

# **Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983)**

Mariana Bortolotti

Centro Latinoamericano de Investigaciones en  
Historia Oral y Social (CLIHOS)  
Facultad de Humanidades y Artes – Universidad  
Nacional de Rosario (UNR)  
*bortolottima@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0059>

## **Resumen**

El presente artículo se propone analizar las políticas culturales desplegadas bajo la última dictadura militar a partir de un caso específico, el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) de la ciudad de Rosario. Partiendo de una concepción de las políticas culturales en un sentido amplio, como acciones de desarrollo y promoción de prácticas culturales originadas en ámbitos estatales y/o privados, nos detendremos en los dictados municipales en la materia.

A partir de posicionar al CCBR en el marco de las disposiciones del ejecutivo local en materia de política cultural, nos centraremos en la gestión de su primer director, el civil Kurth Fischbein. ¿Qué noción de cultura se sostenía desde dicha gestión? ¿Qué objetivos se propuso para la institución? ¿A qué público buscó interpelar con sus actividades? En torno a estos interrogantes analizaremos el ejercicio concreto de su actividad en el período comprendido entre su apertura en 1979 y la recuperación democrática.

## **Palabras clave:**

política cultural,  
dictadura militar,  
Rosario, centro cultural.

Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983). Mariana Bortolotti. Centro Latinoamericano de Investigaciones en Historia Oral y Social (CLIHOS), Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario (UNR)



## **Políticas culturais na última ditadura militar: o Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosário (1979–1983)**

Resumo

Este artigo propõe analisar as políticas culturais implementadas sob a última ditadura militar argentina a partir de um estudo de caso específico, o Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) da cidade de Rosário. Partindo de uma concepção ampla de políticas culturais, entendidas como ações de desenvolvimento e promoção de práticas culturais originadas em âmbitos estaduais e/ou privados, vamos nos deter nas diretrizes municipais relativas ao tema.

Ao situar o CCBR no contexto das disposições do executivo local em matéria de política cultural, concentrar-nos-emos na gestão de seu primeiro diretor, o civil Kurth Fischbein. Que noção de cultura orientava essa gestão? Qual objetivo se propôs para a instituição? Que público se buscava interpelar por meio de suas atividades? A partir dessas questões, analisaremos a prática concreta da instituição no período compreendido entre sua inauguração em 1979 e a recuperação da democracia.

### **Palavras-chave:**

política cultural, ditadura militar, Rosário, centro cultural.

## **Cultural policies under the last military dictatorship: the case of the Bernardino Rivadavia Cultural Center in Rosario (1979–1983)**

Abstract

This article aims to analyze the cultural policies implemented during Argentina's last military dictatorship by examining a specific case: the Bernardino Rivadavia Cultural Center (Centro Cultural Bernardino Rivadavia, or CCBR) in the city of Rosario. Drawing on a broad definition of cultural policy—as the development and promotion of cultural practices originating from either state or private sectors—this study focuses on municipal-level initiatives within that broader framework.

Specifically, the article situates the CCBR within the context of cultural policy measures adopted by the local executive branch and concentrates on the administration of its first director, civilian Kurth Fischbein. What concept of culture informed his leadership? What objectives were established for

### **Key words:**

cultural policy, military dictatorship, Rosario, cultural center.

the institution? What audiences were these initiatives intended to reach? These guiding questions frame an analysis of the center's concrete activities from its founding in 1979 to the democratic transition in 1983.

---

## Introducción

Queremos que los que aquí concurren, para iniciar o ampliar sus conocimientos y su educación estética, elijan luego libremente sus preferencias y formen su gusto según su percepción individual. Para ello contamos con la suerte de que en la República Argentina no es impuesta una cultura oficial como en aquellas vastas regiones de la tierra que sufrieran antaño y sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana dictan al escritor lo que debe escribir, al pintor lo que puede pintar y al músico lo que tiene que componer. Es de desear que como pocos países sojuzgados no hace mucho, los pueblos hoy oprimidos puedan pronto recuperar la libertad...

Pretendemos contribuir así para que se entiendan y aprecien las obras de arte en general y en especial la de los grandes genios que con su fina inspiración han logrado crear obras imperecederas que a través de su contemplación sirven hoy de solaz y consuelo en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad...

Kurt Fischbein, abril de 1979 (Angeloni y Calvi, 2002:59)

Con estas palabras comenzaba su discurso inaugural el director del Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR), el intelectual liberal Kurt Fischbein. Era el 19 de abril de 1979 en una ciudad de Rosario aún atravesada por el período más duro de la dictadura militar iniciada unos años antes.<sup>1</sup> Con esta declaración de fines y propósitos para la noble institución, el flamante funcionario refería a la vigencia en la Argentina de una libertad de opinión y de expresión artística y a la ausencia de

1. La dictadura iniciada tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 se caracterizó por la implementación de un sistema clandestino de persecución y represión que produjo masivas violaciones a los derechos humanos: «La violencia estatal y su dimensión exterminadora se combinó, entre otros elementos, con una extendida ofensiva sobre los trabajadores y los sectores populares y sus organizaciones, una política económica que favoreció la distribución regresiva del ingreso y afectó el salario y el empleo...» (Águila, 2023:222).

una cultura oficial impuesta que contrastaría con la realidad de otras latitudes no precisadas. Su mención a «aquellas vastas regiones de la tierra» que «sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana...» construía un marco de referencia sin un anclaje en la realidad nacional, más bien apelaba a ciertos lugares comunes del debate cultural de la Guerra Fría. ¿Cómo habrán resonado estas palabras ante el numeroso público que acompañó la inauguración, entre los que se encontraban las autoridades militares del gobierno municipal? ¿Constituían un recurso retórico para apuntar a la realidad dictatorial o, por el contrario, la pretensión era eludir lo local apelando a un carácter universalista de la cultura? Y, en ese mismo sentido, ¿a qué concepción de cultura se hacía referencia? ¿Qué arte podría resultar reconfortante «en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad»?

Siguiendo estos interrogantes, nos proponemos indagar en la política cultural desplegada bajo la última dictadura militar. Para esto retomamos la definición de Yúdice y Miller (2004), y entendemos la política cultural como el espacio de cruce entre la dimensión estética y la dimensión antropológica de las prácticas culturales. Cruce en el que se moldean y regulan los comportamientos sociales, se forman subjetividades individuales y se busca «canalizar tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida» (Yúdice y Miller,

2004:11). El despliegue de toda política cultural se da en el marco de posibilidad que la vida en sociedad habilita, es decir, enmarcadas en legislaciones específicas, en una economía de mercado, dentro de pautas culturales de raíz histórica y se expresan en acciones de promoción, sostenimiento material y desarrollo de determinadas prácticas culturales (Cardini, 2015). Sus agentes pueden ser tanto estatales como privados, en nuestro caso, seguiremos el plano estatal de estas políticas.

Se ha observado para el período en estudio que, a partir de lineamientos generales a nivel nacional, las estructuras inferiores de los estados provinciales, municipales y comunales desplegaron sus propias agendas de acción en las diversas áreas del estado, incluyendo las políticas culturales (Risler, 2018). En el caso del municipio rosarino, el CCBR —originalmente pensado como parte de un frustrado proyecto de más largo aliento que décadas atrás buscaba modernizar un área del centro rosarino—, iniciaba sus actividades en el marco de un gobierno dictatorial que más allá de su pretencioso lema, «Rosario, ciudad limpia, ciudad sana, ciudad culta», no tuvo una política cultural proactiva (Bortolotti, 2017). La presencia de un personaje reconocido en su dirección y una relativa autonomía de funcionamiento lo hicieron un ámbito singular dentro de las instituciones estatales de la época. Entre sus muros albergó múltiples expresiones culturales desde la música, las artes visuales y el teatro, dando

un espacio considerable a los y las artistas locales. Una profusa agenda de actividades y una inclinación receptiva a propuestas emergentes que no se ajustaban al canon nos habilitan a pensar esta institución, en los términos de Raymond Williams (2000), como alternativa. En las páginas que siguen intentaremos fundamentar la afirmación anterior deslindando el concepto de cultura que guió su política a partir del ejercicio concreto de su actividad.

### **Políticas culturales bajo la dictadura militar**

Tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 se inició un tiempo trágico para vastos sectores de la sociedad argentina, signado por la violencia del aparato estatal, la censura de todo asomo de disidencia y el vaciamiento del espacio público. La represión ejercida fue, en términos amplios, un acto de contención, clausura y castigo por mecanismos violentos de cualquier actuación política o social que significara oposición o, cuanto menos, no se ajustara al modelo «occidental y cristiano». Las Fuerzas Armadas se propusieron ser la cura moral para una sociedad, a sus ojos, enferma. El remedio incluía un proyecto ideológico y corporativo apoyado en un concepto organicista de nación que sostuviera la amalgama social y que bloqueara la cultura política democrática. En la búsqueda de despolitizar y desmovilizar la sociedad, la represión y la censura se impusieron como método, afectando la

red de relaciones establecida en la década anterior entre el campo intelectual y los sectores populares (Águila, 2023; Risler, 2018; Avellaneda, 1986). En el campo artístico resulta notorio el repliegue de sus actores más críticos desde el espacio público hacia ámbitos menos visibles y polémicos —proceso iniciado previamente que se profundiza durante la dictadura—. Este repliegue se manifestó, en parte, como una vuelta a las instituciones de exhibición y formación artística que habían sido abandonadas luego de la ruptura operada a finales de los años sesenta. En este sentido, el período puede pensarse como inauguración de nuevas estrategias, nuevas experiencias de disidencia o acomodación, y no como clausura absoluta (Longoni, 2013).

Las pautas culturales del gobierno militar se conformaron, a nivel nacional, como oposición al período precedente (Rodríguez, 2015). La Secretaría de Cultura de la Nación contó con escaso presupuesto para llevar adelante tareas propositivas —excepción hecha del año 1978, cuando recibió fondos extraordinarios para organizar el Mundial de Fútbol—; no obstante, logró dejar su impronta de control y represión en los ámbitos educativos y culturales (Rodríguez, 2010). Esto último se extendió capilarmente en los otros niveles del Estado a partir del convencimiento compartido de quienes ocuparon roles ejecutivos, militares y civiles, y de quienes acompañaron las gestiones desde fuera

del Estado. Un ejemplo de lo anterior fue la acción censora de las comisiones calificadoras de espectáculos públicos y las presiones ejercidas por asociaciones civiles como las ligas de la decencia que abundaron en la época.

En cuanto al municipio rosarino, más allá de la clara intención de los primeros años de diferenciarse de la gestión democrática anterior de cuño peronista en diversos aspectos (Ponisio, 2022), la concepción de cultura que sostenían los personeros locales no difería de la que venía guiando las políticas culturales en el período anterior: la cultura entendida como actividad de especialistas cuyas producciones habitan museos y galerías de arte o se escuchan en teatros. Así, el gobierno encauzaba su control de las actividades culturales a través de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios —integrada por miembros de la Liga de la Decencia, la Liga de Madres de Familia, la municipalidad y del juzgado de menores— que actuó durante todo el período dictatorial.

Por otro lado, el ejecutivo acompañaba y promovía algunas expresiones artísticas con declaraciones de interés, adhesiones y auspicios siempre que no implicaran un excesivo compromiso presupuestario. Y la Dirección General de Cultura (DGC)<sup>2</sup>, que dependía de la Secretaría de Gobierno y Cultura, tenía una impronta más bien administrativa y de supervisión de las instituciones bajo su órbita.<sup>3</sup>

Al acercarse el primer aniversario de su gestión, el intendente de facto capitán de navío (RE) Augusto Félix Cristiani hacía referencia a la política cultural en la prensa local y sostenía que «las manifestaciones de la cultura en el ámbito municipal han sido fomentadas y auspiciadas acorde con las disponibilidades, contribuyendo así a fortalecer la imagen que el resto del país tiene de Rosario como ciudad culta»<sup>4</sup>. No especificaba cuáles eran esas «manifestaciones de la cultura», pero su referencia a un imaginario existente sobre la ciudad como «culta» al que se buscaba «fortalecer» parece indicar que no hubo intenciones de innovar en esta cartera. Por su parte,

2. El área de cultura del municipio sufrió numerosos cambios desde su conformación en las décadas iniciales del siglo XX (Montini, 2020). Tanto su denominación y las dependencias a su cargo como su ubicación en el organigrama de gobierno se fueron modificando en el tiempo. En 1984 ascendió en el organigrama institucional pasando a ser Subsecretaría de Cultura, siguió dependiendo de la Secretaría de Gobierno y Cultura pero contaba con presupuesto propio (Bortolotti, 2020).

3. Las instituciones que dependían de la DGC en el período eran: la Biblioteca Gral. San Martín y la Escuela Municipal de Taquigrafía (transferidas en abril de 1976 ante el cierre del Consejo Deliberante del cual dependían hasta el momento), el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino (MMAJBC), el Museo Municipal de Arte Decorativo «Firma y Odilo Estevez» (MMADFOE) y la Biblioteca Argentina.

4. «El intendente hizo un balance de su gestión», *La Capital*, 28 de abril de 1977.

el secretario de gobierno, capitán de corbeta (RE) Enrique Mac Laughlin, señaló como prioritarias «las áreas de cultura y de relaciones vecinales, sin perder de vista, por ello, las otras importantes funciones que son de su competencia...».<sup>5</sup> Luego enumeró de forma difusa la agenda de la Dirección: «En el aspecto cultural dijo que se programarán conciertos, conferencias y todo tipo de reuniones culturales de verdadera jerarquía, acordes con el nivel de nuestra ciudad».<sup>6</sup>

El mismo año 1977, la intendencia creó un Consejo Asesor Cultural, compuesto por «personas destacadas por sus antecedentes y relevancia en las distintas expresiones culturales, invitados por el Departamento Ejecutivo conforme a las proposiciones que formule la Dir. Gral. de Cultura» (Decreto n.º 3316) y por un

representante de la municipalidad a designar por la Secretaría de Gobierno, la participación tenía carácter ad honorem y duración de un año. Su función era acompañar la gestión de la Dirección, sugiriendo actividades culturales y opciones materiales para concretarlas.

La decisión tomada no constituía una excepcionalidad en la trayectoria del organigrama municipal, desde los años sesenta se alternaron formaciones similares,<sup>7</sup> tal como lo refleja el texto del decreto:

Vista la necesidad de implementar medidas conducentes a fin de revitalizar la acción cultural en el ámbito de la ciudad, dando impulso a la labor oficial y a la que desarrollan las instituciones culturales de nuestro medio, (...) promocionando las inquietudes de entes oficiales y sectores privados en el

5. «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977.

6. «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977.

7. En 1960 tuvo efímera vida una Comisión Municipal de Cultura (Ordenanza 1454), conformada por un directorio de siete miembros ad honorem designados por el ejecutivo con acuerdo del Concejo Deliberante. En 1962, se reformula la Comisión como organismo autárquico que debería rendir cuentas a la Secretaría de Gobierno, Cultura y Asistencia Social (Circular 204) y quedaría conformada por un presidente y tres vocales a designar por el ejecutivo con acuerdo del Concejo Deliberante, sin mención a remuneraciones. En 1968 se creaba un nuevo Consejo Asesor Cultural (Decreto 36489) cuyo propósito era «la coordinación de las actividades culturales que se realicen en el municipio tendientes a la preservación del acervo y a la promoción de la actividad cultural...», asimismo «...ejercerá un control permanente sobre las actividades culturales que se desarrollen en el Municipio y propondrá al Departamento Ejecutivo, mediante informe fundado, las medidas tendientes a evitar desviaciones lesivas o a la sana evolución cultural del Pueblo o a la coordinación de las actividades culturales que se practiquen». Este consejo estaba integrado por las instituciones culturales «más representativas de la ciudad» y a cargo de tres funcionarios a designar por el ejecutivo, entre los cuales debía estar el director de Cultura. Es interesante resaltar que en esta instancia se incorpora a este cuerpo asesor la tarea de control y censura sobre las actividades culturales y se lo entiende como custodio de la «salud cultural» de la ciudad. No aparecen menciones del mismo tenor para el Consejo de 1977.

sentido expresado, y considerando que en otras oportunidades se ha contado con un órgano asesor en materia cultural para cooperar en el desarrollo de distintos aspectos que hacen a la acción municipal en uso de sus atribuciones (Decreto N.º 3316).

La insistencia a lo largo de los años y bajo diversos gobiernos en generar estos consejos o comisiones puede vincularse, por un lado, a la persistencia de una impronta administrativa en el área de cultura sin capacidad de coordinar las agendas de las distintas dependencias o desarrollar una programación propia y, por otro lado, a la creación de espacios de participación para aquellos miembros de la burguesía local que actuaban como promotores proporcionando sustento material a algunas instituciones y actividades culturales. En el contexto específico que nos ocupa debe agregarse, siguiendo el planteo de Águila (2019), la intención de Cristiani de ganar la adhesión o el beneplácito tanto de sectores económicos relevantes como de la ciudadanía rosarina en general. En balance, la creación de un nuevo consejo en 1977 no impulsó la modificación del perfil administrativo de la DGC, más bien reafirmó la no organicidad de la política municipal.

Más allá de los discursos públicos y la apelación a recursos institucionales ya conocidos, lo cierto es que la DGC no contó durante todo el período dictatorial con presupuesto propio, sino que tuvo a su cargo la administración de los

fondos destinados a las instituciones bajo su dependencia y a la realización de actos conmemorativos oficiales como la Semana de la Bandera. El testimonio de María Cristina Calvi, trabajadora municipal, apunta en la misma dirección:

...cuando empezó el centro cultural [en 1979], esto es bastante peculiar e interesante, Rosario no tenía una gestión de cultura oficial de presencia fuerte, es decir, no había ni secretaría, ni subsecretaría de cultura, había una dirección de cultura (...) que tenía una impronta a veces más administrativa que de organizar actos porque, digamos, la gran gestión de cultura oficial la llevaron durante cincuenta años, el Museo Castagnino y la Biblioteca Argentina que eran las dos grandes referentes de la cultura oficial de Rosario. Tenían conferencias, hacían proyecciones, ciclos, cursos, más las exposiciones obviamente, lo propio de arte del museo y la Biblioteca Argentina también con convocatoria de ciclos de conferencias y, después, en lo que yo recuerdo de la dirección de cultura era que a lo mejor hacían algún tipo de concurso de poesía, o de alguna cuestión así, organizaba la Semana de la Bandera, o sea, muy vinculado a lo oficial y no mucho más. (Entrevista con la autora, 23/09/14).

Con la intención de describir el escenario institucional al que se incorpora el CCBR, Calvi señala que la inexistencia de lo que llama una «cultura oficial de presencia fuerte» era una realidad que excedía ese período

dictatorial y se retrotraía hasta el momento inaugural del campo cultural local. En este sentido, señala a la baja jerarquía de una dirección general en el organigrama municipal como explicación de la «impronta a veces más administrativa que de organizar actos». Siguiendo esta última idea, debe considerarse que durante el gobierno de facto distintas dependencias<sup>8</sup> intervenían en la agenda cultural sin que existiera una coordinación entre ellas. La misma entrevistada señala que cada dependencia debía presentar informes a la intendencia cada año con la programación proyectada para el período siguiente; no obstante, los fines de este requerimiento no eran de tipo organizativo, sino más bien de supervisión.

En cuanto a las iniciativas privadas, el ejecutivo municipal se expedía a través de decretos de autorización que se dividían en: declaraciones de interés, adhesiones, auspicios y aceptación de donaciones. Las declaraciones de interés y de adhesión constituían un respaldo institucional para la actividad en cuestión, mientras que los auspicios implicaban además alguna erogación presupuestaria. Lo que ingresaba

como donación era, en su mayoría, fondos privados para financiar actividades organizadas por el municipio. Tal era el caso, por ejemplo, del CCBR que recibía numerosas donaciones para financiar la realización de sus actividades periódicas.<sup>9</sup>

Hacia 1980, el gobierno militar a nivel nacional comenzó a mostrar signos de una crisis interna que asumió la forma de desplazamientos y recambio de autoridades. De acuerdo con Paula Canelo (2008), tras el establecimiento de los objetivos primarios del régimen dictatorial, la sistemática persecución a los opositores y una política económica neoliberal, se hicieron manifiestas las divergencias al interior de las Fuerzas Armadas y con la franja civil que había propiciado el golpe. Con la asunción de la presidencia del general Roberto E. Viola, el sector más «político» de los militares intentó saldar las disputas hacia adentro y renovar la imagen del régimen hacia afuera. El ingreso de civiles pertenecientes a partidos políticos adherentes al régimen al elenco estatal, en sus distintos niveles, fue la estrategia más visible de esta segunda etapa (Canelo,

8. La DGC, la Secretaría de Gobierno y Cultura, la propia Intendencia, el MMBAJBC, la Biblioteca Argentina, el MMADFOE y el CCBR.

9. Por ejemplo: Decreto N.º 1396 del 19 de agosto de 1981, «Acéptase el aporte de ochocientos mil pesos mensuales desde agosto hasta diciembre inclusive, de 1981, ofrecido por Aerolíneas Argentinas, para solventar los gastos originados por el Ciclo de Teatro, programado, organizado y realizado en el Centro Cultural B. Rivadavia». Decreto N.º 1534 del 8 de septiembre de 1981, «Aceptase la donación de diez millones de pesos ofrecida por el Banco Alianza de Rosario Coop. Ltda. para solventar los gastos originados por el Ciclo de Conferencias «Impresionismo, expresionismo y corrientes artísticas de posguerra» con sus cursos de Literatura, Música y Artes Plásticas, programado, organizado y realizado en el Centro Cultural B. Rivadavia».

2008). En la provincia de Santa Fe, el Partido Demócrata Progresista (PDP) fue la estructura política que se integró a la estrategia militar y sus dirigentes pasaron a ocupar diversos roles en las carteras ejecutivas (Alonso, 2006). En el municipio rosarino se produjo el recambio de autoridades en abril de 1981 con el ingreso de Alberto Natale, secretario general de la Junta Ejecutiva del PDP, al cargo de intendente (Poniso, 2022; Grubisic, 2010).

A nivel de las políticas culturales hubo una clara continuidad en la cartera municipal. Del relevamiento de las menciones a la temática en la prensa local emerge una diferenciación solo en el plano del énfasis. Mientras Cristiani y sus funcionarios insisten en la imagen de una «ciudad culta» y resaltan una supuesta «alta jerarquía» de la cultura local<sup>10</sup>, en la gestión de Natale, las referencias fueron de índole meramente económicas, referidas a obras o presupuesto.<sup>11</sup> Lo señalado parece indicar que las búsquedas, puramente retóricas, de construir un perfil culto para el régimen militar local fueron perdiendo fuerza ante la urgencia de la situación económica que pasa a ser el tema central en los años finales de la dictadura.

## **El Centro Cultural Bernardino Rivadavia**

La apertura del CCBR en 1979 constituyó la mayor novedad en materia cultural estatal bajo la dictadura, por su ubicación céntrica, sus importantes dimensiones y por la abigarrada agenda que propuso.<sup>12</sup> Si bien el proyecto de creación de un centro cultural para la ciudad existía desde décadas antes, diversas circunstancias habían impedido su concreción hasta que la realización del Mundial de Fútbol en 1978 abrió nuevamente las expectativas. Rosario fue nombrada subsele del evento deportivo y, con el objetivo de cumplir dicha función, recibió fondos para distintas obras del Ente Autárquico Mundial 78 que dependía del ejecutivo nacional. Parte de ese dinero se destinó a la construcción de un centro de prensa.

Ubicado en el área céntrica de la ciudad, en un sector de la Plaza Pinasco (actual Plaza Montenegro) —la manzana comprendida por las calles San Luis, la peatonal San Martín, San Juan y la cortada Barón de Maúa—, el espacio fue cedido por la municipalidad bajo la condición de que el inmueble fuera heredado por la

**10.** Véase «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977; «El intendente hizo un balance de su gestión», *La Capital*, 8 de abril de 1977; «Refirióse a la obra de gobierno comunal el intendente Cristiani», *La Capital*, 24 de marzo de 1980.

**11.** Véase «Reseñó su gestión el intendente municipal», *La Capital*, 18 de septiembre de 1981; «El doctor Natale dio un informe sobre su gestión, al cumplir ocho meses de gobierno», *La Capital*, 16 diciembre de 1981.

**12.** La otra novedad institucional fue la creación del Museo de la Ciudad (Ordenanza N.º 2918) en 1981, bajo la intendencia de Alberto Natale.

misma al concluir el campeonato.<sup>13</sup> Para dicha locación se había proyectado, a fines de los años cincuenta en el momento de auge modernizador bajo la intendencia de Luis Cándido Carballo, un complejo edilicio que combinaba cultura y negocios, con la idea de reconvertir el espacio que dejaba vacío la demolición del mercado central. El ambicioso proyecto, perteneciente al arquitecto Oscar Mongsfel, consistía en un estacionamiento subterráneo del Automóvil Club Argentino —el único sector en concretarse en esa fecha temprana— sobre el cual se erigiría un centro cultural, un hotel y un supermercado. El mismo fue tomado como base y parcialmente reformado por quienes construyeron el Centro de Prensa en 1978.

Luego de un llamado a concurso, se adjudicó la obra a Estudios Asociados, empresa local integrada por los arquitectos Juan y Mario Solari Viglieno, Andrés Facchini y Rubén Giménez Rafuls. El plazo fijado por el Ente Autárquico Mundial 78 no permitió el desarrollo del proyecto completo, sino que el mismo fue adaptado a los tiempos y necesidades del evento por venir y al acuerdo ya rubricado con la intendencia de crear un centro cultural público y una plaza seca a su alrededor.

En la Memoria presentada ante la municipalidad al concluir la obra se mencionaba el aprovechamiento de la estructura preexistente y su proyección futura:

El edificio para el Centro de Prensa de Rosario se ha construido en el predio que perteneciera al antiguo Mercado Central de la ciudad, transformado hoy en una plaza seca que cubre los subsuelos de estacionamiento del Automóvil Club Argentino y sobre parte de la estructura resistente, cuyos fustes de columnas estuvieron disimulados con marcos de mampostería que forman planteros y que habían sido previstos para la construcción de un Centro Cultural, hotel de 14 pisos, supermercado, etcétera. (Angeloni y Calvi, 2002:11).

En el Decreto n.º 3180 del 20 de abril de 1977, que disponía el inicio de las obras, se dejaba establecido cuál sería el destino final del edificio. Se argumentaba allí también que dicha construcción «permitirá a la ciudad de Rosario contar con un centro cultural que financieramente le sería imposible concretar en la actualidad». Unos meses después se le asigna, por elección del intendente de facto, el nombre de Bernardino Rivadavia «en homenaje al ilustre patriota».<sup>14</sup>

13. Gladys Angeloni, entrevista con la autora, 21/08/14.

14. Decreto N° 4660 del 16 de septiembre de 1977. En el año 2012, el Concejo Municipal de la ciudad aprobó el pedido de cambio de nombre por el de «Roberto Fontanarrosa», en homenaje al dibujante y escritor de origen rosarino fallecido en 2007.

Al concluir el mundial, más allá de lo acordado inicialmente, el espacio fue objeto de disputas entre los distintos sectores de las Fuerzas Armadas. Si bien se sostuvo la voluntad de poner en funcionamiento el centro cultural, este debió compartir edificio con Aerolíneas Argentinas —bajo control de la Fuerza Aérea— que ocupaba el hall de ingreso y con la emisora radial local LT2 —intervenida por el Ejército— que ocupó el tercer piso. Tanto para la empresa aeronáutica como para la radio, la instalación en el nuevo edificio significó incorporar mejoras tecnológicas significativas. Por una parte, Aerolíneas inauguró un sistema computarizado para la reserva de pasajes con conexión directa con Buenos Aires; por su parte, LT2 incorporó la emisión en frecuencia modulada estéreo.<sup>15</sup> A modo de reciprocidad por el espacio cedido, Aerolíneas Argentinas debía otorgar sin cargo cinco pasajes mensuales para el trayecto Rosario–Buenos Aires, Buenos Aires–Rosario, o distancias equivalentes, lo cual se sostuvo hasta 1985 cuando abandona el edificio por falta de espacio. Por su parte, el arreglo con la radio establecía

que se le cederían espacios de emisión al CCBR para dar difusión a sus actividades. Esto último, de acuerdo con el testimonio de Calvi, nunca se concretó.

La novel institución se integró al organigrama municipal como dirección general bajo la órbita de la Secretaría de Gobierno y Cultura, por lo tanto, independiente de la DGC dado que se apuntaba a su autarquía.<sup>16</sup> Así, el presupuesto asignado era mínimo considerando las dimensiones del espacio<sup>17</sup> pero se compensaba con las donaciones de empresas o privados que auspiciaban algunos ciclos y los recursos propios que se generaban con el alquiler de las salas destinadas a la realización de congresos y convenciones. En este sentido, el CCBR es un caso excepcional dentro del municipio, y es esta característica la que le permitió sostener una poblada agenda de actividades gratuitas o de entrada mínima durante estos años.

La elección del director fue delegada por el intendente en su secretario de Gobierno y Cultura, Dr. Mario Alberto Casanova, quien conformó una comisión para tal fin. Integrada por el subsecretario de gobierno,

15. «Planificóse la labor del Centro Cultural en 1979», *La Tribuna*, 7 de noviembre de 1978.

16. Esto se modifica con la llegada de la democracia cuando se crea la Subsecretaría de Cultura y el CCBR pasa a depender de la misma.

17. El edificio contaba con salas con capacidad desde 80 a 400 personas. En Planta Baja se ubicaron las dependencias administrativas del CCBR. El entrepiso que había funcionado como Sala de Prensa se transformó en la Sala E con capacidad para 400 personas. El 1er piso quedó conformado por la Sala C para 120 personas y la Sala B para 80, además de seis oficinas para apoyatura administrativa de los congresos. En el 2do piso, la Sala F se reservó para las actividades propias del CCBR y la Sala D se destinó para exposiciones temporarias, ambas con capacidad para 200 personas.

Dr. Carlos Horacio Álvarez, la directora general de Cultura, Laura del Arco, y el presidente de la Fundación Museo Castagnino, Escr. Gonzalo Martínez Carbonell, la comisión fue la encargada de elaborar una terna de candidatos a partir de sus antecedentes. El secretario seleccionó entre los propuestos al civil Kurt Fischbein.<sup>18</sup> Al conocerse su designación, la prensa local reseñaba así el perfil del reciente funcionario:

El señor Kurt Fischbein nació en 1926. Desde 1956 está radicado en nuestra ciudad. En 1970 creó la Comisión de Homenaje a Ludwig van Beethoven de Rosario, en el bicentenario del nacimiento del compositor, la que dirigió durante toda su actuación. En 1971 concretó la Primera Semana de la Cultura Alemana en Rosario. Desde entonces actúa en Rosario para el departamento cultural de la embajada del citado país y organiza anualmente conciertos especiales. En el mismo año formó y preside actualmente el Instituto de Intercambio Cultural y Humano Universal.<sup>19</sup>

Se trataba, entonces, de una figura con fuertes vínculos con el campo cultural, de perfil intelectual y sin filiación partidaria conocida y que, además, se desempeñaba en ese momento como representante

en la ciudad del Instituto Goethe de Buenos Aires.

Al no existir objetivos o misión establecidos en el decreto de creación, el diseño de estos quedó a cargo del director, al igual que la elaboración del organigrama institucional y la selección del personal. Si bien no consta que se haya formalizado en una presentación escrita, resulta claro que la actuación de Fischbein contó con el respaldo de las autoridades. Se estableció una organización interna dividida en tres departamentos dependientes de la Dirección General: Actividades Culturales, Administración y Finanzas, y Congresos y Exposiciones. El personal asignado, en su mayor parte, fueron ingresantes a la planta municipal. Áreas centrales como Actividades Culturales y Congresos y Exposiciones estuvieron a cargo de dos jóvenes empleadas que iniciaron su labor en el municipio a partir de allí: María Cristina Calvi, a cargo de la agenda cultural, y Gladys Angeloni, a cargo de coordinar los eventos externos.

Por decisión de la intendencia se creó una comisión asesora que actuaría ad honorem en la puesta en marcha de la institución.<sup>20</sup> Estaba integrada por personas vinculadas a la cultura de la ciudad desde la práctica artística, la escritura, el periodismo

18. Decreto N.º 7662, 21 de julio de 1978.

19. «Asumió el gerente del Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *La Tribuna*, 26 de julio de 1978.

20. Decreto N.º 8593, 20 septiembre de 1978.

o el mecenazgo: Rosa Aragone de Alessi, Fernando Chao, Oscar F. Defante, Amelia Hevia de Delgado, Mirta Detrizio, Julia Quinteros de Fischbein, Amadeo Andrés Gatti, Alberto Vila Ortiz, Marcelo Weill. En 1981, la Comisión modificaba, levemente, su conformación con la inclusión de Hugo Alessi y la salida de Chao, Detrizio, Quinteros de Fischbein, Gatti y Villa Ortiz, quien cumplía funciones de director de la cartera de cultura desde el año 1979.<sup>21</sup>

De acuerdo con María Cristina Calvi, la Comisión:

Le daba apoyo al director, no decidían sobre la programación pero se reunían una vez al mes y generalmente el director comentaba de las actividades y a lo mejor hacían una sugerencia de a quién se podía o no se podía traer, o había empresarios también y le brindaban apoyo para hacer el contacto con alguien o le sugerían quién podía ser un auspiciante (...), era un apoyo a la gestión y también un apoyo en el sentido de ayuda financiera porque podían dar su contacto de gente que

podía ayudar a colaborar económicamente. (Entrevista con la autora, 23/09/14).

En los primeros años de la nobel institución fue importante contar con los contactos que ponían a disposición los integrantes.<sup>22</sup> A esto deben agregarse los vínculos personales del director, los cuales resultaron claves al momento de obtener los fondos necesarios para sostener las actividades.<sup>23</sup>

El CCBR se destacó rápidamente entre la oferta cultural de la ciudad, tanto pública como privada, porque su agenda de actividades era variada, numerosa y se extendía a lo largo del año. Cursos anuales, conferencias, exposiciones, cine, teatro y música en vivo cada semana de abril a diciembre, lo cual era una novedad entre las instituciones públicas. Calvi afirma que el propósito del director era:

generar una conciencia en la gente que fuera de opinión y de crecimiento intelectual o espiritual en cuanto a incorporar cosas diferentes al margen de lo cotidiano, o sea, la idea de Fischbein era educación. Educar

**21.** Decreto N.º 1131, 30 junio de 1981.

**22.** A su vez, algunos integrantes de la Comisión formaron parte de la programación como profesores y conferencistas.

**23.** Numerosas firmas locales realizaron aportes monetarios o donaciones a lo largo de los primeros años de funcionamiento: «La Segunda» Cooperativa Limitada de Seguros Generales; Banco Provincial de Santa Fe; Siry; del Gerbo; Azanza S.A. (dona equipo de sonido); ElectroSur S.A. (dona una estufa); Aerolíneas Argentinas y la Asociación de Agentes de Viajes (premio concurso mural); Banco Alianza Rosario Cooperativo; Rosario Refrescos; Banco Municipal de Rosario; Fundación Héctor Astengo»; Asociación de Cooperativas Argentinas; Francovich S.A.; SIPAR S.A.I.C.; Defante y Cia. S.A.; Amigos de Francia; Química del Caucho S.A.C.I.F.; Bolsa de Comercio de Rosario.

a la gente en la apreciación, por eso los primeros ciclos se llamaban Iniciación a la apreciación de la música, de la literatura, de las artes plásticas, (...) por eso los cursos tenían una idea muy didáctica...

En este mismo sentido, el primer informe de gestión sostenía que «el Centro Cultural es un lugar donde se concentra todo lo que hace a la divulgación de la cultura en el sentido más amplio de la palabra».<sup>24</sup>

Este afán de divulgar la cultura se organizaba en torno a los cursos anuales gratuitos que tenían un carácter formativo y estaban orientados a un público amplio, no especializado, y los fines de semana destinados a eventos puntuales o ciclos de teatro, música y cine con una entrada mínima. Además

de esta programación estable se realizaban ciclos cortos de conferencias y charlas que no tenían una regularidad pautada. Cada año se proponía un curso ligado a la Historia del Arte occidental<sup>25</sup> que se desplegaba en tres ejes: artes plásticas, música y literatura. Algunos años hubo ciclos dedicados al arte americano y argentino<sup>26</sup>, también siguiendo los ejes de artes plásticas, música y literatura. Luego, complementaban la grilla conferencias de diversos ejes temáticos: historia nacional, pensamiento occidental, divulgación de las ciencias, actualidad nacional.<sup>27</sup> Y en los «Sábados Culturales» se alternaba música, teatro y cine.

Los ciclos de cine y algunas exposiciones fueron posibles también a partir de la cercanía que Fischbein mantenía, en este

**24.** Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Informe de gestión 1979–1980.

**25.** Este ciclo fue variando de nombre y de docentes a cargo. En 1979 se llamó «Historia del Arte Universal» y estuvo a cargo de Eduardo Serón (artes plásticas), Eduardo Dughera (literatura), Eduardo Piantino (música). En 1980 estuvieron divididos en Música (Eduardo Piantino y Diana Rud), Artes plásticas (Pedro Sinópoli y Clelia Barroso de Machado) y Literatura (Margarita Torriani, Leda Bani de Costa y Eduardo Dughera). En 1981 el ciclo se llamó «Impresionismo–expresionismo. Corrientes artísticas de posguerra» y estuvo a cargo de Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas), Fernando Avendaño (Literatura), Eduardo Piantino (Música). En 1982, «Barroco» estuvo a cargo de: Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas), Pedro Sinópoli (Arquitectura), Eduardo Piantino (Música). En 1983, «Entre el Barroco y el Impresionismo»: Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas) y Eduardo Piantino (Música).

**26.** En 1979 el curso «Historia del Arte americano y argentino» comprendía los ejes: artes plásticas a cargo de Rosa María Ravena, literatura a cargo de Laura Milano y música a cargo de Dante Grella y Eduardo Piantino. En 1980 el ciclo dedicado al «Arte argentino» se dividió en: literatura a cargo de Laura Milano, pintura argentina contemporánea a cargo de María Suardi e historia de la música argentina a cargo de Eduardo Piantino. En 1983, el ciclo «La Argentina» tuvo una sección dedicada a «Artes siglo XX» a cargo de Rafael Sendra.

**27.** En estos ciclos cada encuentro abordaba temáticas independientes y estaba a cargo de distintos expositores: Prohombres Argentinos, Divulgación de las ciencias, Pensamiento del Hombre (comienza en 1980), Temas Actuales («El niño» en 1979, «Soberanía argentina» en 1980), Curso «Problemas Energéticos en la Argentina» (1980), «Del Teatro al Espectador» (1981), «La Argentina: geografía económica» (1981).

caso, con distintas instituciones culturales y funcionarios diplomáticos de diversos países residentes en Rosario o Buenos Aires. El perfil universalista de las propuestas contó con la colaboración de las siguientes instituciones: Instituto Goethe de Buenos Aires; Centro G. Pompidou; Embajada de Francia; Embajada de Japón; Sociedad Internacional de Educación por el Arte (INSEA), organización vinculada a la UNESCO; Centro de Información y Documentación de Israel para América Latina (CIDIPAL); Embajada de Austria; Embajada de Australia; Embajada de Suecia; Embajada de la República Federal de Alemania; Embajada de la República de la India; Asociación Israelita de Beneficencia (Departamento Cultura); Cinemateca Embajada de Canadá; Instituto de Asociaciones Agropecuarias del Norte; Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires; Consulado del Perú; Centro Bhakti Vedanta.

La gratuidad de los cursos, que se financiaban con el aporte de privados,<sup>28</sup> y su diagramación por fuera del horario

comercial dan cuenta del segmento de público al que se privilegiaba, sectores medios y medios bajos con inquietudes culturales o aspiraciones de ascenso social. El carácter pedagógico que la institución se había otorgado como fundamento de su acción se reforzaba en el reconocimiento otorgado en cada fin de ciclo a quienes sostenían su asistencia a lo largo del año.

Por su ubicación, características edilicias y, en particular, por la receptividad de su director, el CCBR se instaló rápidamente en la comunidad como un espacio accesible y a disposición de propuestas que contuvieran manifestaciones artísticas locales. Instituciones de muy diverso tipo encontraron en el centro cultural un espacio gratuito para mostrar sus producciones<sup>29</sup> pero también iniciativas particulares de jóvenes artistas fueron atendidas por Fischbein. Este último es el caso del grupo Multiarte y las muestras colectivas Jóvenes Artistas se Manifiestan (JAM).

Multiarte<sup>30</sup> era un colectivo de artistas, en su mayoría jóvenes que estaban iniciando

**28.** Calvi sostiene que «lo que era artes escénicas, cine, música, teatro, el valor de la entrada equivalía a un pasaje de ómnibus..., esa recaudación servía para costear parte del ciclo, aunque sea el costo de la imprenta. Pero los ciclos de conferencias, en general, todos tenían alguna empresa o banco cooperativo que auspiciaba y nos pagaba el costo del conferenciante...».

**29.** Las siguientes organizaciones realizaron muestras entre 1979 y 1983: Coro Estable de Rosario; Ateneo Foto Cine de Rosario; Asociación Rosarina de Cultura Inglesa (ARCI); Peña Fotográfica Rosarina; Federación Argentina de Fotógrafos; Asociación de Amigos del Arte; Taller de Artes Plásticas, Titeres y Literario; Centro Indianista de Rosario.

**30.** Multiarte se conforma en 1979 con la intención de generar instancias de acción conjunta entre distintas disciplinas artísticas. Entre 1979 y 1980 realizaron diversas actividades, entre las que se destaca el evento multidisciplinar en el CCBR en el que participaron más de 70 artistas (Bortolotti, 2021).

su formación, de distintas disciplinas que solicitaron el espacio para realizar una muestra en octubre de 1979. La propuesta comprendía una exposición de artes visuales, recitales poéticos, música, danza contemporánea y teatro. El actor Luis Jaimes, integrante del grupo, recuerda que a pesar de un problemático primer contacto con Fischbein, «el tipo, ya te digo, como era muy culto, muy refinado por esa situación nos quiso demostrar que él seguía incólumemente en su designación de promover la cultura...»<sup>31</sup> En este caso, una acalorada discusión que se produjo entre el director y otro miembro del colectivo no fue impedimento para que realizaran allí su propuesta. Por su parte, el ciclo JAM surgió de una propuesta que dos jóvenes, Mario Piazza<sup>32</sup> y Daniel Scheimberg<sup>33</sup>, presentaron al director y que pasó a formar parte de la programación anual desde 1979 hasta el final de la gestión. Si bien la propuesta original era realizar muestras de las disciplinas de interés de los impulsores, Super 8 y artes plásticas, el centro incorporó el ciclo a su agenda y agrupó bajo la misma denominación una diversidad de propuestas:

muestras de talleres de arte para infantes, muestras de coros infantiles y juveniles de la ciudad, muestras de agrupaciones de artistas plásticos, recitales de bandas integradas por jóvenes músicos, entre otras (Bortolotti, 2021).<sup>34</sup> Piazza recuerda que «se podían hacer allí cosas que solo en ámbitos más marginales podían hacerse... pero no era que hubiera allí una libertad ilimitada».<sup>35</sup> De acuerdo con la artista plástica Claudia del Río, que participó en varias oportunidades del JAM, «Fischbein era alguien que gustaba mucho de la gente joven y era muy abierto. Su cabeza alemana..., eso sí lo tengo muy presente, de que [Daniel] Scheimberg opinaba eso..., como alguien muy querido».<sup>36</sup>

Para comprender esta aparente dualidad entre la tradición y lo emergente, nos interesa retomar la diferenciación que propone Raymond Williams (2000) entre instituciones y formaciones. Las formaciones constituyen variados tipos de agrupamientos culturales, caracterizadas por su escaso número de miembros, por la rapidez en que se constituyen y disuelven, y por la ausencia de reglas que rijan su funcionamiento; todo

31. Entrevista con la autora, 02/10/19.

32. Mario Piazza (1956–2024) realizador audiovisual rosarino, pionero local del Super 8.

33. Daniel Scheimberg (1957), artista visual y arquitecto rosarino.

34. Las fechas dedicadas a las artes plásticas reunieron un considerable número de obras y de jóvenes estudiantes, en su mayoría, de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, dependiente de la Universidad Nacional de Rosario. La primera convocatoria en junio de 1979 reunió 54 jóvenes artistas, la última en junio de 1983 a 118 (Bortolotti, 2021).

35. Entrevista realizada vía correo electrónico, octubre–noviembre de 2014.

36. Entrevista con la autora, 1/11/19.

lo cual les da un carácter informal que las distingue claramente de las instituciones en tanto cuerpos regulados y estables en su conformación. El autor establece un par clasificadorio que diferencia las formaciones según su organización interna y según su funcionamiento externo. En cuanto a la dinámica interna, nos encontramos con aquellas que se organizan a partir de una filiación formal de sus miembros, otras que giran en torno a una serie de manifestaciones públicas de carácter colectivo y aquellas que se reúnen solo eventualmente y tienen una vaga conciencia de grupo. Con respecto al funcionamiento externo pueden encontrarse formaciones de especialización, en las cuales se practica una rama específica del arte; las formaciones alternativas que se dedican a promover a través de la publicación o exposición de aquellas manifestaciones resistidas, segregadas o ignoradas por la cultura oficial; finalmente, las formaciones de oposición que impugnan el orden cultural vigente y, por sobre él, al orden social global (Williams, 2000).

Para comprender la dinámica cultural, el autor piensa tres categorías: lo dominante, lo emergente y lo residual, que permiten pensar el modo en el que las

formas culturales surgen y se transforman al interior del campo. Lo dominante constituye aquellas formas hegemónicas que están fuertemente instaladas e institucionalizadas frente a lo cual surge lo emergente como lo radicalmente nuevo, lo inédito. Esto nuevo emergente no debe ser confundido con las nuevas formas que puede tomar lo dominante. Por otro lado, lo residual constituye las formas culturales pertenecientes a un pasado relativamente reciente pero que aún están disponibles para ser utilizadas, inclusive como oposición a lo dominante. Así, el autor plantea una idea dinámica de lo tradicional, no como mera continuidad, sino como reconstrucción selectiva de las corrientes pasadas (Williams, 2000).

En otro lugar, hemos abordado al colectivo Multiarte y el JAM como experiencias emergentes (Bortolotti, 2021); aquí nos interesa pensar al CCBR como una institucionalidad alternativa. En este sentido, siguiendo la definición de Williams, una institución sostendría un carácter alternativo al funcionar como receptora y difusora de propuestas artísticas e intelectuales emergentes no inscriptas en la tradición<sup>37</sup> o reactivas a la misma.

37. Raymond Williams (2000) define a la tradición como «una fuerza activamente configurativa» (137) que enlaza elementos del pasado con la escena actual: «constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predisposición continuidad» (138).

Identificamos distintos factores que ayudan a explicar lo anterior. Por un lado, el carácter fundacional de esta primera gestión supuso no tener una trayectoria anterior a la cual dar continuidad o de la cual diferenciarse. Por otro lado, al tratarse de un centro cultural, denominación única bajo la órbita municipal en ese período, otorgaba cierta flexibilidad a la hora de pensar el tipo de actividades que resultarían adecuadas para la institución. Ambos elementos distanciaban al CCBR de otras instituciones culturales de la ciudad que habían sido referentes de la agenda en las décadas anteriores. Sumado a esto y recuperando los testimonios citados más arriba, la personalidad de Fischbein, su perfil de intelectual liberal y su colocación en el campo cultural local y nacional se combinó con los factores señalados para configurar una política cultural aperturista. Dicha política, especialmente dirigida a quienes se iniciaban en la carrera artística, le permitió al CCBR alojar en su agenda una dimensión alternativa a la cultura dominante que se desarrolló en paralelo a sus propuestas oficiales.

***En ese cielo de libertad permite,  
Padre mío, que despierte nuestra  
Patria...***<sup>38</sup>

Donde nada teme el alma, donde el saber es libre, donde no está roto el mundo en pedazos por las paredes medianeras, donde la palabra surge de la hondura y de la verdad, donde el luchar infatigable tiende sus brazos a la perfección, donde la clara fuente de la razón no se ha perdido en el desierto arenal de la costumbre, donde el entendimiento va contigo a acciones e ideales ascendentes, en ese cielo de libertad permite, Padre mío, que despierte nuestra Patria...

Rabindranath Tagore<sup>39</sup>

En este apartado nos interesa ahondar en la concepción de cultura que trasunta la política cultural de la institución, para esto retomamos el discurso inaugural con el que iniciamos este artículo. Allí Fischbein explicitaba sus ideas acerca de la cultura y la función de una institución dedicada a ella. Luego de saludar la presencia de las autoridades —el intendente de facto y su secretario de gobierno, el ministro de la Suprema Corte de Justicia, el representante del II Cuerpo del Ejército, entre otras jerarquías menores—, sostenía que lo que ponía en marcha a la institución «es

<sup>38</sup>. Frase de Rabindranath Tagore citada por K. Fischbein en su discurso inaugural (Angeloni y Calvi, 2002:60–61).

<sup>39</sup>. Fragmento citado por Fischbein en su discurso inaugural de abril de 1979.

el conocimiento, es la voluntad de ver al hombre estimulado y engrandecido (...) Ese deseo de entender, de ver, de saber, es el que en parte debe quedar satisfecho con el quehacer de este Centro» y establecía que «nuestra meta ha de ser divulgar cultura, cultura argentina, cultura universal. Para poder lograr este fin es menester formar, cultivar, para poder recibir, para poder comprender lo que es cultura» (Angeloni y Calvi, 2002:58).

De acuerdo con Williams, el término cultura comienza a asociarse desde el siglo XVIII a «un proceso de desarrollo “interior” o “espiritual” en oposición a un desarrollo “exterior”. El efecto primario que resultó de esta alternativa fue asociar la cultura con la religión, el arte, la familia y la vida personal, como algo distinto de —o activamente opuesto a— la “civilización” o “sociedad” en su nuevo sentido abstracto y general» (2000:25). Luego sumaría, en el siglo XIX, un sentido alternativo con el que convive hasta la actualidad: cultura como «el sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general...» (Williams, 2003:91). Por su parte, Terry Eagleton retoma en parte los planteos de Williams y resume las acepciones del término vigentes en la contemporaneidad en cuatro: «Puede designar 1) un corpus de obras intelectuales y artísticas; 2) un proceso de desarrollo espiritual e intelectual; 3) los

valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de las cuales viven hombres y mujeres, o 4) una forma de vida en su conjunto» (2017:13).

Cuando Fischbein afirma que se pretende «divulgar cultura», dar a comprender «lo que es cultura», supone la necesidad de deslindar y separar aquello que no es con el auxilio de un experto. El CCBR vendría a ocupar ese rol pedagógico y formador del gusto en un espectro amplio de áreas temáticas que excedía las disciplinas artísticas para abarcar también temáticas de interés general. Estas afirmaciones ubican la comprensión del término cercana a la acepción de cultura como desarrollo interior, espiritual e intelectual. Ahora bien, un poco más adelante daba cuenta de los objetivos que perseguiría la institución:

Pretendemos contribuir así para que se entiendan y aprecien las obras de arte en general y en especial la de los grandes genios que con su fina inspiración han logrado crear obras imperecederas que a través de su contemplación sirven hoy de solaz y consuelo en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad (Angeloni y Calvi, 2002:59).

En este fragmento, la cultura son las obras de arte, los grandes genios y sus creaciones imperecederas. La combinación de ambas dimensiones de la definición, como corpus de obra y como desarrollo intelectual, nos acerca a la entendida como «alta cultura»

que se buscaría difundir, enseñar a distinguir y apreciar para servir de «solaz y consuelo en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad».

Esta concepción se instala en los debates en torno a lo que Andreas Huyssen llama la «Gran División», «el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas» (2006:7). Este discurso de la Gran División tuvo dominancia en dos períodos históricos, en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX y en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el autor señala la persistencia de la dicotomía alto/bajo en el ámbito académico al momento de escritura de su libro en los años ochenta, coincidentemente con el momento en que Fischbein ratificaba con sus dichos esa división.

Si bien en el discurso del director del centro cultural no se menciona esta oposición, la misma está implícita en la referencia al «gusto»: «Queremos que los que aquí concurren, para iniciar o ampliar sus conocimientos y su educación estética, elijan luego libremente sus preferencias y formen su gusto según su percepción individual». La idea de la necesidad de «formar el gusto» está asociada a una situación de carencia, producto de la pertenencia a cierta categoría social. Poseer «buen gusto», por oposición, se asocia a la adquisición de un conjunto de

indicadores sociales que revelan una elevada posición social (Miceli, 2002; Williams, 2003). No obstante, en quienes sostienen estas definiciones —Fischbein entre ellos— también persiste la búsqueda de «educar el gusto», es decir, de impulsar un proceso de aprendizaje por el cual una persona pueda adquirir las habilidades necesarias para llegar a «apreciar» las manifestaciones de la alta cultura. De hecho, la adquisición de un «buen gusto» es valorada en términos de elevación moral: «...hombres libres y cultos no matan al prójimo, no secuestran, no toman rehenes, no torturan, no van a integrar esas bandas de forajidos que con una denominación u otra conforman el terrorismo internacional que hoy siembra por doquier horror y dolor para intimidar a gobiernos y pueblos...» (Angeloni y Calvi, 2002:59).

Ahora bien, ese camino de elevación moral suponía un esfuerzo, una dedicación y un compromiso que se buscó incentivar de diversas maneras. Por un lado, el establecer una entrada paga, aunque fuera mínima, para algunas de las actividades pretendía dar cuenta de un valor intrínseco a todo acto cultural. En este sentido lo expresaba el subdirector Mario Hellwing:

En la actividad de los sábados se cobra una entrada mínima de \$ 1000<sup>40</sup> y si bien el

40. El equivalente al costo de un boleto del transporte público de la época.

beneficio obtenido es poco, lo hacemos por cuestiones de principio porque queremos formar la idea en Rosario de que la cultura no es gratis. Es decir, para hacer cultura y hacerla bien uno debe contar con un mínimo presupuesto y tenemos, además, que crear la idea de que, si uno quiere ver espectáculos culturales de calidad, tiene que pagar.<sup>41</sup>

La cuestión del «esfuerzo» que supone acercarse y poder apreciar las manifestaciones de la cultura se expresa aquí bajo la forma del «costo» monetario. El mismo Hellwing aceptaba que

ese presupuesto [el asignado por la Municipalidad] no alcanza para cubrir nuestro plan de actividades culturales, es por eso que estamos un poco supeditados a donaciones o a la buena disposición de los profesores que aceptan un pago mínimo. Nosotros no queremos que nadie nos dé algo gratis porque todo tiene su valor y en la medida en que hay que pagar algo, uno también le da su importancia.<sup>42</sup>

Por otra parte, las certificaciones que se otorgaban a quienes concurrían a los cursos anuales y, especialmente, los premios a las mejores asistencias son indicativos de la intención de alentar el compromiso del público.

Por último, volviendo al discurso inaugural, nos referiremos a las múltiples menciones que se hacen a conceptos vinculados a la libertad de expresión y creación:

contamos con la suerte de que en la República Argentina no es impuesta una cultura oficial como en aquellas vastas regiones de la tierra que sufrieran antaño y sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana dictan al escritor lo que debe escribir, al pintor lo que puede pintar y al músico lo que tiene que componer (Angeloni y Calvi, 2002:59).

¿A quiénes estaban dirigidas estas palabras? Con citas al escritor y diplomático argentino Eduardo Mallea, al Papa Juan Pablo II, al filósofo bengalí Rabindranath Tagore, el flamante director se referenciaba aquí en debates propios de la Guerra Fría. En este caso, se alineaba con el llamado «mundo libre» frente a los países del bloque soviético sometidos, de acuerdo con esta perspectiva, a gobiernos censores de las libertades artísticas. Su discurso, entonces, eludía el marco nacional y dialogaba con un universo de referencia integrado por sus interlocutores al interior del campo cultural a quienes consideraba pares —intelectuales, artistas, funcionarios y diplomáticos de perfil liberal.

41. «Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *Diario Rosario*, 16 de noviembre de 1980.

42. «Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *Diario Rosario*, 16 de noviembre de 1980.

Si bien esta concepción de la cultura como superación personal e intelectual y como adquisición del gusto por las manifestaciones artísticas se referenciaba en premisas y valores del pensamiento liberal —de expresión, de creación y de consumo— que contradecían en parte los presupuestos ideológicos del régimen militar, no se hicieron públicos conflictos con los representantes locales. De acuerdo con el recuerdo de Calvi, quien se encargaba de la agenda cultural del CCBR, la programación que presentaban al municipio al inicio de cada año no tuvo ninguna objeción durante el período considerado.

### **A modo de conclusión**

A lo largo de este escrito nos propusimos analizar las políticas culturales desplegadas bajo la última dictadura militar a partir de un caso específico, el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de la ciudad de Rosario. Entendiendo que no puede suponerse un carácter homogéneo en el accionar del estado dictatorial, recorrimos sus lineamientos generales y los modos en los que las estructuras inferiores, en particular la municipal, integraron sus propias agendas de acción en materia de políticas culturales.

Para el municipio rosarino, más allá de las declaraciones dadas a la prensa local, no hubo en todo el período una política cultural integral. La gestión en dicha

materia quedó en manos de los directores de las distintas instituciones, sin una dirección ni coordinación por parte de la DGC. Vimos también que esta no fue una característica particular del período, sino que constituía el modo habitual de funcionamiento en las décadas precedentes. Asimismo, identificamos como rasgo de novedad la inauguración del CCBR y su política aperturista.

Entre 1979 y 1983, bajo la gestión de Kurth Fischbein, el centro cultural se posicionó como una institución de gran atracción para la ciudad. El propio edificio se destacaba en la fisonomía del centro rosarino por su volumen y altura, Calvi sostiene que «...en ese momento pasó a ser el edificio emblemático de lo que era la cultura municipal porque era un edificio muy visible, muy grande, más grande que la Biblioteca [Argentina], más grande que el Museo Castagnino (...), adoptó una visibilidad para la comunidad bastante importante, porque no había otra cosa además...».<sup>43</sup> Como examinamos en las páginas precedentes, la concepción de cultura como una actividad de especialistas que requería ciertas habilidades y conocimientos determinados para poder apreciar sus producciones fue el fundamento del accionar de estos primeros años. Con el objetivo de hacer accesibles las expresiones culturales, tanto en términos económicos como de apreciación a través

43. Entrevista con la autora, 23/09/14.

de la educación del gusto, se llevó adelante una política cultural de fuerte impronta pedagógica y formativa.

La colocación cultural, social y política de su director facilitó gestiones y apoyos económicos para el desarrollo de una agenda de actividades amplia y variada. Calvi recuerda que las actividades del centro cultural atraían a un público ciertamente numeroso: «en ese tiempo que yo estuve, sobre todo en algunas actividades eran doscientas personas que era la sala del segundo piso que se había reservado para uso exclusivo (...), estaba siempre llena, cien, ciento cincuenta personas en general eso era el estándar...». En cuanto a la dimensión recreativa, de acuerdo con el relevamiento de Logiódice (2018), la oferta teatral fue la más numerosa de la plaza local entre 1981 y 1987.<sup>44</sup>

El carácter inaugural de estos primeros años, sumado a la fuerte impronta personal de la gestión, lo singular de la propuesta en el marco del campo institucional local y la predisposición a dar cabida a lo nuevo, especialmente a jóvenes creadores, nos llevó

a identificar una dimensión alternativa en el hacer institucional. Se trató, entonces, de una gestión que siguió los parámetros de la cultura hegemónica, reforzando el discurso de la Gran División (Huysen, 2006), al mismo tiempo que amparaba en sus salas las expresiones de formaciones emergentes (Williams, 2000).

Bajo la presunción de que en las áreas de cultura no se dirimía nada sustancial, las autoridades municipales no mostraron una intención de intervenir en el funcionamiento de las instituciones culturales en tanto la política que proponían no suponía un desafío al poder dictatorial. Y en el caso de un espacio nuevo como el CCBR, el modo en que se puso en funcionamiento y las atribuciones que se le otorgaron a su director dan cuenta de que no constituía un área que se considerara prioritaria. Aún la dimensión democratizadora que presumía la intención de «divulgar» la cultura a un público ampliado, dado que se hacía siguiendo imaginarios elitistas y jerarquizantes, no supuso la puesta en cuestión de los poderes establecidos.

44. La autora indica que el CCBR ocupó el primer lugar en cantidad de funciones considerando la oferta de espacios de gestión tanto pública como privada, brindando 798 entre los años 1981 y 1987.

## Referencias bibliográficas

- Águila, G. (2019). El régimen militar entre la represión y el consenso. Intendencia del Capitán Cristiani y las asociaciones vecinales, Rosario 1976–1981. *Anuario IEHS*, 34(1), 123–144. [En línea]. Consultado el 11 de febrero de 2025 en: <https://ojs2.fch.unicen.edu.ar/ojs-3.1.0/index.php/anuario-ies/article/view/374>
- Águila, G. (2023). *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976–1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Angeloni, G. y Calvi, M. C. (2002). Análisis organizacional de una unidad dada, centrado en su estructura y la misión y funciones de sus puestos gerenciales. Aportes para su mejoramiento. Escuela Superior de Administración Municipal. Rosario: Mimeo.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: CEAL.
- Bortolotti, M. (2017). Políticas culturales en la última dictadura militar: el caso del Centro Cultural Bernardino Rivadavia. *Simposio Interdisciplinario sobre actores políticos y políticas públicas en las transiciones democráticas*. Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, Santa Fe.
- Bortolotti, M. (2020). Políticas culturales e instituciones municipales en los años finales de la dictadura. *Seminario Permanente de Historia Social del Pasado Reciente (ISHIR/CONICET)*. Rosario.
- Bortolotti, M. (2021). Jóvenes artistas en busca de un espacio propio. Experiencias de gestión colectiva durante la última dictadura. Rosario, 1979–1983. *Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente de Santa Fe y Entre Ríos*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.
- Cardini, L. A. (2015). Cultura y política en la ciudad en Rosario: la configuración de un campo. *Papeles de Trabajo*, 29, 1–19. [En línea]. Consultado el 3 de marzo de 2025 en: <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/62>
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.
- Grubisic, M. (2010). «Burocracia y dictadura. El nombramiento de funcionarios públicos en la Municipalidad de Rosario durante el PRN (1976–1983)». Tesis de maestría, FLACSO, Argentina.
- Huyssen, A. (2006 [1986]). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Logiódice, J. (2018). *Artistas / Militantes / trabajadores. Figuraciones y apuestas por un teatro nacional y popular en la Rosario de los ochenta*. En Lucca, J. B. y Di Lorenzo, L. (comps.), *Memoria e Identidad en las Artes Escénicas de Rosario*. Rosario: Glosa.
- Miceli, S. (2002). Capital cultural. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Montini, P. et al. (2020). *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino: la institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Ponisio, M. (2022). «El Estado municipal y sus trabajadores durante una década conflictiva. Rosario, 1973-1983». Tesis doctoral, UNR, Rosario.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, L. G. (2010). La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y Sociedad*, 22, 59-74. [En línea]. Consultado el 10 de marzo de 2025 en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110059A/0>
- Rodríguez, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 4(2), 299-325. [En línea]. Consultado el 11 de febrero de 2025 en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/8607/CONICET\\_Digital\\_Nro.10570.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/8607/CONICET_Digital_Nro.10570.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Williams, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2003 [1976]). *Palabras clave*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

## Fuentes

- Entrevista a María Cristina Calvi, 23/09/14.
- Entrevista a Gladys Angeloni, 21/08/14.
- Entrevista a Luis Jaimes, 02/10/19.
- Entrevista a Mario Piazza, vía correo electrónico, octubre-noviembre de 2014.
- Entrevista a Claudia del Río, 01/11/19.