instituciones que continúan existiendo en la actualidad como el Museo del Cine, el MAM y el Museo Sívori. Sin embargo, la disponibilidad y accesibilidad a la consulta de sus archivos históricos se encuentra en condiciones muy disímiles, lo cual limita el conocimiento de las actividades que desarrollaron en ese tiempo, así como distinguir su paso por el CCCBA.

Con respecto al MAM, su archivo tiene catalogación completa de las actividades del museo: el proceso de producción de las exposiciones, catálogos, correspondencia interna y recortes de prensa; además, sus exhibiciones se pueden consultar a través de su página web³. En relación con el Museo del Cine, por un lado, reúne el registro de las actividades a partir de algunos catálogos, correspondencia y recortes hemerográficos del museo; por el otro, documentó la información de sus directores (las reseñas críticas, borradores de libros, correspondencia y tarjetas personales hasta recortes de prensa de la producción del museo, de entrevistas a los directores y de otras personalidades del ámbito de la cultura). Por último, el Sívori posee un somero inventario de sus actividades sin posibilidad de consultar la documentación, dado que al momento de realizar este trabajo su archivo se encuentra cerrado a la consulta pública. De otras instituciones pudimos realizar algunas reconstrucciones, pero no acceder a su acervo documental: por ejemplo, el Instituto de Estudios Lingüísticos y Literarios Juan de Garay, fundado en 1978 por Luis Alfonso, fue disuelto en 1991 y su patrimonio habría sido incorporado al Museo de Arte Popular Juan Hernández⁴, aunque hasta el momento no hay rastros allí del instituto⁵.

En función de la documentación disponible, en este artículo sistematizamos las actividades que sus instituciones registraron o lograron reconstruir. También

³ Es posible consultar la actividad del museo a través del siguiente enlace <https://coleccion.museomoderno.org/>

⁴ Decreto Municipal n.º 243/1991, art. 12, Ciudad de Buenos Aires.

⁵ Comunicación personal de Malena La Rocca con la bibliotecaria del Museo de Arte Popular, 5 de agosto de 2024.

trabajamos sobre las realizadas en el CCCBA para así dar cuenta de quiénes y cómo hicieron usos de las instalaciones disponibles.

Desde un enfoque centrado en los estudios culturales, recurrimos a los aportes de la pensadora chilena Nelly Richard (2009) para dar cuenta de la heterogeneidad de las instituciones y de la posibilidad de hacer usos estratégicos, desviados, incluso a contramano de sus espacios. En sus palabras:

Al igual que cualquier otro territorio social o político, las instituciones metropolitanas son campos atravesados por una multiplicidad de fuerzas variadas y variables, que desordenan y reordenan los diagramas de poder en función de la emergencia de lo nuevo y lo cambiante. También las instituciones del centro son escenarios móviles donde es siempre posible experimentar una performatividad crítica que puede activar las luchas entre lo constituido y lo constituyente, entre lo sedimentado y lo reactivo, entre lo legitimado y lo no unánime: entre las representaciones-de-identidad y las desalienaciones-de-habla. En particular los confines de las instituciones, sus bordes, designan la zona estratégica en la que actúan los sistemas de inclusión y exclusión culturales⁶.

Además, recuperamos la noción de hegemonía de Raymond Williams⁷, quien sostiene que allí conviven, junto a los dominantes, elementos residuales (los que provienen del pasado y aún operan en el presente) y emergentes (aquellos nuevos sentidos, valores y prácticas que son creados continuamente). A su vez, estos dos últimos pueden ocupar posiciones alternativas, resistentes, de abierta oposición con respecto a los dominantes o simplemente ser incorporados por estos. Williams plantea, a su vez, que la tradición es el medio de incorporación de prácticas y sentidos más eficaz que posee la hegemonía. Según Williams, la tradición es selectiva en tanto intencionalmente selecciona ciertos significados y prácticas del pasado, y las presenta como la (única) tradición y el (único) pasado. Dicha noción de tradición permitirá reflexionar sobre los modos en que las experiencias aquí investigadas son y han sido leídas e incorporadas a los relatos.

A partir de estos aportes teóricos planteamos que, entre 1980 y 1983, en el CCCBA emergieron y decantaron distintos protagonistas y proyectos institucionales, aunque el complejo museístico establecido en el decreto de creación del CCCBA no fue el centro de experimentación artística juvenil que emergió en la transición democrática. El propósito de este trabajo reside en reconstruir y analizar las iniciativas, actores, sujetos y actividades que

⁶ Richard, 2009, p. 29.

⁷ Williams, 1997.

convivieron y entraron en disputa en el CCCBA desde su creación. Para ello, en el primer apartado describimos los protagonistas y los imaginarios presentes en el proyecto del Pompidou porteño y trazamos contrapuntos con lo que la municipalidad aprobó. En el segundo, sistematizamos y caracterizamos la singularidad de un complejo museístico con su correlato de multiplicidad de proyectos que convivieron en un edificio que estaba “en obra”, en tiempos de cambios de coyuntura y de gestión institucional. Así, al comprender las transformaciones y pervivencias, los actores y las disputas nos propusimos aportar a la complejización de la mirada sobre el rol de las instituciones y las políticas culturales en tiempos de crisis de hegemonía del régimen militar.

Producciones culturales en dictadura: la porosidad de las instituciones y sus estrategias de inclusión

En los últimos años, y tras haber sido estudiada profusamente la dimensión censora del régimen hacia la cultura, un conjunto de investigadores ha abordado las políticas impulsadas por la dictadura hacia el arte y la cultura. Estos estudios han mostrado un amplio espectro de estrategias que van desde la no intervención (por ejemplo, a espacios oficiales como el Museo Nacional de Bellas Artes), pasando por una “libertad relativa” que vivían algunas instituciones aun cuando sus autoridades habían sido reemplazadas (este es el caso del Teatro General San Martín) hasta la creación de espacios oficiales en donde canalizar expresiones artísticas “toleradas” o impulsadas por el régimen. Así, se ha visto cómo la dictadura militar no solo persiguió y censuró de forma sistemática a artistas y expresiones culturales, sino también que “dejó ser” e impulsó un conjunto de espacios y prácticas que reproducían sus valores y adoptaban otras lógicas. Tal como señalan Ana Longoni y Cora Gamarnik, la dictadura recurrió a la cultura como un espacio privilegiado para la construcción de adhesiones y para “imponer un modelo cultural e ideológico centrado en jerarquizar ciertos valores, pautas de comportamiento y normas de conducta”⁸.

Entre las estrategias adoptadas por el régimen frente a los espacios e instituciones culturales, una de ellas fue —como dijimos— la no intervención directa o la falta de un control atento⁹. En instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes¹⁰, el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal General

⁸ Longoni y Gamarnik, 2022, p. 11.

⁹ Buch, 2016.

¹⁰ Marchesi y Riccardi, 2012.

San Martín¹¹ (en adelante, TMGSM) no existieron *listas negras*, ni vieron afectadas sus programaciones (a pesar de que es posible pensar un conjunto de tácticas para que ello no ocurriese). En ese sentido, Buch¹² señala que ello se debió, en algunas ocasiones, a la falta de interés por parte de las autoridades *de facto* y, en otras, a que lo efectuado allí simplemente no era considerado como peligroso o “subversivo”.

A su vez, la dictadura desarrolló un conjunto de políticas tendientes a generar aceptación y adhesiones entre la población. Julia Risler¹³ explica que en forma paralela a la “guerra contra la subversión” (llevada adelante a través del terror de Estado), los militares desarrollaron una estrategia de “acción psicológica” dirigida a la población civil. La cual estaba orientada a construir consenso a partir de distintas estrategias:

influir en las mentes sociales, eliminar la subversión en todas sus formas, desalentar apoyos, orientar la opinión pública nacional e internacional, consolidar el estilo de vida nacional y sus valores (moral cristiana, tradición nacional y dignidad de ser argentino), incrementar la moral de las fuerzas propias, lograr la adhesión del público, demostrar superioridad sobre las ideologías foráneas, crear conciencia sobre la necesidad de trabajo y sacrificio, mostrar a la población la eficiencia de las fuerzas del orden, formar hombres ‘patriotas, conscientes y abnegados’, quebrar la voluntad del oponente, entre otros¹⁴.

La propaganda —que circulaba por variados medios de comunicación— fue uno de los principales mecanismos de aquello que los militares llamaban la “acción psicológica”¹⁵. Retomando estos lineamientos, Laura Schenquer afirma que:

La dictadura buscó conquistar a la sociedad y para ello dispuso de agencias y programas en las áreas de cultura y educación, así como aseguró el financiamiento de publicaciones gráficas, revistas culturales y proyectos cinematográficos, entre otras modalidades de auspicio e incentivo a medios de comunicación que difundieran mensajes favorables al régimen¹⁶.

A pesar de esta avanzada oficialista del régimen, tal como afirman Longoni y Gamarnik¹⁷, durante esos años se produjo, se pensó, se construyó, se filmó,

¹¹ Manduca y Scholnicov, 2024.

¹² Buch, 2016, *op. cit.*

¹³ Risler, 2010.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Risler, 2018.

¹⁶ Schenquer, 2022, pp. 20-21.

¹⁷ Longoni y Gamarnik, 2022, *op. cit.*

se escribió, se pintó, se publicó y –podemos agregar– se exhibió. Entre esas prácticas existieron “‘estrategias oblicuas’, no frontales contra el régimen, que lograron filtrarse en los intersticios de algunas convocatorias institucionales con producciones cuya lectura puede ser ambigua”¹⁸.

En relación con el CCCBA, es mencionado de manera tangencial en los estudios urbanos sobre la dictadura militar en Buenos Aires. Con respecto a esta área de estudios, advertimos dos grandes grupos de investigaciones. Por un lado, aquellas que adoptan una periodización más extensa y se focalizan en la diversidad de estilos arquitectónicos¹⁹, en sus usos²⁰ o en las políticas urbanas y sus efectos sociales como la “expulsión de los pobres”²¹. Por el otro, las que se centran en la última dictadura –que prácticamente coincide con la gestión del intendente Cacciatore– y estudian las lógicas urbanísticas y construcciones específicas como las autopistas, los espacios verdes y los espacios culturales²². Probablemente, la presencia limitada del CCCBA en estos estudios esté vinculada a que su puesta en funcionamiento se produjo en 1981 –si bien tuvo una inauguración parcial a fines de 1980, parte del edificio continuaba en obra–.

Al focalizarnos en los estudios específicos sobre el CCCBA, se discute –tempranamente– el proyecto arquitectónico y su concepción urbanística²³. Entre ellos destacamos los aportes de Silvia Pampinella²⁴, quien indaga cómo los artistas –aunque solo repara en la figura de Testa– combinaron la pluralidad de estilos arquitectónicos del edificio, con la funcionalidad que les había sido encomendada: albergar la concentración de museos de la ciudad. Pampinella interpreta la obra de Testa en el CCCBA como coleccionismo infantil; es decir, una práctica que permite generar otras formas de orden. Desde esta perspectiva, la autora encuentra en el CCCBA un edificio con muchos estilos arquitectónicos sin una aparente funcionalidad, y así lo diferencia de las pretensiones municipales totalizantes del museo-mausoleo o del orden de los cementerios. Sin embargo, señala que esta animosa desarmonía arquitectónica permitiría a sus usuarios acercarse o tomar distancia de aquello que sucedía en la institución o en la ciudad. En síntesis, el coleccionismo infantil de Testa optaba por una concepción

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Liernur, 2001.

²⁰ Gorelik y Silvestri, 2000.

²¹ Oszlak, 1991.

²² Menazzi Canese, 2013; Sánchez Trolliet, 2022; Tavella, 2016.

²³ Liernur, 1983; Pampinella, 2014; Silvestri, 2000; Waisman, 1980.

²⁴ Pampinella, 2014, *op. cit.*

modernista que forzaba permanentemente la concepción tradicional de museo, de patrimonio y de comunidad totalizante.

También se problematiza el ingreso marginal de la música electroacústica, a pesar de que el primer director del CCCBA haya sido el compositor José Maranzano, uno de los principales exponentes de esta corriente estética orientada a la modernización de la música clásica²⁵. Pocos años después, como vimos anteriormente en la inmediata posdictadura, se considera al centro como uno de los “puntos neurálgicos de circulación del arte contemporáneo” y expresión del proceso de democratización de la cultura²⁶ o en diálogo con los espacios del *under*²⁷. Por nuestra parte, en trabajos anteriores abordamos la disputa entre experimentalismo y experimentación, así como la subsidiariedad de la cultura y la acción cultural a partir de puntos de contacto con otras dependencias metropolitanas²⁸.

En una mirada de conjunto, podemos afirmar que las indagaciones en torno al CCCBA responden a problemáticas –demasiado generales o específicas– las cuales no terminan de dar cuenta de las características de su proyecto cultural, de las propuestas que se lograron llevar a cabo y de sus transformaciones en una coyuntura de cambios políticos dentro del régimen militar. En este artículo reflexionamos en torno a la creación del CCCBA para dar cuenta de los modos en que albergó y canalizó expresiones culturales tradicionales, emergentes, residuales que habilitan lecturas desde la construcción de consenso hasta “estrategias oblicuas” de inserción institucional.

Primer momento: del lanzamiento de un megaproyecto a una inadvertida inauguración (1978-1980)

El CCCBA fue inaugurado el 3 de diciembre de 1980 y adoptó su nombre como parte de los numerosos festejos y eventos realizados en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. En 1978, Freixá había comunicado²⁹ su intención de convertirlo en un centro cultural y un complejo museológico al estilo del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, un megaproyecto urbanístico y cultural que desde 1977 reunía distintas colecciones

²⁵ Liut, 2016.

²⁶ Usubiaga, 2012, *op. cit.*, p. 192.

²⁷ Suárez, 2019.

²⁸ Cañada y La Rocca, 2022, *op. cit.*

²⁹ “Freixá y una vocación por la cultura que no conoce límites territoriales”, *Convicción*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1978.

de arte contemporáneo en un ingenio transformado en un edificio vanguardista con fondos de la UNESCO³⁰.

En 1948, por Decreto Municipal n.º 29746, el edificio que luego sería refaccionado para convertirse en el CCCBA y que por entonces ocupaba el Asilo de Ancianos Gobernador Viamonte, había sido declarado monumento histórico gracias al impulso de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y de Lugares Históricos en tiempos de la primera presidencia de Juan Domingo Perón. En el decreto se justificaba la decisión

Considerando: que el referido edificio es un valioso exponente de la arquitectura colonial construido hace más de dos siglos, y ha sido residencia de una de las órdenes religiosas que han prestado ponderables servicios en la cultura del país, como así también sede de la primera escuela de dibujo que funcionó bajo la dirección de Fray Francisco de Paula Castañeda (...) ³¹.

Varias décadas más tarde, en 1979, cuando el asilo ya no funcionaba allí, Freixá consiguió la donación del edificio a su área de cultura (Decreto Municipal n.º 257/1979). Entre los objetivos que explican ese traspaso se señala “el cumplimiento de los objetivos trazados por la política cultural del municipio, de acuerdo con la trascendencia que revisten las actividades de ese carácter en la Ciudad de Buenos Aires (...)”³². Se vislumbra así la importancia otorgada a la cultura como un área de intervención y proposición estatal. Como hemos mencionado al comienzo, la cultura no solo era objeto de censura por parte del gobierno *de facto*, también funcionó como un área privilegiada desde donde construir apoyos o consenso en los términos propuestos por Schenquer³³.

La decisión de traspaso a la Secretaría de Cultura respondía también a razones de orden urbano que ya han sido estudiadas con mayor profundidad. Su refacción y puesta en valor se inscriben en un proceso más amplio impulsado por Cacciatore a través del cual, según afirman Schenquer y Raíces³⁴, se buscaba la aprobación de los porteños y porteñas de las clases medias y altas metropolitanas, hacia quienes estaban destinadas la mayoría de las políticas de planeamiento urbano. El CCCBA, ubicado en el barrio de Recoleta, se sumaba a una de las zonas más exclusivas de la ciudad en donde –entre mansiones, *petit hôtels* y embajadas– ya funcionaban el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Decorativo, la

³⁰ *Ibid.*

³¹ Decreto Municipal n.º 29746/1948, Ciudad de Buenos Aires.

³² *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, n.º 240, Buenos Aires, 1979, p. 40.

³³ Schenquer, 2022, *op. cit.*

³⁴ Raíces y Schenquer, 2022.

Biblioteca Nacional y, desde 1978, el moderno edificio de la televisión pública Argentina Televisora Color. Además, como se afirma en la revista *Summa*, el CCCBA se encuentra en “un área de intensa actividad cultural y recreativa (...) Plazas, esculturas, monumentos, paseos y jardines, todo configura un circuito tanto turístico como didáctico y recreativo, de innegable belleza y relevancia cultural”³⁵. En definitiva, la creación del CCCBA puede ser inscrita como parte del proceso más amplio de modernización y patrimonialización llevado adelante en la ciudad de Buenos Aires, en un intento por parte de las autoridades *de facto* de convertirla en “una ciudad limpia, en orden y eficiente”³⁶.

Uno de los rasgos distintivos del proyecto del CCCBA que le imprimió Freixá es su pretensión cultural modernista y de faro cultural metropolitano en el ámbito internacional. Esta estaba orientada a transformar la concepción tradicional de museo como colección de arte por una más actual de centro cultural, de “museo vivo”³⁷. En una de sus múltiples apariciones en la prensa en esos meses, el secretario de Cultura afirmaba: “Nosotros pensamos repetir una experiencia que se está llevando a cabo en el Pompidou, y es la de realizar exposiciones totales de un artista: no sólo están presentes sus obras sino también su cama, su ropa, sus utensilios diarios, fotografías de la época. Es decir, una ojeada histórica sobre el arte”³⁸. Además, su propuesta se enunciaba como abierta a la participación de sus “naturales destinatarios”, más allá de los especialistas, en una búsqueda por construir consenso con el mismo sesgo excluyente de los sectores populares que tenían las políticas urbanas.

En marzo de 1979, tan solo un mes después de haber conseguido el otorgamiento del edificio, comenzaron las reuniones entre Freixá y los arquitectos que llevarían adelante las obras para delinear un boceto de refacción³⁹. Este debía ser aprobado por Cacciatore, de quien Freixá afirmaba contar con su “absoluto apoyo”⁴⁰. Se proyectaba, entonces, comenzar las refacciones hacia octubre de ese año con la intención de inaugurar la planta baja y las salas de exposición en 1980. Según informa el propio Freixá: “Se ha pensado (...) en aprovechar la inauguración del centro cultural para habilitar la Primera Bienal de Arte de la Ciudad de Buenos Aires, primera de una serie de exposiciones que

³⁵ “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *Summa*, n.º 178/179, Buenos Aires, 1982, p. 70.

³⁶ Menazzi Canese, 2013, *op. cit.*, p. 4.

³⁷ *Convicción*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1979.

³⁸ Freixá en Oscar Hermes Villordo, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979, p. 7.

³⁹ “Construirán un nuevo complejo cultural”, *Clarín*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1979, p. 24.

⁴⁰ *Convicción*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1979.

comenzarán en 1980, con la participación de artistas americanos y españoles”⁴¹. En los inicios del CCCBA se puede observar cómo este condensaba las políticas culturales más ambiciosas de Freixá en un intento por alojar la renovación de las artes visuales en clave hispanoamericana, sin excluir las expresiones contemporáneas y experimentales⁴².

¿Quién era y cuál era el recorrido de este singular funcionario? Freixá había estudiado Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y tenía amplia trayectoria en la gestión cultural: había sido director general de Cultura durante las intendencias del brigadier Manuel Iricibar (1967-1971) y del contador Saturnino Montero Ruiz (1971-1973); es decir, permaneció en su cargo desde la dictadura de Onganía hasta la de Lanusse. Luego se desempeñó en la Unesco y como secretario del Fondo Nacional de las Artes⁴³ hasta que volvió a ocupar el cargo de secretario de Cultura de la Intendencia de Buenos Aires.

Su perfil, distante del imaginario de un burócrata censor, era el de una persona “accesible” a los pedidos de los artistas. Por ejemplo, en 1970 había cedido el Velódromo de la ciudad para la organización del I Buenos Aires Rock⁴⁴ y en 1977 aceptó la propuesta del compositor Ben Molar de establecer el 11 de diciembre como Día Nacional del Tango; para ello solicitó la aprobación de un amplio repertorio de entidades artísticas: distintos gremios y sindicatos, asociaciones culturales, fundaciones, academias y medios de comunicación⁴⁵. Otro caso fue el del coreógrafo Oscar Araiz, quien recordó que ante la disolución del Ballet contemporáneo del TMGSM “para contratar a un gran director italiano”, Freixá logró que fuera recibido en el Teatro Nacional Cervantes⁴⁶; cabe mencionar que se trataba de una institución nacional que excedía la injerencia de su cargo municipal. En 1976, Mirtha Dermisache le agradeció su apoyo activo para realizar las Segundas Jornadas del Color y de la Forma en el Museo de Arte Moderno que funcionaban en el TMGSM⁴⁷. No obstante su apertura al diálogo, había producciones culturales que no eran aceptadas en la ciudad. Eduardo “Tato” Pavlovsky –psiquiatra y dramaturgo y excandidato a diputado por el Partido Socialista de los Trabajadores– mencionó que en 1977 lo llamó el comisionado de la municipalidad tras su presentación de la obra

⁴¹ Eduardo Elguezabal, “Museos I”, *Summa*, n.º 136, Buenos Aires, mayo de 1979, p. 17.

⁴² Cañada y La Rocca, 2022, *op. cit.*

⁴³ Fundación Kónex, <https://www.fundacionkonex.org/b448-ricardo-freixa>

⁴⁴ Sánchez Trollet, 2022, *op. cit.*

⁴⁵ Leonardi, Elías y Fernández, 2020.

⁴⁶ Araiz, “Música y danza bajo las estrellas”, 2014.

⁴⁷ Cañada, 2022.

Telarañas en el Teatro Payró. Primero, Freixá lo felicitó “porque la obra era extraordinaria”, luego aclaró: “Entre nosotros(...) somos gente bien. De CUBA, del Club Universitario (...) Pero creo que acá Telarañas no va, hay que sacarla ya. Si yo la viera en Roma, diría: qué buena obra que vi en Italia, qué puesta valiente, pero ¡acá sacala mañana!”⁴⁸. Al día siguiente, Pavlovsky fue al teatro y estaba cerrado con cadenas; meses después, ante un intento de secuestro, decidió exiliarse.

La elección de los arquitectos para la remodelación del CCCBA responde también a su lectura singular de las artes. Freixá convocó para dicha tarea a tres artistas visuales y arquitectos: Jacques Bedel, Luis F. Benedit y Clorindo Testa. Según recordó Bedel, tomaron la responsabilidad *ad-honorem* dado que se sintieron honrados por la convocatoria⁴⁹. Si bien los tres arquitectos pertenecían a diferentes generaciones, todos habían integrado el Centro de Arte y Comunicación CAyC –un espacio de arte experimental fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg– y luego el Grupo de los Trece, el cual concebía las obras como resultado de un deliberado espíritu analítico entre la imagen, la idea y el objeto. Con este grupo, los tres artistas habían realizado exposiciones sobre el arte de sistemas en Argentina y Latinoamérica, y en 1977 habían sido premiados en la Bienal de San Pablo⁵⁰. En definitiva, los encargados de remodelar el CCCBA eran exponentes del arte experimental y de la vanguardia local de los años sesenta y setenta. Testa, el mayor de ellos, era, además, un arquitecto sumamente reconocido por sus obras en la Biblioteca Nacional, el Banco de Londres, así como la casa del coleccionista y mecenas Guido Di Tella; sobre él recayeron principalmente las miradas sobre el concepto de la obra.

Durante la refacción de este edificio –que había sido inicialmente un convento de la Iglesia del Pilar, luego fue transformado en una cárcel y, finalmente, en un asilo– se mantuvo la estructura arquitectónica; se restauraron algunos sectores y otros se hicieron a nuevo⁵¹. Según narra Testa, el proyecto incluía diseños diferenciales para cada uno de los museos; por ejemplo, menciona que las salas que ocuparía el MAM tendrían “instalaciones que lo asemejan a un

⁴⁸ Pavlovsky, 2006, p. 18.

⁴⁹ Santana, 2010.

⁵⁰ Grupo de artistas formado en 1971 en torno al Centro de Arte y Comunicación. Entre sus integrantes, que varían a lo largo de los años, se destacan: Jaques Bedel, Jorge Glusberg, Gregorio Dujony, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Luis Benedit, Víctor Grippo, entre otros. Dermisache, a pesar de haber asistido a las primeras reuniones y de aparecer como miembro en los documentos del CAyC, no formó parte activa del Grupo de los Trece.

⁵¹ Menazzi Canese, 2013, *op. cit.*

set de televisión”⁵². El diseño incluía espacios para cada uno de los museos que serían trasladados allí con salas de exhibición permanentes y temporarias propias, oficinas, archivos, bibliotecas, talleres, entre otros⁵³.

Tras un año de gran difusión mediática y aún en obra, el 3 de diciembre de 1980, en el marco de los festejos por el cuarto centenario de la segunda fundación de la ciudad y el centenario de su federalización, se inauguró la primera parte del CCCBA. Según el diario *La Opinión*, esta contaría con una exposición compuesta por material perteneciente a tres museos municipales. Sin embargo, en ninguno de los archivos consultados quedaron registros de esta exposición; tampoco en los periódicos, allí solo se anuncia el evento, la presencia del intendente Cacciatore y las características del centro cultural⁵⁴. La inauguración parece haber pasado inadvertida no solo para los medios de comunicación, sino también para la historia del propio centro cultural y de las instituciones que este iba a incluir que no guardaron ningún registro.

Es este, entre 1978 y 1980, el momento de mayor difusión del proyecto que impulsaba Freixá en primera persona. Fue entonces su principal vocero; sus ideas, formas de concebir el arte, las instituciones y el público tuvieron un pico de visibilidad en ese tiempo. Se publicaron entrevistas, planos del proyecto, se reconstruyó la historia del edificio, del barrio. El CCCBA se proyecta entonces (y solo entonces) como el *Pompidou porteño*. Es probable también que haya sido ese el momento que Freixá mayor capitalizó del proyecto, sobre todo si tenemos en cuenta que la inauguración, momento que suele tener enorme visibilidad, pasó desapercibida y que tras la inauguración su figura se desdibuja.

Segundo momento: organización y actividades de una institución en formación

Semanas después de la ceremonia de inauguración del CCCBA, el 30 de diciembre de 1980, se decretó su fundación. Entre las razones para su creación se menciona “asegurar la participación del mayor número posible de personas en el goce de los bienes y servicios que constituyen el patrimonio cultural de una sociedad”. Y que esta misión se lograría a través de la promoción de diferentes ámbitos: “la recuperación, conservación y producción de bienes, la prestación

⁵² Testa en revista *La Nación*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979, p. 6.

⁵³ Es posible ver planos y descripciones detalladas del proyecto en la revista *Summa*, n.º 145/146, Buenos Aires, enero-febrero de 1980.

⁵⁴ *Convicción*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1980, p. 7; *Clarín*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1980, p. 33.

de servicios; la formación de recursos humanos; la documentación, información y estudios en investigaciones básicas y aplicadas, y la difusión de aquellas manifestaciones de la cultura que hacen al mantenimiento y proyección de la identidad de una comunidad”⁵⁵. Una identidad que “no solo debe nutrirse del pasado, de la historia, de las costumbres y tradiciones sino que también debe captar y asimilar los hechos portadores del futuro”⁵⁶. En definitiva, considera que la función de los poderes públicos es garantizar “el efectivo ejercicio, por parte de la población, del derecho de tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad”⁵⁷.

El encargado de dirigir este centro cultural fue José Maranzano, quien, durante la difusión del ambicioso proyecto de Freixá, había tenido escasa presencia en los medios de comunicación. En una entrevista realizada por una revista de la municipalidad se mencionó el itinerario artístico y de gestión cultural:

Licenciado, egresado del Conservatorio Manuel Gómez Carrillo de su ciudad natal Santiago del Estero como profesor superior de piano teoría y solfeo. Alumno en Buenos Aires de Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Luis de Pablo, obtuvo su Licenciatura en Música en la especialidad de composición y más tarde realizó estudios complementarios en el campo de la música electrónica. Media docena de premios nacionales e internacionales, numerosas participaciones en festivales musicales en el país y en el extranjero y la elaboración de un importante obra sinfónica coral y experimental resumen una carrera que pasa por varios altos cargos municipales (...), jefe del Laboratorio de Música electrónica del departamento de producción audiovisual⁵⁸.

Entre su labor cultural más relevante, la revista destacó el inolvidable montaje del “sistema de coordinación entre música, movimiento e iluminación de las aguas de la fuente de la plaza del Congreso”⁵⁹. En definitiva, Maranzano, quien hasta entonces había dirigido una pequeña dependencia de la Secretaría de Cultura, debería hacerse cargo de dirigir un complejo museístico que, mediante el decreto de diciembre de 1980, había reglamentado la incorporación y relocalización de varias instituciones: el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Departamento de

⁵⁵ Decreto Municipal n.º 8366/1980, Ciudad de Buenos Aires.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 21 de enero de 1981, pp. 46893-46894.

⁵⁸ “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 4.

⁵⁹ *Ibid.*

Producción Audiovisual, el Departamento de Tecnología Aplicada, el Instituto de Estudios Lingüísticos y Literarios Juan de Garay y la Orquesta del Tango de Buenos Aires.

Estas dependencias municipales, preexistentes al CCCBA, compartían la precariedad en los espacios en donde se encontraban, lo que hacía necesario nuevos espacios. Sin embargo, lo que se estipulaba en el decreto distaba de lo que se podía concretar debido a las condiciones edilicias. Según explicaba Maranzano en 1982, esto no se debía a una falta de presupuesto de la intendencia sino a “dificultades financieras” de la empresa contratada para la remodelación⁶⁰.

Fue así como los museos que proyectaban mudarse a la sede de Junín 1930, solo hicieron uso de los espacios de exhibición para algunas de sus actividades. A partir del análisis de los acervos documentales del Museo Sívori y el MAM, pudimos observar que estos no abandonaron el TMGSM, en donde continuaron funcionando sus depósitos, bibliotecas, administración y espacios de exhibición. A diferencia del Museo del Cine que sí logró mudarse al CCCBA en 1980. Previamente había funcionado en el Centro Cultural San Martín (en adelante CCSM), desde su fundación en 1971 hasta 1978 y luego había sido trasladado a la Sala Municipal de Cine, en el edificio del Instituto Di Tella⁶¹.

En septiembre de 1981, el Museo del Cine cambió su director: el realizador Guillermo Fernández Jurado reemplazó al crítico Rolando Fustiñana, quien había estado a la cabeza de la institución desde mayo de 1976. Esta nueva gestión encabezada por el director de la Cinemateca argentina se pronunciaba sobre la intención del museo de congregar al público joven, tratar las problemáticas del sector y realizar convocatorias de producciones audiovisuales de la ciudad de Buenos Aires⁶². Con respecto a la presencia en la programación del CCCBA, la primera actividad que realizaron fue una jornada sobre el cine mudo argentino en noviembre de 1981, la cual coincidía con las Sextas Jornadas del Color y de la Forma organizadas en el Museo Sívori. Se cuentan estas entre las primeras actividades efectuadas en el centro cultural. Al año siguiente se realizó el *Curso de la forma cinematográfica a la realización de un guion* (entre mayo y junio de 1982). En 1983 se efectuaron dos exposiciones: *Cine argentino en imágenes fijas* (en enero) y *50 años del Cine Sonoro argentino* (en mayo). Con respecto a la primera, se brindaba un panorama del cine nacional desde la primera proyección de 1896 hasta los realizadores de la “llamada ‘generación del

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *La Nación*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1978; *Convicción*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1978.

⁶² *Convicción*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1982, p. 19.

60’”. En relación con su programación audiovisual continuó realizándose en el CCCM y en una sala de YPF, dado que el CCCBA todavía no tenía habilitadas sus salas de proyecciones.

El Museo Sívori, inaugurado en 1938, se dedicaba exclusivamente al arte argentino y funcionó desde 1961 en el TMGSM. Solo dos de las doce actividades organizadas por este en 1981 fueron efectuadas en el CCCBA: el Salón Manuel Belgrano (agosto) y las VI Jornadas del Color y de la Forma (noviembre), para las cuales el museo solo cedía sus salas⁶³. En 1982 presentó *La ciudad y sus cambios de la Recoleta a Buenos Aires*, *Premios Fundación ESSO* de Dibujo y escultura; y junto al MAM expusieron *Abstracción y figuración en la pintura argentina*. En 1983 solo exhibió *Los artistas y el tiempo libre*.

Por su parte, el MAM había sido fundado en 1956 como parte del proceso de modernización cultural impulsado durante la dictadura de Eduardo Lonardi. Según afirma Dourron⁶⁴, su creación señala una voluntad explícita de diferenciarse de las políticas culturales del peronismo y de presentarse como símbolo de progreso en relación con los parámetros culturales internacionales. Hasta su arribo al TMGSM, cuando fue inaugurado en 1960, no había contado con edificio y por ello las exhibiciones se habían realizado en diversos sitios.

Dourron señala cómo el MAM construyó una red de espacios alternativos que funcionaban como salas temporarias, entre las que menciona: las galerías privadas y otras instituciones artísticas que prestaban sus salas como el Museo Sívori, la Asociación Estímulo y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, y un conjunto de espacios que denomina extraartísticos (como garajes, plazas e incluso la vía pública). Resulta interesante rastrear este antecedente en el uso de espacios diversos para entender cómo el MAM, así como el Sívori y el Museo del Cine, tienen una tradición de “descentralización”. Ello permite explicar que —como veremos más adelante— el paso por el CCCBA no aparece como una ruptura o una excepción en la historia de estas instituciones, sino que se puede sumar a una táctica conocida: la de multiplicar sus espacios de exhibición frente a la precariedad edilicia. También de generar redes con instituciones y empresas afines a sus intereses institucionales. En síntesis, una manera de supervivencia ante un presupuesto municipal que no tenía a estas dependencias dentro de sus prioridades.

Como mencionamos anteriormente, en 1980, el MAM fue incorporado al CCCBA a donde se proyectaba su traslado. Sin embargo, esto último no ocurrió

⁶³ Cañada, 2022, *op. cit.*

⁶⁴ Dourron, 2014.

o solo ocurrió en parte, dado que únicamente fueron realizadas allí algunas de las exhibiciones programadas por el museo y recién a partir de 1982. No hemos hallado ninguna actividad del MAM efectuada en las salas del CCCBA durante 1981, aunque ambos logos aparecen en los catálogos y materiales de difusión; ello se puede deber a que formalmente dependía del CCCBA. Sin embargo, las actividades, oficinas y depósitos se mantuvieron en el TMGSM.

Durante todo el año 1982, el MAM efectuó exhibiciones en el CCCBA, lo que coincide con el paso de Whitelow de la dirección del MAM al centro cultural. La primera de ellas fue “Abstracción y figuración en la pintura argentina” (enero-marzo) en la que se exhibían obras del patrimonio del museo. Entre los artistas que exhiben se encuentran Diana Dowek, Clorindo Testa, Pablo Suárez, Ernesto Deira, Raquel Forner y Alfredo Hlito. Entre abril y mayo se mostró “Grabados suizos contemporáneos”; era esta la tercera vez que el MAM exhibía este tipo de obras patrocinado por la Embajada Suiza en Argentina. A continuación (mayo-junio) se presentó “Isaías Nougués. Dibujos/82. Mitos y leyendas del nordeste argentino”. Luego se realizaron *Collage* (septiembre de 1982), *Annemarie Heinrich: 50 años de fotografía* (septiembre-octubre de 1982), *Presencia de la plástica argentina en tres bienales. México-París-Venecia* (diciembre 1982 - enero 1983), *Objeto del objeto* (marzo-abril de 1983), *Premio Braque de escultura* (abril-mayo 1983), *Nilo González Pinturas* (mayo de 1983), *Grupo Cayc. 13 años grupo de los 13* (septiembre de 1983) y *Ex-presiones 83* (octubre de 1983).

En una primera aproximación a las exhibiciones del MAM observamos una constante: la presencia del CAYC, ya sea de las continuidades del proyecto de su director Jorge Glusberg, de sus integrantes o artistas afines. Lo más evidente es la exposición en conmemoración del grupo. A partir de los aportes de Mariana Marchesi y Teresa Riccardi⁶⁵ en torno a las convergencias entre el CAYC y el Museo Nacional de Bellas Artes en el período, podemos señalar otras en el CCCBA. Por ejemplo, en la muestra Abstracción exhiben artistas promocionados por Glusberg como una nueva vanguardia local, la Post-figuración, la presencia de su plástica argentina en el mercado internacional, la objetualidad, un elemento del programa del CAYC incluso en la exposición de artistas jóvenes en *Ex-presiones 83* organizada en los albores de la recuperación democrática.

Por su parte, el departamento de Producción Audiovisual también había funcionado previamente en el CCSM; Maranzano había sido el director del Laboratorio de Música electrónica. Un antecedente de este espacio se encuentra

⁶⁵ Marchesi y Riccardi, 2012, *op. cit.*

en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, del que Maranzano había sido integrante. Luego de su cierre, las maquinarias del CLAEM⁶⁶ fueron recibidas por el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) de Buenos Aires. El CICMAT funcionaba desde 1972 en el quinto piso del CCSM, del cual Maranzano fue responsable del área de investigación. Junto a Fernando von Reichenbach –director del CICMAT– se encargaron de diseñar el dispositivo electrónico, lumínico y sonoro de las fuentes de aguas danzantes del Congreso, así como de colaborar con la realización de audiovisuales institucionales para el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978⁶⁷. En dichas tareas aparece Freixá, quien elaboró una nota para que se facilitasen las labores de Von Reichenbach en la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires, ya que “era un hecho de importancia para la difusión de lo que significa nuestra ciudad, entre las más grandes del mundo”⁶⁸. Es decir, que los recursos humanos del CICMAT realizaban otras tareas culturales para la municipalidad con fuertes connotaciones patrióticas. Paradójicamente, desde 1976, el CICMAT solo había dictado algunos cursos debido a que habían sido suspendidos la producción musical y el sistema de becas⁶⁹; es decir, había perdido dos rasgos característicos del CLAEM en los años del Di Tella.

En el CCCBA, Von Reichenbach dirigió el Departamento de Tecnología, el cual estaba “encargado de atender los problemas inherentes al variado parque tecnológico que generan la producción de mensajes sonoros y audiovisuales”⁷⁰. Francisco Kröpfl era el director del Departamento de Investigación y producción musical sonora y audiovisual que había sido creado a partir de subsecciones del Departamento del Museo del Cine y del Departamento de producción de Actos culturales. Kröpfl también había estado vinculado con el Di Tella, y en la temporada 1977-1978 había obtenido una beca Guggenheim para hacer una serie de obras musicales en la Universidad de Columbia y visitar centros de vanguardia europeos e internacionales⁷¹. Kröpfl recuerda que durante la dictadura consiguieron reequipar el Laboratorio ya que “había mucho requerimiento de producción audiovisual. Y nosotros dijimos que sólo se podía hacer si se

⁶⁶ Orobítg *et al.*, 2003.

⁶⁷ Liut, 2016, *op. cit.*

⁶⁸ Freixá, “Permiso para la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires”, 1977.

⁶⁹ Orobítg *et al.*, 2003, *op. cit.*

⁷⁰ “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 10.

⁷¹ Kröpfl en Orobítg *et al.*, 2003, *op. cit.*

compraba determinados equipos. (...) partir de un convenio con la universidad de Standford”⁷².

Tanto el Instituto de Estudios Lingüísticos y Literarios Juan de Garay como la Orquesta del Tango de Buenos Aires eran instituciones recientemente creadas. La primera fue fundada por Luis Alfonso en 1978 y el CCCBA “promovería el estudio de las modalidades regionales del idioma”; la segunda, en 1980 era dirigida por Juan José Comastri y sus directores musicales fueron Carlos García y Raúl Garelo, y “tenía como misión preservar, catalogar y difundir la música popular porteña”⁷³.

Quedaban por fuera de esta estructura otras instituciones que habían formado parte del proyecto inicial y aparecían en los planos hasta meses antes. Entre ellos no aparece en el decreto de creación el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, a pesar de que sí figura en materiales de difusión y prensa como un folleto que parece haber sido impreso en 1980 en el momento de la inauguración y en los planos del proyecto publicados por la revista *Summa*⁷⁴. En la entrevista que le realizaron a Maranzano en 1982 y fue publicada semanas antes de su renuncia, él insistía en la presencia del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco⁷⁵. Sin embargo, en la biblioteca del museo no hay ningún registro acerca de esta posibilidad de tener otra sede en el CCCBA. Solo del cambio de director en octubre de 1980 cuando Héctor Schenone fue reemplazado por Guiomar Pereyra de Urgell.

En el folleto de difusión (c. 1980) también se incluye un Museo de Arte Precolombino que, según se describe, “ahondará y ampliará el conocimiento del pasado histórico anterior al descubrimiento y conquista de América, a través de la investigación, recuperación, preservación y exhibición permanente de colecciones escogidas, de alto valor estético, claros testimonios culturales del América indígena”⁷⁶. Este “museo” era una de las nuevas unidades de organización de centro cultural y no una institución con un patrimonio previo. Además, Maranzano⁷⁷ destacaba en la grilla del CCCBA la conformación de un

⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁷³ “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 10.

⁷⁴ “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *Summa*, n.º 145/146, Buenos Aires, 1982.

⁷⁵ “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 10.

⁷⁶ Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, c. 1980, s/p.

⁷⁷ “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982, p. 10.

Departamento de Información Cultural. Según él se trataba de una biblioteca pública dotada de libros, discos, cintas magnéticas, películas, diapositivas, microfilms que conformarían un banco cultural de datos y de telecomunicación que contaría con el más avanzado sistema de computación y sería financiado por la Organización de Estados Americanos (OEA).

Asimismo, el CCCBA fue sede de una variedad de actividades como de *El mundo encantado de juguetes y muñecas antiguas*, en donde se exhibieron objetos infantiles de la oligarquía porteña a cargo Alicia Farías, presidenta del Hogar para Insuficientes Mentales Nueva Organización (HIMNO)⁷⁸ y de la *Primera Muestra Anual del Círculo de Creativos* realizada por publicistas entre el 4 y el 18 de diciembre de 1981. Además de conciertos de música y de tango para niños.

También se llevó a cabo el velorio de Antonio Berni, un maestro de la plástica e ícono del arte comprometido. Berni había fallecido a los 76 años producto de una descompensación luego de una traqueotomía por la intrusión de un “huesillo de pollo”⁷⁹. *La Nación* informó que la decisión de instalar la capilla ardiente en el CCCBA había sido adoptada por decreto por Cacciatore en adhesión de la municipalidad al duelo provocado por el fallecimiento del artista⁸⁰. Otras versiones sugieren que el *hall* en el CCCBA se había gestionado desde el Museo Sívori⁸¹ o que se realizó en el CCSM⁸². El velorio fue masivo, acudieron artistas y amigos, así como parte de la cúpula militar: el intendente municipal, el presidente Roberto Viola, el ministro del interior Horacio Liendo y el exintegrante de la Junta Militar, Emilio Massera⁸³. Finalmente, el cortejo fúnebre partió del CCCBA hacia el cementerio de la Chacarita.

A propósito de la muerte de Berni, en este período, Usubiaga⁸⁴ lo ubica como un artista de la cultura oficial ya que se había mostrado públicamente con Massera, había sido incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes y participaba de exposiciones oficiales, con honores institucionales a pesar de no haber ocupado ningún cargo y que con sus pinturas continuaba denunciando el sistema represivo en consonancia con sus ideas comunistas. Sin embargo, también señala que el artista rosarino, poco antes de su muerte, había señalado

⁷⁸ *La Nación*, 2 de julio de 1981.

⁷⁹ “Hoy, el último adiós a Berni”, *Crónica*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981, s/p.

⁸⁰ *La Nación*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981, s/p.

⁸¹ *Clarín*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981, s/p.

⁸² “Hoy, el último adiós a Berni”, *Crónica*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981, s/p.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Usubiaga 2012, *op. cit.*

los alcances limitados de la vanguardia en Latinoamérica, mencionando que esta se encontraba en la “etapa del huevo y no del pollo”, en el que una gestoría de personajes ajenos al arte “ofrecen espacios, sin otros gastos, para el armado de espectáculos, exhibiciones o reuniones” al que los artistas “adhieren necesitados de notoriedad, por el sólo beneficio de poder realizar [sus obras] libremente, aunque con límites ideológicos (...) para el superficial entretenimiento de un público desaprensivo, necesitado de toda novedad, aun la más frívola”⁸⁵. Probablemente, el lugar donde velaron los restos de Berni fuese una de aquellas instituciones del circo romano argentino contemporáneo que el pintor había denunciado desde un lugar “protegido” por el poder de *facto*.

El velorio de Berni es, tal vez, el ejemplo más paradigmático del uso ecléctico del CCCBA. Desde una mirada de conjunto, el análisis de las actividades registradas nos permite dar cuenta de cierta preeminencia de las exposiciones y de las artes plásticas, pero también la realización de cursos, talleres y actividades que ponían el foco en la producción audiovisual, la experimentación artística y la creatividad con la puesta en valor del patrimonio arquitectónico, cultural y cotidiano de la antigua oligarquía. Además, observamos que este conjunto de actividades parece no responder a una programación sino más bien improvisada, sujeta a la voluntad de sus organizadores quienes podían apoyar las políticas que había gestado la institución o disputar algún rol en esta. En definitiva, el CCCBA parecía haber dejado de lado la pomposidad con la que había sido anunciado su proyecto, por la falta de presupuesto que garantizase su completo funcionamiento o de apoyo de la comunidad artística.

Asimismo, durante la gestión de Maranzano, se implementó una organización de las dependencias que implicaba la creación del rol de la dirección de administración, función que cumplió el contador Armando Atis desde 1982 y continuó en las gestiones democráticas. Maranzano no corrió la misma suerte que Atis y, con el cambio de las autoridades nacionales y metropolitanas, fue reemplazado por Guillermo Whithelow hasta el fin de la dictadura. El, hasta ese entonces, director del MAM contaba con una vasta experiencia en gestión cultural en una importante institución vinculada al arte contemporáneo en la que estuvo en dos períodos: desde 1977 y, previamente, entre 1971 y 1974. Durante su gestión, en junio de 1983, un decreto municipal estableció una nueva normativa para el CCCBA que derogaba la de 1982 y modificaba parcialmente la fundacional de 1980⁸⁶.

⁸⁵ Berni en Usubiaga, 2012, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁶ Decreto Municipal n.º 5967/1983, Ciudad de Buenos Aires.

Entre las medidas adoptadas se excluyó del CCCBA a todos los museos, al Instituto de Estudios Lingüísticos y Literarios Juan de Garay y a la Orquesta del Tango. El nuevo proyecto disponía una producción propia que se gestaría siguiendo una detallada grilla organizativa con jerarquías, misiones y funciones detalladas, áreas de coordinación técnica y administrativa, de producción artística interdisciplinaria, de restauración y de información cultural⁸⁷. De esta manera, quedaba superado el proyecto de complejo museístico de Freixá y se iniciaba un nuevo capítulo para el Pompidou porteño.

Conclusiones

Iniciamos esta investigación con el objetivo de relatar cómo fueron los inicios del CCCBA; un objeto opaco, escurridizo, sobre el que al día de hoy siguen operando silencios. Silencios acompañados por la ausencia de un archivo de la institución; silencios porque quedaron pocas huellas del paso de los museos por el CCCBA; silencios de quienes ocuparon cargos entonces; silencios que, en parte, fueron conjurados por la documentación que fueron reuniendo quienes trabajan en el CEDIP. Este artículo pretende ser un aporte en esa reconstrucción.

En términos metodológicos, al contrastar los decretos municipales del CCCBA con el análisis de la variada documentación brindada por los archivos de los museos y complementada con la consulta hemerográfica, pudimos demostrar que lo proyectado por Freixá como un gran “complejo museístico” no solo sufrió numerosos cambios en el camino, sino que quedó inconcluso, a medio construir y solo en parte fue utilizado por las instituciones que había proyectado alojar.

Con respecto a los cambios, un condicionante que aparece es la restricción presupuestaria que limitaba principalmente los usos del edificio producto del poco o nulo avance de las obras de remodelación. Al respecto, según Maranzano no había sido un problema de presupuesto municipal sino de la empresa constructora. Por otro lado, el apoyo de organismos internacionales, en las notas de prensa se mencionan a la UNESCO y la OEA, también aparecen en los planos de la remodelación, pero esa presencia se fue desdibujando hacia 1982 aunque reapareció en la posdictadura.

Otro factor de transformaciones institucionales fueron los cambios en los decretos de funcionamiento de la institución, que van desde una normativa bastante vaga hasta un organigrama detallado que suprime las instituciones municipales que habían sido relocalizadas en el CCCBA; a excepción del Departamento de

⁸⁷ *Ibid.*

audiovisuales y tecnología, área a la que pertenecía Maranzano. En otros casos, la división en áreas y subáreas implicó una fusión entre zonas de instituciones, como el caso Departamento de investigación y producción musical, sonora y audiovisual dirigida por Kröpfl.

Además, observamos que las dependencias municipales hicieron usos diferenciales del CCCBA. El Museo del Cine fue el primero en trasladarse y organizar allí cursos de formación, aunque al carecer de salas de proyección, sus ciclos de cine se siguieron realizando en el CCSM o en el edificio de YPF. Tanto el MAM como el Sívori solo utilizaron las salas de exhibición como un lugar más en donde realizar sus actividades o como espacio donde realizar cursos. Convivieron con estas actividades otras impulsadas desde la dirección o que atendían a intereses de distintos sectores sociales (como el velorio de Antonio Berni o una exhibición de muñecas de la oligarquía porteña).

En general, se advierte que las exposiciones que se realizaron en el CCCBA contaron con un modesto presupuesto y no se observa el auspicio de empresas privadas o estatales a eventos nuevos del Centro Cultural; las Jornadas del Color y de la Forma ya contaban con un sistema propio de auspicios privados. La idea del CCCBA asociado al Pompidou porteño permaneció desde las épocas de Freixá hasta las de la gestión democrática de Mario O'Donnell, cuando nuevamente vuelve a aparecer el apoyo de la UNESCO, pero ya como un centro cultural autónomo sin necesitar reunir a los museos previamente convocados. De todos los proyectos que se presentaron pervivió el del arte contemporáneo.

Bibliografía y fuentes

FUENTES

- “Cacciatore inaugura las obras del Centro Cultural de Buenos Aires”, *Convicción*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1980.
- “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *Summa*, n.º 145/146, Buenos Aires, enero-febrero 1980.
- “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *Summa*, n.º 178/179, Buenos Aires, 1982.
- “Construirán un nuevo complejo cultural”, *Clarín*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1979.
- “El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: una empresa de servicios culturales”, *Nuestra Ciudad*, Buenos Aires, marzo de 1982.
- “El mundo encantado de los juguetes en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de julio de 1981.
- “Freixá y una vocación por la cultura que no conoce límites territoriales”, *Convicción*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1978.

“Guillermo Fernández Jurado y una intensa labor en el Museo del Cine”, *Convicción*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1982.

“Hoy, el último adiós a Berni”, *Crónica*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981.

“Las obras del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, *Clarín*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1980.

“Murió Antonio Berni, propulsor de un nuevo realismo americano”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1981.

“Museo del Cine”, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1978.

ARAIZ, OSCAR, “Música y danza bajo las estrellas”, *revista Ñ*, Buenos Aires, 2014.

Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 21 de enero de 1981, pp. 46893-46894.

Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, n.º 240, Buenos Aires, 1979, p. 40.

Decreto Municipal 243/1991, art. 12, Ciudad de Buenos Aires.

Decreto Municipal 29746/1948, Ciudad de Buenos Aires.

Decreto Municipal 5967/1983, Ciudad de Buenos Aires.

Decreto Municipal 8366 /1980, Ciudad de Buenos Aires.

ELGUEZABAL, EDUARDO, “Museos I”, *Summa*, Buenos Aires, mayo de 1979.

FARETTA, ÁNGEL, “Vida y milagros del Museo Municipal de Cine ‘Pablo Ducrós Hicken: Imagen y memoria de los argentinos’”, *Convicción*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1978.

FREIXÁ, RICARDO, “Permiso para la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires”, Archivo de música y arte sonoro, Universidad Nacional de Quilmes, Fondo Fernando von Reichenbach, 1977.

OSCAR HERMES VILLORDO, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979.

VENTURA, ANY, “Dejar que la gente actúe, el secreto de la administración cultural”, *Convicción*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1979.

BIBLIOGRAFÍA

BUCH, ESTEBAN, *Música, dictadura, resistencia: La Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

CAÑADA, LUCÍA Y MALENA LA ROCCA, “Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires”, en *XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Memorias y Derechos Humanos”*, Buenos Aires, 2022.

CAÑADA, LUCÍA, “Encuentros entre arte y educación. Las experiencias colectivas de los Domingos da Criança (Río de Janeiro, 1971) y las Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1975-1981)”, tesis de Doctorado en Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2021.

DOURRON, SOFÍA, “El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría”, *Materia artística*, n.º 1, Rosario, 2015, pp. 151-166.

- GORELIK, ADRIÁN Y GRACIELA SILVESTRI, “Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión” en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Altamira, 2000.
- LEONARDI, VERÓNICA; SILVINA ELÍAS Y MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ, “La legislación y las políticas culturales en el proceso de patrimonialización del Tango en Buenos Aires, Argentina”, *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, vol. 1, n.º 7, Valencia 2020, pp. 44-66.
- LIERNUR, FRANCISCO, “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: la reacción de Narciso”, *Summa*, n.º 186, Buenos Aires, 1983, pp. 50-58.
- LIERNUR, FRANCISCO, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- LIUT, MARTÍN, “Música electroacústica en dictadura: Creación y sostén estatal”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, n.º 15, Buenos Aires, 2016, pp. 1-12.
- LONGONI, ANA Y CORA GAMARNIK, “Prólogo. Además del terror”, en Laura Schenquer (comp.), *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*, La Plata, Editorial de la Universidad de la Plata (Edulp), 2022, pp. 9-16.
- MANDUCA, RAMIRO Y EUGENIO SCHOLNICOV, “Usos productivos de la escena oficial. Una mirada sobre las gestiones del Teatro Nacional Cervantes y del Teatro Municipal. General San Martín durante la última dictadura militar (1976-1983)”, *Revista Páginas*, vol. 16, n.º 42, Rosario, 2024, pp. 1-24.
- MARCHESI, MARIANA Y TERESA RICCARDI, “MNBA/CAyC, 1969-1983. Dos alternativas Institucionales en la promoción del arte argentino”, en María I. Baldassarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2012, pp. 575-606.
- MENAZZI CANESE, LUJÁN, “Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)”, *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 17, n.º 429, Barcelona, 2013.
- OROBITG, IGNACIO *et. al.*, “El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año XVIII, n.º 18, Buenos Aires, 2003, pp. 81-126.
- OSZLAK, OSCAR, *Merecer la ciudad: Los pobres y el derecho al espacio urbano*, Buenos Aires, Cedes-Humanitas, 1991.
- PAMPINELLA, SILVINA, “Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden”, *47 al fondo*, año 8, n.º 11, La Plata, 2014, pp. 28-32.
- PAVLOVSKY, EDUARDO, “El cuerpo como potencia”, *Cuadernos del Picadero*, n.º 3, Buenos Aires, 2006, p. 18.
- RAÍCES, EDUARDO Y LAURA SCHENQUER, “¿Antes ‘cirujas’, hoy ‘golfistas’? El discurso modernizador autoritario de la gestión de Cacciatore en la obra Buenos Aires. Hacia una ciudad mejor (1981)”, en Laura Schenquer (comp.), *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*, La Plata, Editorial de la Universidad de la Plata (Edulp), 2022, pp. 192-219.

- RICHARD, NELLY, “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de ‘Sur’”, *Ramona*, n.º 91, Buenos Aires, 2009, pp. 24-30.
- RISLER, JULIA, “Propaganda y acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): Construcción de estrategias discursivas para el consenso hegemónico”, Seminario “Estado, Sujeto e Ideología. Marx, Althusser y Foucault”, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010, s/p.
- RISLER, JULIA, *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.
- SÁNCHEZ TROLLIET, ANA, *Te devora la ciudad Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2022.
- SANTANA, RAÚL, “Entre la imagen, la idea y el objeto”, *Transvisual*, n.º 4, Buenos Aires, 2010.
- SCHENQUER, LAURA (comp.), *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*, La Plata, Editorial de la Universidad de la Plata (Edulp), 2022.
- SILVESTRI, GRACIELA, “Apariencia y verdad: Reflexiones sobre testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la última dictadura militar”, *Block*, n.º 5, Buenos Aires, 2000, pp. 38-50.
- SUÁREZ, MARINA, “Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del ‘underground’ en Buenos Aires”, *Nuevos Mundos, mundos nuevos*, n.º 19, 2019, online, s/p.
- TAVELLA, GABRIELA, “‘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)”, *Papeles de trabajo*, vol. 10, n.º 17, Buenos Aires, 2016, pp. 104-125.
- USUBIAGA, VIVIANA, “‘Cultura democrática’: nueva fisionomía de los circuitos oficiales del arte”, en Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- WAISMAN, MARINA, “Argentina: la conflictiva década del 70”, *Summa*, n.º 157, Buenos Aires, 1980.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.