

El Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”. Un recorrido desde sus orígenes hasta su institucionalización (1984-1988)

Natalia Pineau
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
nataliapineau@gmail.com

Resumen: En septiembre de 1984, en el marco del proceso de normalización de la Universidad de Buenos Aires (UBA) que se había iniciado con la apertura democrática, esta institución dio lugar a la creación del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas” como parte de su programa de extensión. Se trataba del primer paso de la vida del espacio que con el tiempo se transformaría en uno de los más relevantes dentro del campo artístico-cultural de la ciudad de Buenos Aires. El presente trabajo analiza sus condiciones de emergencia, el programa que lo acompañó y el modo en que este último se puso en práctica desde su apertura hasta 1988-89, momento que se propone como el de su formalización institucional.

Palabras clave: Centro Cultural Ricardo Rojas – década de 1980 – democracia – políticas culturales - artes

Resumo: Em setembro de 1984, no contexto do processo de normalização da Universidade de Buenos Aires (UBA) que se iniciou com a abertura democrática, essa instituição deu lugar à criação do Centro Cultural “Reitor Ricardo Rojas” como parte de seu programa de extensão. Tratou-se de um primeiro passo na vida do espaço que com o tempo iria se transformar num dos mais relevantes dentro do campo artístico-cultural da cidade de Buenos Aires. O presente trabalho analisa as condições de emergência, o programa que o acompanhou e o modo por meio do qual este último se efetivou a partir de sua abertura até 1988-89, momento que proponho considerar como da sua formalização institucional.

Palavras-chave: Centro Cultural Ricardo Rojas - década de 1980 - democracia - políticas culturais - artes.

Abstract: In September of 1984, as part of a “normalization process” that had begun with Argentina’s transition to democracy, the University of Buenos Aires (UBA) gave room to the creation of the Cultural Center “Rector Ricardo Rojas” as part of its community program. This was the first step in the life of a center that over time would become one of the most relevant spaces in the artistic and cultural field of the city of Buenos Aires. The present article analyzes its emergence, the program it developed, and the way it was put into practice from its opening until 1988-89, the time period I propose to be considered its institutional formalization.

Key-words: Ricardo Rojas Cultural Center – 1980s - democracy - cultural policies – arts.

Los orígenes

El rector [Ricardo] Rojas fue un hombre de la Reforma Universitaria, de la Unión Cívica Radical a partir del derrocamiento de Irigoyen que hoy recordamos, pero sobre todo un hombre de la cultura nacional, y por eso mismo capaz de pensar el destino de la sociedad y el Estado inexorablemente ligado.

Hombre de cultura, Rojas denunció los límites del profesionalismo en la Universidad, las inevitables estrecheces que toda exageración de los compartimentos genera en la Universidad, la necesidad de una formación conceptual sólidamente formada en lo universal como lo exigen la ciencia y la Universidad que lo construye, cobija y difunde. Hombre de cultura, Rojas no podía renegar de la política como acción, tampoco de aquello que lo [*sic*] funda y expresa, la cultura; en ambos casos, siempre con la idea de construir la Nación explicitada y sin ambigüedades, siempre en el marco de la democracia.

La cultura entonces no es un aditamento, un detalle que completa una institución, sino que se encuentra en su propio centro. La cultura entendida más allá de las disciplinas que se ocupan de su evolución, como una actividad permanente de elaboración, debate y síntesis, define por sí misma tanto la Universidad que tenemos como la Universidad que queremos. Privada durante años de espacio físico e intelectual apropiado, la actividad cultural languideció. La Universidad intensificará ahora las manifestaciones culturales en este espacio físico que hoy dejamos inaugurado, pero sobre todo se han abierto los cauces para que la participación de la comunidad universitaria exprese toda su riqueza y sensibilidad, toda la sensibilidad de que es capaz, para que la sociedad y la Nación sientan que la cultura no es obra de pocos para muchos, sino obra de muchos para todos.

Junto con el impulso a la creación y [al] desarrollo cultural, ampliamos la actividad más general de extensión universitaria, que en otro tiempo marcó una universidad alerta y viva en relación con su medio, aunque comenzamos a variar el sentido de la comunicación, para que ésta no discorra en una sola dirección, desde la Universidad hacia afuera, sino [que] también implique un retorno que nos permita recibir todo aquello que el entorno produce. La cultura y la extensión universitaria así entendidas forman parte de la universidad moderna que auspiciamos, comunitariamente integrada, universidad de su tiempo y de su país, como nos enseñó Ricardo Rojas (Delich, 1986: 59-60).

Con estas palabras, el 6 de septiembre de 1984, el Rector Normalizador de la Universidad de Buenos Aires (UBA) Francisco Delich dio lugar a la inauguración del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”, organismo del área de cultura de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil ubicado en la Av. Corrientes 2038. Como se lee en las razones esgrimidas acerca de la elección del nombre, el objetivo general del nuevo emprendimiento era ligar la Universidad con el desarrollo cultural de la Nación, colaborar en la construcción de una Universidad que, lejos de limitarse a brindar saberes específicos para la realización de la tarea profesional, se ofreciera como una arena de debate y de producción de conocimiento y como un espacio en concordancia con las necesidades, inquietudes y cuestiones de su tiempo. De manera



particular, el objetivo del Centro era ofrecer un ámbito en el cual dicha producción de conocimiento pudiese expresarse, mostrarse y extenderse al resto de la sociedad –más allá de los claustros universitarios–, pero en donde también la Universidad pudiese recoger la producción y la creación de aquella. Se trataba, en fin, de que “el Rojas” –como pronto comenzó a denominarse coloquialmente el espacio– contribuyera a la erección de una Universidad “moderna”, capaz de incidir en el rumbo político-cultural del país, de abrigar y dar respuesta a sus problemas, y de recibir, nuclear e integrar a la comunidad.

Un espíritu fundacional atravesaba entonces a la Universidad, al Estado y sus instituciones, y al país en general. La asunción, el 10 de diciembre de 1983, del presidente electo en comicios libres Raúl Alfonsín era vivida como un nuevo comienzo, un punto de quiebre tanto con el pasado inmediato de la última dictadura militar como con una historia signada por la violencia política y la alternancia de gobiernos constitucionales –o “semiconstitucionales”– y de facto (Novaro y Palermo, 2004). “Compatriotas, iniciamos todos hoy una etapa nueva de la Argentina”, “tenemos todos la enorme responsabilidad de asegurar hoy, y para los tiempos, la democracia y el respeto por la dignidad del hombre en la tierra argentina” (Alfonsín, 1983), dijo el primer mandatario en el discurso que brindó aquel día desde el balcón del Cabildo a la eufórica multitud que ocupaba las inmediaciones del edificio histórico al canto de “el pueblo, unido, jamás será vencido”. En efecto, más allá de las preferencias ideológicas, políticas y partidarias, más allá de verse representada o no en el casi 52% de sufragios que había obtenido Alfonsín, la población en su conjunto le había dado el voto a la democracia ponderándola como una frontera desde la cual no se podía retroceder nunca más. Para nadie cabía duda entonces –tal y como había pregonado en diversas ocasiones el presidente– de que era dentro del marco de la democracia que podían y debían tratarse las divergencias y hallarse soluciones a los problemas de los argentinos. De que era dentro del marco del Estado de Derecho y sus garantías que podían y debían resolverse los conflictos y las tensiones entre los intereses de los diversos actores sociales, encontrar justicia y satisfacer las necesidades de la sociedad. De que era dentro del marco de los Derechos Humanos y del respeto por las diferencias, y con la participación activa de todos los ciudadanos –con su compromiso por los asuntos comunes, su solidaridad, su diálogo y su imaginación y creatividad–, que la Argentina podía y debía salir definitivamente adelante (Novaro y Palermo, 2004; Aboy Carlés, 2004). Así, hilada a la idea de unión nacional, de resolución pacífica de los conflictos políticos, de plenas libertades y derechos civiles, políticos y sociales, de pluralismo y movilización popular, y de renacimiento y bienestar en general, la ilusión democrática se había echado a rodar por el sentir y la conciencia de los argentinos con la promesa de dar vuelta para siempre la página de la violencia, de la injusticia y del autoritarismo.¹

Pasados dieciséis días de que Alfonsín hubo recibido el bastón de mando y de aquella suerte de cabildo abierto, en el que con emoción y algarabía absolutamente toda la población –“el pueblo unido”– parecía

1 Sobre el imaginario en torno a la apertura democrática véase: Reano y Smola, 2013 y Reano, 2014.

haberse convocado, el nuevo gobierno inició el proceso de normalización de la Universidad con el nombramiento de Delich como rector. Asentado en el espíritu de la Reforma de 1918 y en la experiencia “dorada” del decenio 1956-1966, y en concordancia con el paradigma democrático y con las diferentes demandas y exigencias socioeducativas del momento, dicho proceso implicaba tomar las medidas necesarias para restaurar la autonomía institucional y el sistema de gobierno interclaustrós; garantizar la libertad de cátedra, el acceso a cargo por concursos transparentes y abiertos, el ingreso irrestricto y la gratuidad de la enseñanza; reconvertir la casa de estudios –tal y como más tarde esbozaría Delich en la inauguración del Rojas– en un centro de creación científica y tecnológica y en un espacio atento y al alcance de toda la sociedad, y actualizar su oferta académica, sus modalidades pedagógicas y su organización e infraestructura en general (Buchbinder y Marquina, 2008; Delich, 2014).

Ciertamente, con el comienzo de la dictadura, la Universidad –considerada uno de los focos centrales de la “subversión” que aquella se proponía exterminar– había sido intervenida por el gobierno, el cual dispuso un estricto control ideológico sobre las currículas y diversas formas de disciplinamiento para con los docentes, no docentes y alumnos –cuando no llevó adelante su expulsión o directamente su persecución y secuestro–. En este sentido, por ejemplo, los accesos a las distintas facultades estuvieron supervisados por personal uniformado y se asentaron pequeñas comisarías en su interior junto con el despliegue de servicios de inteligencia. Asimismo, se efectuaron nombramientos de profesores y de auxiliares docentes de manera discrecional, se establecieron cupos límite de ingreso y diferentes aranceles y, de manera acorde con el autoritarismo reinante y el carácter profesionalista del proyecto universitario sostenido por el régimen militar, se proscribieron los centros de estudiantes, se cercenaron las posibilidades de investigación y se restringió el abanico de las actividades de extensión universitaria (Buchbinder y Marquina, 2008; Delich, 2014; Seia, 2018). Bajo este andamiaje represivo, discriminatorio y “oscurantista”, muchos estudiantes abandonaron la institución, algunos desistieron de ingresar, el nexo con la población desapareció y una importante cantidad de docentes e investigadores se fue del país, mientras que otros tantos se ocultaron en las “catacumbas” vernáculas: aquella suerte de archipiélago de producción intelectual que, más o menos invisible a los ojos de la censura y del terrorismo de Estado, conformaron ciertos centros de investigación y ciertas casas editoriales, pequeños grupos de estudio o seminarios privados y algunas revistas de escasa tirada (Altamirano, 1996; Sábado, 1996; De Diego, 2003).

Entre fines de 1983 y marzo de 1986 –tiempo que duró la normalización–, se llevaron a cabo diferentes acciones con la intención de revertir o paliar el estado en que se encontraba la Universidad y encaminarla hacia el futuro que exigía la democracia de la “primavera alfonsinista”. Se confeccionaron los padrones para la elección de las diversas autoridades, se restableció el funcionamiento de los centros de estudiantes, se abrieron nuevas carreras y se modificaron y actualizaron los planes de estudio de las existentes. Asimismo, se derogaron los aranceles y el sistema de cupos y se implementó una modalidad de ingreso de ca-

rácter pluralista, capaz de facilitar el acceso de vastos sectores de la población. También se puso en marcha una política de investigación y la apertura de los concursos docentes, medidas que, en paralelo con la revisión de las designaciones efectuadas durante la dictadura y la reincorporación de quienes entonces habían sido cesanteados o se habían visto obligados a renunciar, irían posibilitando un recambio académico y el regreso de las ideas y saberes que se habían fugado y habían crecido por fuera de la casa de estudios (Buchbinder y Marquina, 2008). Este fue el marco en el cual, al promediar 1984, junto con otras tantas iniciativas y como parte de las medidas dirigidas a reanimar la extensión universitaria en relación con la cultura y a colaborar en el restablecimiento de una Universidad comprometida con el desarrollo cultural del país, con la producción y el intercambio y la circulación de conocimientos, tuvo lugar la inauguración del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”.

En efecto –volviendo a las palabras de Delich–, desde el modelo de una institución científica y conectada con su medio (“moderna”), la Universidad tenía con el Rojas la intención de alimentar la creación y la manifestación cultural a partir de dos líneas de acción. La primera ponía el acento en la expresión de la “comunidad universitaria” y en la trasmisión de su capital intelectual a la población ajena a la institución, al “entorno”. La segunda implicaba la consideración del “entorno” como productor, la posibilidad de que en el nuevo organismo este encontrara no sólo una instancia de acceso a los saberes universitarios sino también un espacio receptivo de sus propias expresiones o manifestaciones. Y, al referirse a esta última dimensión, el rector señalaba que esto constituía un cambio con respecto a la dirección comunicacional que tradicionalmente había seguido el área de extensión. Si hasta entonces la comunicación había circulado únicamente “desde la Universidad hacia afuera” –carácter que evidentemente retomaba la primera línea de acción–, ahora se trataba de que la Universidad también recibiera lo generado fuera de ella. Es decir, luego de años de censura y represión, la Universidad agregaba a su estructura curricular una instancia más para el despliegue de los saberes de sus docentes e investigadores y facilitaba un ámbito de contacto de la ciudadanía con el conocimiento académico, pero además abría una plataforma para la actuación de esta de manera directa. Así, y como dictaban las conclusiones a las que habían llegado los debates de la época en relación con los aspectos que les tocaba atender a las políticas culturales estatales, desde el Rojas la Universidad asumía tanto la responsabilidad de promover la elaboración y la democratización de la Cultura –con mayúscula–, como la de promover el desarrollo y la participación en lo cultural de las culturas –con minúscula y en plural–.

Ciertamente, desde las diferentes voces que en vista del fin de la dictadura se habían dedicado a reflexionar sobre el carácter que debían adoptar las políticas culturales del Estado democrático que sobrevendría, se ponderó al mismo tiempo el incentivo y la distribución de la producción correspondiente a los profesionales de la cultura y el incentivo y el resguardo de la producción cultural y de la cultura de todos los individuos y de todos los grupos o comunidades representativos de la sociedad. Es decir, por un lado, y tenien-

do en cuenta la falta de libertad de expresión, el control y la persecución sufrida por los intelectuales y artistas durante la dictadura y las dificultades del resto de la población para disfrutar de su labor, al nuevo gobierno se le exigía –amén, claro está, de que garantizara la independencia de la cultura respecto del poder político– que se comprometiera con la tarea de fomentar la realización de bienes ligados con la “alta cultura” o con la “cultura profesional” y la descentralización de los canales de difusión. Y, por otro lado, teniendo en cuenta la experiencia de la dictadura en relación con la “supresión autoritaria de las diferencias” (Landi, 1987: 170) –el disciplinamiento de cualquier tipo de desvío con respecto al modelo estipulado de ciudadano–, pero también en línea con la definición antropológica que desde la década del setenta venía surcando la noción de cultura², al nuevo régimen se le exigía que propiciara mecanismos para el desarrollo y la manifestación cultural de los diversos sectores étnicos, culturales y sociales del país.

De esta forma, por ejemplo, en noviembre de 1983, en “Cultura política en la transición a la democracia”, Oscar Landi hablaba de “justicia distributiva”, del “derecho al acceso a la educación y al disfrute de bienes culturales sofisticados para las grandes mayorías”, al tiempo que se refería a la necesidad de “*conformar un nuevo principio de organización del campo cultural que ubique a la cultura popular como su polo dinámico*”, lo cual suponía “abrir espacios para iniciativas, crear nuevos puentes entre artistas y público y tratar de que no sean posiciones fijas” (Landi, 1983: 8; cursivas en el original).

Al año siguiente, en “Argentina 1984: la cultura en el proceso democrático”, Beatriz Sarlo (1984) expresaba la importancia del “distribucionismo cultural [...] para atacar, si no las raíces, [al menos] los efectos de la desigualdad en el acceso a los medios de producción y a los circuitos de distribución cultural” (Id: 84), a la vez que apostaba a la “diversidad” cultural, a la promoción de las “culturas” que “durante [los últimos] siete años” “habían permanecido en los márgenes” (Id: 82).

Con anterioridad, a mediados de 1983, en el cuadernillo conclusivo del Taller de Cultura y Medios de Comunicación del Movimiento Renovación y Cambio –taller integrado por las diversas personalidades del ambiente artístico-cultural que entonces trabajaban en la plataforma electoral de Alfonsín–, Luis Gregorich sostenía que eran “imprescindibles la descentralización y la federalización de la difusión cultural”; que el Estado debía impulsar “la participación de todos los miembros de la comunidad, no importa cuál sea su

2 Como sostiene María Julia Logiódice, “en la etapa de las conferencias intergubernamentales de 1970 a 1982 –que se inicia con la conferencia intergubernamental de Venecia y finaliza con la realización de la conferencia mundial sobre políticas culturales, Mondialcult, en México en 1982– [...] es posible distinguir el proceso de reelaboración del concepto de cultura. Analizando sus documentos es posible verificar cómo el concepto de cultura se desplaza de uno restringido a las bellas artes y las letras a un concepto ampliado en el que se comienza a problematizar la cuestión del desarrollo y la identidad. ‘En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias’ (Mondialcult, 1982:42). La cultura ya no remite a la esfera de las artes y las políticas a su administración; sino que ésta evoca los modos de vidas de las sociedades y como tal el ámbito de las políticas se amplía y conflictúa” (2012: 66).

origen social o sus ingresos económicos, en la creación y disfrute de los bienes culturales, y también en la toma de decisiones respecto a la vida cultural” (Gregorich, 1983: 8); y que

Como lo ha dicho la UNESCO no es adecuado ya hablar de “cultura” en sentido universal y único, sino de “culturas” diversificadas y autónomas, que gozan de los mismos derechos y que pueden convivir sin privilegios ni innecesarias clasificaciones jerárquicas. Cada una de tales culturas constituye un conjunto de valores peculiares e intransferibles, y la afirmación de la identidad cultural es una de las claves de la liberación de los pueblos (Id: 7).

Sintetizando, el pensamiento en torno a la orientación que debía tener la intervención del gobierno constitucional en materia cultural conjugaba lo que, en una obra de 1987 sobre las políticas culturales recientes en América Latina, Néstor García Canclini denominaba como el antiguo paradigma –originado en la década del sesenta– de “democratización cultural”, y como el más actual –originado al calor de la redefinición del concepto de cultura– de “democracia participativa” de la cultura (García Canclini, 1987).

Pero las concepciones mencionadas no quedaron restringidas al plano de lo discursivo, por el contrario, en diciembre de 1984 ambas se pusieron en marcha –o al menos se intentó que así fuese– con el Plan Nacional de Cultura (PNC)³ y, con anterioridad, en agosto del mismo año, a nivel de la ciudad de Buenos Aires con el Plan Cultural de Barrios (PCB). Este último estaba dirigido a promover la actividad cultural en diferentes zonas de la capital, incluidas las villas miseria y las zonas más carenciadas. De este modo, a partir de entonces, junto con el desarrollo de diversos eventos gratuitos –tales como conciertos, recitales de rock, proyecciones de cine, festivales, etc.– se fueron abriendo centros culturales en los cuales los vecinos podían acceder a talleres y cursos de arte y de formación en diferentes conocimientos o saberes, e incidir –al menos en teoría– en las decisiones en torno a la oferta del espacio –proponer actividades que se ajustaran a sus propias inquietudes y necesidades– y adquirir un rol protagónico como productores de bienes culturales (Landi, 1987; Winocur, 1996; Solano, 2017).

La igualdad de oportunidades, la pluralidad de voces, el respeto por las diferencias, la activa participación popular y demás ideas similares con las que se había nutrido la inauguración del régimen político democrático –la dimensión sustantiva de democracia que había nutrido la apertura de la democracia formal– evidentemente habían encontrado representación en el plano de la cultura a través del paradigma de “democratización cultural” y de “democracia participativa” de la cultura, y estos, a su vez –ya sea por el PCB, ya por la decisión de la Universidad de crear el Rojas–, el formato del centro cultural como el más apto para sus fines.

Los inicios

3 Oscar Landi, “Campo cultural y democratización en Argentina”, en Néstor García Canclini (ed.), op. cit.

A pesar de la importancia que tenía la apertura del Rojas para una Universidad –y para un gobierno– que pretendía avanzar en la democratización y en la democracia de la cultura, lo cierto es que las condiciones materiales que finalmente la UBA pudo otorgarle fueron humildes. La crisis económica con la que se había despedido la dictadura militar continuaba su curso, los fondos escaseaban en todas las áreas del Estado y, claramente, el Centro Cultural no era el único emprendimiento que la casa de estudios se veía obligada a solventar. Así, en sus inicios, este debió desenvolverse con un presupuesto mínimo y en un sector reducido del edificio de la Av. Corrientes 2038, cuya infraestructura, además, se hallaba muy deteriorada.

En efecto, al parecer el inmueble de varios pisos que la Universidad había adquirido en 1965 en el barrio de Balvanera había estado semi deshabitado durante los últimos años y había sufrido falta de mantenimiento, situación más que probable teniendo en cuenta los testimonios de quienes comenzaron a habitarlo a partir de 1984: pocas y endebles instalaciones eléctricas, puertas antiguas y maltrechas, pisos gastados, superficies enteras ocupadas por la acumulación de objetos en desuso, etcétera. (C. Felgueras, comunicación personal, 9 de junio de 2014; Calzon Flores, 2009). En este paisaje donde ya antes de la apertura democrática funcionaba la Biblioteca de la Facultad de Psicología, a partir de entonces se instaló también –además del Rojas– parte del programa UBA XXI, el Coro de ciegos de la UBA, el Fessler Instituto de Arte y distintas oficinas –entre ellas las de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil (Calzon Flores, 2009)–. Con esto, al organismo cultural le quedó el espacio de una o dos aulas –posiblemente las dos aulas que estaban a la izquierda de la entrada, en donde en la actualidad se encuentra el bar– (Brey, 2009) y la sala de teatro o el auditorio –un recinto sin duda relevante, aunque en lo inmediato inutilizable dado el estado de abandono en el que se encontraba (C. Felgueras, comunicación personal, 9 de junio de 2014; Brey, 2009)–, que se ubicaba al fondo de la planta baja, donde sigue estando hoy.

Así y todo, como expresara el primer director del Rojas, Lucio Schwarzberg –un estudiante de Filosofía y Letras y militante de Franja Morada⁴ que por entonces tenía veintiséis años–, el “entusiasmo [era] enorme”. “Estábamos deslumbrados” –diría en relación al grupo de compañeros que entonces lo secundaron–, “no podíamos creer que hubiésemos desembarcado en un pedazo de Estado y que pudiéramos hacer lo que quisiéramos”, “era reconquistar un Estado que había estado en manos de los militares y sus secuaces” (Schwarzberg, 2009: 12). La alegría de la libertad recién ganada y el encanto de sentirse parte de la fundación de un nuevo país evidentemente constituían un capital invaluable. Lo peor ya había pasado, y ahora tocaba la tarea de construir sobre las ruinas dejadas por el horror el futuro de plenitud que auguraba la democracia.

Si bien la inauguración del Rojas tuvo lugar en septiembre de 1984, no fue hasta 1985 que estuvo listo para abrir sus puertas al público (Calzon Flores, 2009). Y entre las actividades y los proyectos que tuvieron lugar

4 Agrupación política universitaria de la Unión Cívica Radical (UCR).

aquel año en las dos aulas que le habían dejado las demás reparticiones de la Universidad, y tal vez también en el auditorio –que para entonces debió haber sido acondicionado, al menos en parte–, se contaron cursos de idioma; la creación de una compañía de danza-teatro; talleres de danza, teatro y folklore; algunos eventos sobre literatura y pensamiento y algún que otro espectáculo de música y de teatro.

La formación de una compañía de Danza-Teatro fue idea de Adriana Barestein, joven estudiante de Filosofía y una de las bailarinas-coreógrafas que en 1982 había participado en Danza Abierta –ciclo que, siguiendo el camino de Teatro Abierto, significó un frente de resistencia a la coerción de la dictadura y al atomismo que imponía (Trastoy, 2001). Bajo su dirección, aquel proyecto se inició a partir de una convocatoria pública orientada a creadores con práctica en distintas artes escénicas o artes del movimiento. La intención era lograr –justamente– la conformación de un grupo heterogéneo, integrado por personas con perfiles artísticos diferentes y, antes que excelsas en lo técnico, dispuestas a la experimentación y a la creación conjunta. Quienes se presentaron en aquella instancia pasaron luego por un proceso de selección llevado a cabo por un jurado representativo de la danza, el teatro y la música y del cual se desprendió un elenco de veinticuatro miembros –entre los que se contaban Alejandra Alzaibar, Sergio Pleticosik, Paula Etchebehere, Mariana Bellotto, María José Goldín, Patricia Dorín y Marta Lantermo. La agrupación comenzó a trabajar todos los días –cuatro horas por las mañanas– y tiempo después, entre 1986 y 1987, esta actividad se complementó con la asistencia de sus integrantes a los talleres de movimiento, *contact*, mimo y danza-teatro que el Centro Cultural empezó a ofrecer a toda la comunidad. Es decir, pasado uno o dos años, la situación de producción se articuló con la de formación. Más adelante le siguieron las presentaciones públicas en el auditorio del Rojas y después la participación en distintos festivales nacionales e internacionales (Cosin, 2009; Calzon Flores, 2009).

En cuanto a los eventos de literatura, estos fueron desarrollados por la poeta y escritora Tamara Kamenszain, quien entonces recién había vuelto al país tras cinco años de exilio en México. “Lo primero que hicimos [...] –cuenta Kamenszain– fue organizar una mesa de intelectuales para que hablaran, para que la gente escuchara. Se nos ocurrió el título *La cultura argentina hacia la democracia* y que vinieran Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo y otros más” (Jiménez España, 2012). Luego de esta suerte de evento-prólogo que convocó a dos de las figuras que durante la dictadura habían logrado crear y sostener uno de los pocos espacios de discusión teórica como lo fue la revista Punto de vista (Altamirano, 1996; De Diego, 2003), se llevaron adelante dos ciclos: *Conversaciones* y *Los que conocieron a*. El primero tuvo la intención de poner “el presente en escena” (Kamenszain, 2009: 19) a través de la reunión de un crítico y un escritor. De este modo, algunas de las duplas fueron: Enrique Pezzoni-Alberto Girri; Rodolfo Fogwill-César Aira y José Bianco-Gustavo Cobo Borda. Y el segundo estuvo abocado a “desenterrar la tradición” y homenajear a distintas figuras literarias del pasado mediante la palabra de quienes las habían conocido y habían formado parte de “la movida cultural” (Kamenszain, 2009: 19) de su tiempo.

En relación con los espectáculos presentados en 1985, posiblemente el más relevante haya sido *Arturo*, de El Clú del Claun, uno de los varios grupos de jóvenes actores que por aquella época incorporaron la técnica del *clown* desde los lineamientos de la escuela del francés Jacques Lecoq, que en Argentina había introducido Cristina Moreira⁵. Explotando la gracia de la nariz colorada, la torpeza o el “error”, el chiste *naïf* y la interacción con el público que caracterizan la performance del payaso, la obra recuperaba la leyenda del rey Arturo a partir de la popular versión de la película de Walt Disney *La espada en la piedra* (1963). Personaje-símbolo del buen gobierno, del poder legítimo, de la paz y de la justicia, la leyenda cuenta que Arturo fue el único de los habitantes de Gran Bretaña –tierra arreciada entonces por la guerra, la crueldad y la miseria– que logró extraer la espada que se hallaba clavada en una dura roca, en la cual se leía que quien pudiese cumplir con tal proeza llevaría la corona. En la adaptación de El Clú del Claun, este momento clave se desarrollaba apelando a la participación de los espectadores: la roca –una gran pelota de telgopor– era arrojada a la platea y así pasaba de mano en mano hasta que finalmente regresaba al escenario, en donde la esperaba el futuro monarca para liberar la espada. Entonces, y al compás de la canción *All you need is love* de Los Beatles, todos los payasos festejaban y bailaban por la asunción de Arturo y por su futuro casamiento mientras decenas de globos de colores caían del cielo. Como una metáfora del presente argentino –aunque sus creadores al parecer no tuvieron conciencia de ello–, el poder de Arturo provenía del “pueblo” y, como también se vivenciaba e imaginaba en nuestra patria, la equidad, el bienestar y la prosperidad dejaban atrás los tiempos de terror y sufrimiento (Dubatti, 1995; Gené, 2018; Martí, 2009; Tra-stoy y De Lima, 2006). De acuerdo con Cristina Martí –una de actrices que junto con Walter Barea, Damián Casermeiro, Gabriel Chamé, Silvia Cohen, Daniel Miranda y Osvaldo Pinco integraron el elenco de esta obra que dirigió Hernán Gené–, el espectáculo se transformó en un éxito. Difundido a través de volantes, luego por el boca en boca y más tarde por algunas notas periodísticas, pronto los sábados y domingos por la noche en la puerta del Rojas comenzó a formarse una fila de gente que llegaba “hasta la esquina de [la calle] Junín y daba la vuelta” (Martí, 2009: 26). Ante este suceso, las funciones de *Arturo* –en principio acotadas a los fines de semana de diciembre–, tuvieron continuidad durante el año siguiente. Lejos quedaban así los primeros contactos que El Clú del Claun había tenido con el público apenas meses antes en las plazas de San Isidro y San Telmo –donde se habían lanzado a la actuación–; ahora el grupo pasaba a un escenario que, aunque precario –con una cabina de luz y sonido cuya infraestructura total consistía en un reproductor de casete y en unos pocos focos lumínicos–, consistía en un teatro (Dubatti, 1995; Gené, 2018).

El Rojas se había puesto en movimiento. La tan añorada libertad de expresión –tanto de la palabra como

5 Cristina Moreira había dejado el país en 1976 para continuar su formación como bailarina en París. En dicha ciudad tomó clases de clown con los maestros de la escuela Jacques Lecoq. En 1984 regresó a la Argentina y a partir de allí comenzó a dictar cursos de dicha práctica. Entre sus alumnos de entonces se contaron varios de los integrantes de El Clú del Claun –como por ejemplo Hernán Gené, Cristina Martí, Walter Barea, Guillermo Angelelli y Gabriel Chamé– y muchos otros jóvenes que recién se iniciaban en la actuación (Moreira, 2008).

del cuerpo– contaba con un sitio más en donde manifestarse en Buenos Aires. Como se había previsto, los otrora “intelectuales de las catacumbas”⁶ que con la normalización habían ingresado como docentes a la Universidad⁷ –o los que aun sin serlo conformaban el caudal de recursos humanos que, al menos en teoría, esta se dirigía a incorporar– compartían su trabajo y sus conocimientos con el “entorno”. Al mismo tiempo, una parte de este tenía la posibilidad de instruirse y poner en juego su creatividad a partir de algunos cursos y talleres y otra –los jóvenes que recién se iniciaban en lo artístico– encontraba un lugar en donde desarrollarse y mostrar su trabajo. Pero por el momento se trataba sólo de eso, de haberse puesto en movimiento, de un despertar. Todavía eran pocas las actividades que el Rojas ofrecía, pocos los saberes que ponía a circular, poco el lugar que daba a lo producido más allá de los claustros de la Universidad y –amén del fenómeno generado alrededor El Clú del Claun–, poco el público que recogía.

El despegue

En marzo de 1986 Schwarzberg abandonó la dirección y en su lugar asumió Leopoldo Sosa Pujato, figura que permaneció en dicha función por casi diez años. Se trataba de un profesor de historia que tenía casi el doble de edad que Schwarzberg –cuarenta y un años–, y que a diferencia de este, contaba además con una vasta experiencia política y de gestión tanto dentro como fuera del ámbito universitario. Durante su temprana juventud –en la década del sesenta–, siendo militante del PC (Partido Comunista) y estudiante de la carrera de Medicina (UBA), había ocupado un importante lugar en el Centro de Estudiantes de dicha facultad y al parecer también en la FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires). Ya en la carrera de Historia –en la década del setenta–, había sido dirigente de la agrupación estudiantil FORPE (Fuerza para la Organización Revolucionaria Peronista) y delegado sindical de ENTel (Empresa Nacional de Telecomunicaciones), ámbito en el que aparentemente trabajó hasta que la dictadura lo obligó a renunciar a cualquier espacio de visibilidad. Con la llegada de la democracia y el renacimiento de la vida política, se había acercado al alfonsinismo y, en el marco de la normalización de la Universidad, se lo nombró al mando de la sede del CBC (Ciclo Básico Común) –el sistema de ingreso de la UBA que reemplazó la restrictiva modalidad de exámenes– que funcionaba en la Av. Paseo Colón. Más tarde se lo designó director de todo el CBC, pero no por mucho tiempo dado que algunas de las discrepancias que sostuvo con las autoridades superiores de la Universidad pusieron fin a su labor. Fue entonces cuando –y seguramente como una forma de compensación– se le ofreció la dirección del Centro Cultural (M. Pujato, comunicación personal,

6 Se denomina “intelectuales de las catacumbas” a los docentes, investigadores y pensadores en general que –como se mencionó–, ante el cercenamiento llevado a cabo por el gobierno militar sobre todo espacios de reflexión y producción crítica, continuaron desarrollando estas actividades de manera más o menos clandestina en el marco de algunos centros privados de investigación, pequeños sellos editoriales y revistas y grupos de estudio y seminarios cerrados (Altamirano, 1996; Sabato, 1996; De Diego, 2003). Entre algunas de las figuras representativas de dicha denominación puede mencionarse a Beatriz Sarlo, Enrique Pezzoni, Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, Ricardo Piglia, Eduardo Romano y Carlos Altamirano (Gerbaudo, abril 2013).

7 Beatriz Sarlo y Enrique Pezzoni, por ejemplo, habían ingresado como profesores de la carrera de Letras en 1984 (Gerbaudo, 2010; AA. VV., 2009).

12 de diciembre de 2015; L. De Sagastizábal, comunicación personal, 17 de julio de 2019).

“Su ingreso al Rojas fue como un tornado [...]. Hasta el momento [...] el Rojas había logrado sostener una programación dirigida a una minoría de enterados. Con Leopoldo eso cambió radicalmente”, recordaría años después Daniel Molina (2009: 250), personalidad que en 1986 comenzó a trabajar junto con Kamenszain en el área de literatura. En efecto, sin que se modificaran sustancialmente sus condiciones presupuestarias, espaciales y de infraestructura –aunque al parecer parte del teatro fue mejorado⁸–, aquel año el Centro Cultural comenzó a hacerse oír en el ambiente artístico-cultural y juvenil de la ciudad. A los talleres y cursos existentes, la entonces ya formalizada área de Dirección Artística y de Programación que coordinaba Cecilia Felgueras⁹ agregó los que sirvieron para complementar la actividad de la compañía de danza-teatro –el de danza-teatro, movimiento, *contact* y mimo– y los de capoeira, narrativa, poesía y oratoria. Al mismo tiempo, el taller de folklore dio lugar a la creación del Ballet de Folklore –más tarde conocido como UBallet–; El Clú del Claun presentó un nuevo éxito: *Escuela de payasos*, y Kamenszain y Molina dieron nacimiento a tres nuevos ciclos: *La que se viene*, *Cómo leer...* y *Lengua sucia (poesía para después de todo)*.

Con respecto a los eventos diseñados por el área de Literatura, en relación con *La que se viene* puede pensarse que de alguna manera venía a completar los dos ciclos del año anterior. Si *Conversaciones* ponía el presente en escena y *Los que conocieron a* desenterraba la tradición, este ciclo se dirigía a dar a conocer a las “nuevas camadas literarias” (Kamenszain, 2009: 19). Así, entre los invitados estuvieron Alan Pauls, Martín Caparrós, Daniel Guebel y Luis Chitarroni (Kamenszain, 2009).

Por su parte, *Cómo leer...* –ciclo que al parecer se mantuvo con continuidad hasta 1990– evidentemente se forjó con la intención de extender al público no especializado la renovación crítico-teórica que en relación con autores y temas de literatura argentina y latinoamericana había llegado a la Universidad de la mano de los intelectuales de las catacumbas, y con la de promover la obra de escritores prohibidos durante la dictadura o que hasta entonces eran poco difundidos. De esta forma, una vez por semana a lo largo de un mes, el Rojas auspició “Cómo leer a Borges” y “Cómo leer la novela argentina”, por Piglia (1986 y 1988 respectivamente); “Cómo leer la poesía gauchesca”, por Josefina Ludmer (1987); “Cómo leer a César Vallejo”, por Pezzoni (1988); “Cómo leer a Puig” (en 1986 o 1987) y “Cómo leer a Copi”, por César Aira (1988); “Cómo leer a Felisberto Hernández”, por Jorge Panesi (en 1986 o 1987) y –junto a otros tantos– “Cómo leer a Lezama Lima”, por Arturo Carrera (1989) (Calzon Flores, 2009; C. C. R. R. *La Hoja del Rojas*, 1988-1990)¹⁰.

8 Juan Carlos Brey (2009) –empleado de mantenimiento del Centro Cultural– recuerda que en 1986, muy de apoco, a medida que se iba contando con dinero, él mismo junto con otros trabajadores del espacio fueron mejorando la situación del teatro: cambiaron las butacas y el piso, acondicionaron el escenario e hicieron los camarines y la parrilla de luces.

9 Cecilia Felgueras se desempeñó en dicho rol desde los inicios del Centro Cultural, pero recién en 1986 se definió su labor como Directora Artística y de Programación (C. Felgueras, comunicación personal, 9 de junio de 2014).

10 Véase Centro Cultural Ricardo Rojas (C. C. R. R.), *La Hoja del Rojas*, números 1 al 19, correspondientes al período

En cuanto a *Lengua sucia (poesía para después de todo)* –como su nombre de alguna manera indicaba–, “apunt[ó] a ensuciar el panorama limpio de la lengua poética imperante” (Jiménez, 2009). El objetivo era impulsar la circulación de la obra de poetas con escasa visibilidad –de aquellos que aún no habían sido publicados más allá de fanzines o que fuesen poco conocidos en general– pero a través de eventos escénicos en donde la poesía se mezcla (o se “ensuciara”) con la música y lo performático (D. Molina, comunicación personal, 12 de junio de 2015). En este sentido, el ciclo claramente invocaba el carácter que había asumido la poesía en lo que entonces se llamaba el “*underground* porteño”. Y, como no podía ser de otra forma, fueron en gran parte los protagonistas de este territorio artístico-cultural los que compusieron la nómina de *Lengua...*¹¹, aunque quien sin dudas se destacó a lo largo de los seis años que duró el ciclo fue Batato (Molina, 2009) –apodo que había adoptado Walter Barea como payaso de El Clú de Claun y con el cual ya se lo reconocía de manera habitual–.

Underground o *under* era el término con que la prensa había bautizado el circuito que configuraban diversos ámbitos de la cultura juvenil “alternativa”, la red que trazaban diferentes lugares de baile, de expresión artística y de sociabilidad nocturnos que habían empezado a aparecer hacia fines de la dictadura –cuando el debilitamiento del gobierno de facto habilitó la posibilidad de proyectar instancias de encuentro e intercambio– y que se había extendido con la llegada de la democracia. Entre dichos espacios se contaban El Café Einstein (1982-1984) –una mezcla de pub y café *concert* ubicado en un pequeño local de un primer piso de la Av. Córdoba al 1700 bajo el comando de Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zieger–; El Depósito (1984) –un “bar-escenario-galería”¹² abierto en la calle Cochabamba 435–, Cemento (1985-2004) –una discoteca situada en un gran galpón en Estados Unidos al 1200, regentada por Chabán y Katja Alemani–; el Parakultural (1986-1990) –una sala de ensayo de teatro, un bar, una disco, etc., creado por Omar Viola y Horacio Gabín en un sótano de la calle Venezuela al 300– y algunos pequeños teatros como el Teatro Espacios (1986) o el Teatro Sarmiento (López, 2016)¹³. En líneas generales, todos estos sitios compartían el carácter precario de sus arquitecturas e instalaciones –el Parakultural, por ejemplo, solía inundarse (Gabín, 2001); el mobiliario del Einstein consistía en una pequeña tarima que hacía de escenario y algunas viejas sillas y maltrechos pupitres que sus dueños habían conseguido en un cotolengo– (Ramos y Lejbowicz, 1991) y una dinámica de funcionamiento que, no exenta de improvisación, reunía o alternaba y por momentos fundía el baile de tipo discoteca, shows de bandas de rock y de pop, colgadas de obras de artes plásticas, números escénicos y, además, el recitado de tipo performático de poesías¹⁴. Así, en esta

mayo de 1988-abril de 1990.

11 Entre otros puede mencionarse a Tom Lupo (C. C. R. R., agosto de 1988, *La Hoja del Rojas* 1/3) y a Omar Chabán (C. C. R. R., abril de 1990, *La Hoja del Rojas*, 3/19).

12 Así figura en el anuncio publicado en la sección “La guía” de la revista *El Porteño* de octubre de 1984 (p. 90).

13 Además de estos espacios –y siguiendo la exhaustiva cartografía del *under* realizada por López–, como parte de dicho circuito también pueden mencionarse: El Corralón (1981-1983); Boogie Boogie (1983); El Barco (1984); Taxi Concert (1984); Látex Neo Bar (1985); La pared (1986); La verdulería (1986?); Bunker (1987); Bar Bolivia (1988-1989); Eros. Club social, deportivo y cultural (1988) y Medio Mundo Varieté (1988).

14 Sobre las características de los espacios del “*under*” y su dinámica véase: López, 2016; Minelli, 2010; Lucena, 2012

suerte de *assemblage* que constituía el *under*, o de “engrudo” en términos de Fernando Noy (Garbatzky, 2013) –de rejunte de diversos espacios, de objetos encontrados, de situaciones, de eventos y también de públicos (punks, rockeros, hevy metals, poperos, etc.)–, la letra poética se había mezclado con la expresión el cuerpo –tal y como *Lengua...* pretendía–. Y, en el caso de Batato, con un cuerpo que, enrolado en el espíritu de la poesía neobarroca, la devolvía más “sucía” todavía. Porque como bien ha señalado Irina Garbatzky (2013), Batato recuperaba versos modernistas o contemporáneos a partir de una corporalidad y una vocalidad que conjugaba rasgos del *clown*, de la travesti o de la “loca” y de lo escolar: el rostro impávido (la máscara) y la pobreza del vestuario del primero (prendas usadas, remendadas, readaptadas); la exuberancia del adorno barato y el maquillaje excesivo, grotesco, de la segunda, y el tono y los gestos solemnes, impostados, que evocaba las formas de declamación poética transmitidas en el ámbito del tercero.

Aparentemente fue en 1987 cuando Batato se incorporó con sus “performances poéticas” (Garbatzky, 2013) a *Lengua...*, aunque cabe pensar que aquí estas habrían adquirido una dimensión mayor que la que tenían en el *under*, por un lado, porque el mismo artista las distinguió con el rótulo de “obras”¹⁵ y, por otro lado –y posiblemente en relación con ello–, porque todas presentaron algún tipo de guion o de argumento, es decir, una sucesión de situaciones escénicas cuyo desenvolvimiento implicaba necesariamente cierta extensión en el tiempo y cierta complejidad de ilación. En este sentido, tal vez haya incidido el hecho de que, a diferencia del *under*, el Rojas ofrecía un lugar reparado para los espectáculos –el teatro o algún salón más o menos aislado, preservado de la incidencia de otros estímulos– y que se brindaba asimismo como sala de ensayo y de creación (C. Felgueras, comunicación personal, 9 de junio de 2014) –aspecto este último que El Clú del Claun, por ejemplo, ya había disfrutado–; es decir, el hecho de que otorgaba mejores condiciones para una “actuación” y una “expectación” que los espacios del submundo de la noche porteña.

Las obras que presentó aquel año el “clown-travesti literario” –como se autodefinió Batato hacia 1989– (Dubatti, 1995) fueron: *Cuando una gorda recita o El recital de poemas (cuando una gorda declama)*, *Irremediablemente (una intensa tragedia iraní)* y *El puré de Alejandra*. La primera era un unipersonal cuyo argumento –en palabras de su mismo creador– consistía en la realización de un recital de poemas por parte de tres gordas. Pero cuando “Doña Suspiro Toledo del Congo Belga” –la primera que salía al escenario y uno de los tantos personajes que había desarrollado Batato– terminaba de recitar los textos que le correspondían (Rubén Darío, José Hernández, etc.), advertía que debería continuar con el evento ella sola porque las otras se habían “descompuesto con masas de crema”. Entonces se ponía a recitar los poemas de sus compañeras “como podía” (los textos de Fernando Noy, Alejandra Pizarnik y Néstor Perlongher). “Todo es

y Noy, 2015.

15 En una líneas autobiográficas de 1989, Batato expresaba: “[En] Cemento y [en] el Parakultural fueron los lugares donde desarrollé esos ¿números, performances? Ni sé cómo llamarlos. Y [en] el Ricardo Rojas donde hice las llamadas ‘obras’” (Batato Barea citado en Dubatti, 1995: 100).

en un carácter tragicómico –acotaba Batato– y además hay textos de Alfonsina Storni y música popular” (Batato Barea, citado en Dubatti, 1995: 136). La segunda obra también era un unipersonal en el cual los textos poéticos se mezclaban con música clásica y popular, pero en cuyo desarrollo los “objetos tienen una preponderancia fundamental” (Batato Barea, citado en Dubatti, 1995: 136) –decía Batato, aludiendo seguramente a los “trucos de magia” mediante los cuales, por ejemplo, “convertía” un vaso retráctil en una tapita plástica y viceversa (Garbatzky, 2013)–. Y la tercera constituía un homenaje a Alejandra Pizarnik. Acompañado por Lizzi Yohai, Graciela Mecalina y ocasionalmente también por Rosario Bléfari, aquí Batato intercalaba el recitado de los textos, sus metáforas, con los objetos que estas ponían en juego en su construcción o con un dibujo que las ilustraba. Es decir, llevaba a cabo una operación de literalización del texto que acarrea su ridiculización y que –como no podía ser de otra forma– redundaba en una carcajada incontrolable para el espectador (Garbatzky, 2013).

La participación de Batato en *Lengua...* continuó los años siguientes con *La desesperación de Sandra Opaco* (1988), espectáculo que contó con la actuación de Yohai, la Pochocha y Klaudia con K –dos compañeras travestis de las murgas de carnaval que integraba el *performer*–; *El método de Juana* (1990), un homenaje a la poetisa uruguaya Juana de Ibarbourou en el que Batato incorporaría a su madre con el apodo artístico de Nené Bache, a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese –dos figuras con las que venía realizando pequeños shows en el *under*– y en el que también participaría Klaudia con K, entre otros; *Alfonsina y el mal* (1990), obra basada en textos de Alfonsina Storni y cuyo elenco estuvo compuesto por las mismas personalidades que el anterior –además de Batato, por supuesto–, y *La Carancha (una dama sin límites)* (1991), show para el cual Batato volvería a convocar a Urdapilleta y Tortonese (Dubatti, 1995; C. C. R. R. *La Hoja del Rojas*, 1988-1991).

Si entre 1986 y 1987 el centro cultural de la Universidad comenzó a vincularse con el *under* a partir de la propuesta performático-poética que el área de literatura había impulsado con *Lengua....*, en 1987 el área de teatro hizo lo propio abriéndole el auditorio a otro tipo de expresiones escénicas que acontecían en el circuito cultural “alternativo” de la noche porteña. Así, por ejemplo, los números de tipo varieté que el grupo Gambas al Ajillo¹⁶ solía presentar en el Parakultural se mostraron en el escenario del Rojas. Pero en este pasaje –y como se supone que también habría sucedido en relación con Batato–, los números de las Gambas adquirieron un carácter distinto. En efecto, de acuerdo a las palabras de María José Gabín, una de las integrantes del grupo, mientras que en el Parakultural los números se desenvolvían sueltos¹⁷ –de forma aislada, de a uno o de algunos pocos por noche, y de manera superpuesta o intercalada con otros eventos y situaciones–, en el centro universitario se hilvanaron, configurando un espectáculo unitario (Gabín, 2001). Y, en este sentido –en esta transformación–, para las Gambas la distancia que el escenario del Rojas

16 Integrado por María José Gabín, Verónica Llinás, Laura Market y Alejandra Flechner.

17 “[En] el Parakultural [...] no podíamos hacer una obra completa, unitaria, sino pequeños números” (Dubatti, 1995: 170).

mantenía con respecto al “engrudo” que caracterizaba al *under* jugó un rol fundamental. En términos de María José Gabín, su ingreso al espacio de la Universidad fue “como haber llegado al Colón en carruaje” (Gabín, 2001: 90).

Las condiciones de la sala... [del Rojas] todavía eran bastante precarias, pero se trataba de un “teatro”. Sandro Pujía fue nuestro iluminador. Traspiraba cada uno de los casi setenta minutos que duraba el show pensando en si esta vez se iría a salvar de una explosión irrefrenable (parecía que siempre todo lo técnico estaba al borde del estallido, porque no había lugar en donde trabajáramos que la consola fuera segura o por lo menos anduviera bien). De todos modos la sala del Rojas era mucho más cómoda que la del Parakultural, y sin tener que actuar a las tres de la mañana con gente vomitando. ¡Qué raro era para nosotras trabajar en un escenario a la italiana, convencional, sin columnas en el medio, ni gente entrando, saliendo, gritando y chupando todo el tiempo durante la función! Aunque el Para nos encantaba, llegar al Rojas era como ascender un peldaño [...]. Cuando las luces de la sala se apagaron para dar comienzo al espectáculo, la presión subió al máximo y las Gambas no pudieron contener la sonrisa de felicidad. Sabían que a partir de ahí y hasta el final nada pararía. Catorce números iban a caer uno sobre el otro... (Gabín, 2001: 91-92).

Con los “pelos pintados de verde y fucsia, cortado con los dientes, y un maquillaje que no tenía nada que envidiarle a cualquier travesti de Jean François Casanovas” (Gabín, 2001: 72), algunos de los catorce números que las cuatro esperpénticas mujeres de las Gambas mostraron en aquella temporada fueron: *Las escarapelas*, *Las sifilíticas* y *Las monjas*. El primero consistía en un cuarteto de inocentes paisanas que, portando grandes escarapelas de telgopor pintadas con ténpera, “zapateaban y cantaban chamamé” hasta que, en un momento, el símbolo patrio se posaba sobre sus ingles al modo de “testículos” mientras que sus antebrazos se juntaban allí erectos, con los puños cerrados, en forma de “penes autoritarios” (Gabín, 2001: 92), y culminaba con las cuatro paisanitas rompiendo las escarapelas con un golpe contra sus cabezas (Gabín, 2001). *Las sifilíticas* se desarrollaba a partir de tres bailarinas quienes, aun con los problemas físicos producidos por sus evidentemente intensos comportamientos sexuales, llevaban adelante una coreografía algo descompaginada y atolondrada: al tiempo que una debía seguir el ritmo con su cabeza paralizada por un cuello ortopédico, otra debía hacerlo con una prótesis en lugar de su brazo y la tercera con la ayuda de muletas (Gabín, 2001); las averiadas bailarinas terminaban, como no podía ser de otra manera, agolpadas en el suelo. *Las monjas* se abría con cuatro religiosas que, portando velas entre sus manos –la única fuente de iluminación escénica–, avanzaban hacia la platea al compás de un canto gregoriano. En un momento, ante un cambio de registro musical, el baile y lo acrobático comenzaban a apoderarse de la escena hasta que, finalmente, el número se coronaba con un grotesco *striptease* acompañado por una versión femenina de la canción “Calor” de Palito Ortega.

“En ese tiempo, esto que ahora suena muy ingenuo, llamaba mucho la atención”, dijo en 2018 Gabín, al recordar los números de su grupo (Gabín, 2018: 66). En efecto, con la dictadura aún a la vuelta de la esqui-

na y el disciplinamiento macro y microcultural al que esta había sometido a toda la sociedad, la irreverencia e insubordinación general y el espíritu festivo que las Gambas llevaban a escena sin dudas debían producir un más que placentero efecto catártico. Así –y como antes había sucedido con El Clú del Claun y contemporáneamente sucedía con Batato–, la cantidad de espectadores que se acercaban al Rojas para ver a las Gambas siempre terminaba desbordando la capacidad de la sala (Gabín, 2001).

El paradigma de “democracia participativa” de la cultura evidentemente había tomado cuerpo en el Rojas con la decidida apertura de sus puertas a las expresiones escénicas que habitaban el *under*. El “destape” creativo que allí había nacido y crecido a fuerza de autogestión y muchas veces sorteando situaciones adversas –no sólo por las condiciones arquitectónicas o de infraestructura, sino también por los disturbios generados por el choque entre distintos públicos y las constantes requisas policiales– (Ramos y Lejbowicz, 1991), ahora, bajo el manto institucional de la Universidad de Buenos Aires, encontraba un sitio en donde desenvolverse con mayor comodidad, complejizarse y cobrar notoriedad como hecho artístico¹⁸. En este sentido, varios años después, en 1992, en una entrevista realizada por la revista *La Maga* acerca de su gestión, Sosa Pujato dio cuenta de cómo dicha apertura se relacionaba con los objetivos que había sostenido y que continuaba sosteniendo desde la dirección del Centro Cultural:

Nuestra necesidad básica fue crear un espacio de libertad. Desde el punto de vista de la política cultural la intención era jerarquizar al actor social en la producción cultural [...]. El Estado debe ayudar a estimular la capacidad de creación para poder avanzar en la comprensión de la realidad [...]. Nuestro intento entonces es crear situaciones y las condiciones que permitan que sectores sociales marginados del poder puedan generar lenguajes propios, construir un protagonismo fuerte [...]. Nuestra función es ayudarlos a desarrollar su formación en la línea que ellos buscan y apoyar el protagonismo de aquellos que tienen condiciones para producir (Sosa Pujato, citado en Pacheco, 1992: 2).



No fueron sólo los jóvenes del *under* quienes encontraron en el Rojas de Sosa Pujato un espacio cómodo para desarrollar su creatividad. También lo hicieron figuras con trayectoria, como Rubén Szuchmacher. “Yo ya había dirigido en el San Martín, pero el Rojas era un lugar más expansivo en cuanto a la posibilidad de pensar algo y llegar a concretarlo dentro de un ámbito público [...] Y yo ahí encontré un lugar en el que podía hacer lo que quisiera” (R. Szuchmacher, comunicación personal, 13 de noviembre de 2015).

La primera experiencia que tuvo Szuchmacher de lo “expansivo” que podía ser el Centro Cultural tuvo lugar en 1987, con la puesta de *Babilonia (una hora entre criados)*. Se trataba de una obra Armando Discépolo que Szuchmacher había trabajado con sus alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático y que había mostrado tiempo antes en aquel mismo ámbito (Szuchmacher, 2009).

18 De todas maneras, cabe aclarar que algunos de los noveles artistas de aquel territorio cultural marginal habían logrado acceder a ciertos espacios institucionales con anterioridad a su actuación en Rojas. Batato, por ejemplo, había realizado uno o dos espectáculos en el Centro Cultural General San Martín (Dubatti, 1995), pero la diferencia parecería radicar en la mayor frecuencia con que podía presentarse en el Rojas.

El espectáculo se hacía en la parte anterior a la Biblioteca, cuando las oficinas del Centro todavía estaban allí mismo. Usábamos los escritorios como una especie de practicables, para marcar un fuera de escena usando las puestas reales en lo que es ahora la Sala de Barras [...] Era un momento del Centro donde cualquier espacio servía para que se hiciera una obra de teatro, no solamente el escenario [del auditorio] (Szuchmacher, 2009: 30).

Y luego de *Babilonia*, la segunda experiencia de lo “expansivo” se dio con GRUTA, un proyecto que surgió en el Rojas desde cero:

En ese momento conocí a Leopoldo Sosa Pujato, que para mí fue una figura muy importante. Y a partir de las charlas de café que se iban dando en el horroroso *buffet* de ese momento, se fue creando una relación articulada por ideas y proyectos en común. Resultado de una de esas conversaciones fue la idea que tuvimos Leopoldo y yo de armar GRUTA, Grupo de Teatro Argentino. Fue el primer proyecto institucional que hice con el propósito de trabajar textos desde 1880 a 1930 en versiones hechas con directores jóvenes y, por lo tanto, con miradas no canónicas. Como parte de ese proyecto hicimos algunos espectáculos, entre ellos el *Juan Moreira*, dirigido por mí, en el que trabajaba prácticamente todo el elenco de *Babilonia*. Después se hizo *El debut de la piba*, que dirigió Vivi Tellas –y que fue su entrada al Rojas–, y *El amor de la estanciera*, dirigido por José María Landi (Szuchmacher, 2009: 30).

Así, el Centro Cultural no sólo cobijaba y favorecía el desarrollo de creaciones que ya contaban con algún tipo de recorrido o que ya habían sido esbozadas de alguna manera, sino que también estimulaba la aparición de nuevos emprendimientos.

Además de los shows de Batato y de las Gambas, de los proyectos de Szuchmacher y de todos los cursos, talleres y actividades que ya venían desarrollándose desde 1985 y 1986, el Rojas dio entonces lugar a muchas cosas más: entre otros espectáculos y obras de teatro se presentaron *La Barragana* de Emeterio Cerro, *Cuéntanos, cuéntanos* de Claudio Hochman, *Chau Misterix* de Mauricio Kartún y *Los Macocos* de Los Macocos (grupo integrado por Daniel Casablanca, Marcelo Xicart, Gabriel Wolf y Martín Salazar); entre los eventos se contaron ciclos de cine sobre expresionismo alemán, Rainer Werner Fassbinder y Éric Rohmer, un ciclo de música popular, una conferencia de pensador español Fernando Savater y la presentación de *Alambres*, el segundo libro de poemas de Néstor Perlongher; y entre los cursos se incluyó uno sobre rock nacional y otros creados especialmente para la tercera edad, como computación, idioma, literatura, historia del arte, etcétera (Calzon Flores, 2009).

Evidentemente, 1987 fue el momento en que el Rojas tomó impulso, pero en el cual también –y en línea con lo expresado por Szuchmacher en cuanto a lo expansivo– comenzó a ser festejado por su capacidad para dar lugar a todo tipo de propuestas y de públicos. Así, por ejemplo, a mediados de aquel año la revista “alternativa” *Fin de siglo* anticipaba la nómina de actividades con las que sus lectores podían encontrarse en el organismo, haciendo las siguientes consideraciones:

Apabulla la cantidad y calidad de actos, eventos y cursos que está realizando la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. En el Centro Cultural Ricardo Rojas (que es lugar donde se realizan los mismos), la actividad es endemiadamente febril y festiva. Por cierto, no parece la Universidad. Mejor dicho, no parece nada oficial: hay una apertura de criterio y un afán experimental en la selección de lo que ahí se realiza que sorprende favorablemente. Quizás, porque apostaron a equivocarse, aciertan bastante. Además, todo es gratis.

Para concurrir a los cursos no hace falta ser universitario (incluso, hay analfabetos infiltrados) (“Cultura sin careta (y gratis)”, 1987: 76).

La institucionalización

Para mayo de 1988, el Centro Cultural había logrado que la Universidad retirara el resto de las reparticiones que ocupaban el edificio de la Av. Corrientes, iniciar una reforma arquitectónica y sacar el primer número de *La Hoja del Rojas*, la publicación mensual que a partir de entonces registraría su programación, asuntos relacionados con su desenvolvimiento y artículos críticos sobre diferentes temas o figuras de la cultura.

Las carretillas, tablones y ladrillos con los que tropezamos al entrar no forman parte del decorado de alguna obra de teatro por representar. O quizá, sí, pero de otro tipo.

Porque estamos trabajando para cambiar la escenografía de todo el Rojas y que se adecue más a nuestras actividades.

Nos animamos a empezar, aun sabiendo que en este país estas empresas son aventuras de las que podemos saber la fecha de comienzo y sólo soñar con las del final.

De todos modos estamos seguros de que en el transcurso del año y con el esfuerzo de todos (nada de frases hechas: se aceptan voluntarios para derribar paredes y colocar ladrillos) estaremos nuevamente funcionando a pleno.

Mientras tanto, seguimos. Entre la polvareda, las ruinas y demás, los cursos y talleres han comenzado y se agregarán nuevos, los espectáculos de teatro y cine se llevan a cabo en el primer piso. No siempre hay sillas para todos, pero, a animarse, que el piso suele estar limpio.

La Hoja del Rojas (mayo de 1988)¹⁹

Así, con un espacio exclusivo –circunscripto a su función–, con una nueva “escenografía” –que, aunque ceñida a un presupuesto ajustado resultaría sustancial para el mejor funcionamiento del espacio²⁰–, y con un

19 C. C. R. R. (mayo de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(1), p. [1].

20 Abelardo Pereyra (2009) –uno de los trabajadores no docentes del Centro Cultural– recuerda que, por ejemplo, la reforma del teatro la terminaron él y sus propios compañeros dado que se había acabado el dinero para pagarle a

boletín de difusión –sin dudas humilde, consistente en una hoja literalmente, pero más que relevante en la medida en que significaba pasar a contar con un medio de comunicación oficial–, a comienzos de aquel año el Rojas ingresó en una etapa de consolidación institucional.

En este sentido –aún con el edificio en obra, tal y como se anunciaba en *La hoja...*–, las áreas que hasta el momento apenas habían sido esbozadas se formalizaron a través de un incremento diversificado de sus propuestas, al tiempo que las que venían desarrollándose desde el comienzo se fortalecieron o ampliaron mediante la creación de mayores instancias de formación orientadas al perfeccionamiento y el afianzamiento o la restructuración de algunos de los proyectos de experimentación y producción que ya venían sosteniendo. Pero asimismo –y en correlato con la mayor disponibilidad de lugar–, en esta etapa también se incorporaron nuevas áreas de trabajo.

El área de Cine, que había empezado a asomarse en 1987 con la organización por parte de Ángel Faretta de diferentes ciclos sobre escuelas o directores foráneos, a partir de 1988 fue incorporando ciclos dedicados a algunos realizadores argentinos en particular o al cine nacional en general, al cine y/o video documental y al videoclip (C. C. R. R. *La Hoja del Rojas*, septiembre-diciembre 1988). En 1989 Faretta comenzó a complementar estas actividades de difusión con actividades de formación teórica y práctica. Así, por ejemplo, aquel año se llevaron a cabo los cursos “El cine de Marco Ferreri”²¹; “Lenguaje cinematográfico y puesta en escena”²²; “El género policial en el cine argentino”²³; “Aproximación a las técnicas de narración documental con video”²⁴; “Guion. Teoría y práctica de la narración cinematográfica”²⁵; “El patio: un espacio de representación en el cine argentino”²⁶ y “Los Taviani: un cine a dos cabezas”²⁷.

Aparentemente, algo parecido a lo que ocurrió con el área de Cine sucedió con la de Música popular. Configurada con claridad en 1989²⁸, es posible pensar que el primer paso en este sentido lo constituyera un ciclo de música popular que tuvo lugar en 1987 y algunas actividades realizadas durante 1988 (Calzon Flores, 2009). Bajo la coordinación de Jorge Nacer, entre las propuestas ofrecidas por el área durante 1989 se contaron distintos recitales; cursos sobre cuerdas, vientos, teclados y percusión; talleres de canto y composición, y el evento “Taller Porteño de Música Popular”, que consistió en dos jornadas durante las cuales se desarrollaron mesas redondas con distintos especialistas y cursos, talleres y recitales²⁹.

la empresa que la había iniciado. En este mismo sentido, Leandro de Sagastizábal recuerda que Sosa Pujato alguna vez lo convocó para que lo ayudara a revocar las paredes de la sala (comunicación personal, 17 de julio de 2019).

21 C. C. R. R. (marzo de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(8), p. [2].

22 *Idem* (abril de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(9), p. [2].

23 *Idem* (mayo de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(10), p. [2].

24 *Idem* (julio de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(12), p. [2].

25 *Idem* (septiembre de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(14), p. [2].

26 *Idem* (octubre de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(15), p. [2].

27 *Idem* (noviembre de 1989). *La Hoja del Rojas*, 2(16), p. [2].

28 *Idem* (1989). *Memoria 1989*.

29 *Idem*.

El área de Teatro –una de las que más tempranamente se habían delineado–ofreció en 1988 dos cursos o talleres claramente dirigidos a un público con cierta experiencia profesional en la medida en que apuntaban al desarrollo de habilidades específicas. El primero, titulado “Uso dramático del cuerpo” y dictado por Susana Rivero, se proponía como “un laboratorio de experimentación sobre la base de la preexpresividad como motor dramático” y prometía brindar “técnicas de montaje, de significado, de improvisación y extracotidianas [sic] para la creación con materiales propios de cada alumno”³⁰. Y el segundo, llamado “Performance en el teatro” y a cargo de Luis Brand, se planteaba como un seminario intensivo sobre la práctica performática cuyo objetivo final era el de generar un espectáculo o evento público³¹. En cuanto a las obras presentadas durante aquel año, cabe destacar *Juan Moreira* y *El debut de la piba*, ambas producidas en el marco de GRUTA³², y *Malambo para Ricardo III* y *la Cocina de Romeo y Julieta*, de Claudio Nadie³³.

Al año siguiente el área dividió los cursos de “Actuación” y de “Mimo” en tres y dos niveles respectivamente³⁴, y ofreció también los de “Acrobacia”, “Improvisación”, “Investigación teatral”, “Teatro antropológico”, “Teatro”, “Juegos teatrales” e “Improvisación libre y estructurada”, entre otros³⁵. Por su parte, el proyecto GRUTA –que para entonces había incorporado a Vivi Tellas en la coordinación– continuó trabajando con jóvenes directores en la puesta de textos clásicos del teatro argentino, y hacia fines de 1989 estrenó *La tigre*, *Dos mujeres se necesitan*, *La perra vida*, *El amor de la estanciera* y *Tangos, tongos y tungos*³⁶. Además de estas y otras instancias de formación y producción, a lo largo del año el área sostuvo una programación integrada por cincuenta y cuatro espectáculos que reunieron en total trescientas setenta funciones³⁷.

El área de Danza-Teatro también complejizó sus instancias de formación. En 1988 comenzaron a pautarse cursos de perfeccionamiento dirigidos exclusivamente a los integrantes de la compañía³⁸, los cuales se sistematizaron al año siguiente con un curso de “Introducción” y otro de “Nivelación” de duración cuatrimestral; un primer año compuesto por cursos de “Técnicas del Movimiento”, “Tango”, “Bailes de Salón”, “Contact”, “Improvisación”, “Mimo” y “Danza contemporánea (nivel 1)”; un segundo año integrado por “Acrobacia (nivel 2)”, “Danza contemporánea (nivel 2)”, “Teatro”, “Historia del teatro” y “Zapateo americano” y un último y tercer año constituido por “Música”, “Improvisación (nivel 2)”; “Acrobacia (nivel 2)”, “Historia del teatro (nivel 2)” y seminarios optativos³⁹. Paralelamente a la estructuración de este programa pedagógico denominado “Talleres integrados de Danza-Teatro” y de la organización de otros tantos

30 *Idem* (agosto de 1988). *La Hoja del Rojas*, 2(3), p. [2].

31 *Ibid.*

32 *Idem* (julio de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(2) y (noviembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(6).

33 *Idem* (mayo de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(1) y (noviembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(6).

34 *Idem* (1989). *Memoria* 1989.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Idem* (octubre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(5).

39 *Idem* (1989). *Memoria* 1989.

cursos abiertos a la comunidad –instancias en las cuales para entonces ya participaban como docentes algunos de los integrantes de la primera camada de la compañía, como por ejemplo Goldín y Bellotto⁴⁰–, a lo largo de 1989 el área llevó adelante distintos ciclos de Danza Contemporánea⁴¹ y dio lugar a la presentación de veinte espectáculos⁴².

En cuanto al trabajo desarrollado por el área de Letras durante 1988, entre otras actividades, y además de la continuidad dada a *Cómo leer...*, *Lengua sucia...* y a los talleres de narrativa y de poesía, se llevó a cabo un homenaje a Manuel Puig en ocasión del vigésimo aniversario de su primer libro, *La traición de Rita Hayworth* (Molina, 2009; C. C. R. R. *La Hoja del Rojas*, septiembre de 1988)⁴³, y un ciclo destinado a reflexionar sobre las vanguardias de los sesenta y su legado en las prácticas artísticas contemporáneas⁴⁴. Desplegado a lo largo de una semana, el primer evento consistió en la proyección de la filmografía relacionada con la obra del escritor, la realización de dos mesas debate en las que participaron Alan Pauls, Daniel Molina, Beatriz Sarlo, Luis Chitarroni, Jorge Panesi, Luis Guzmán, Claudia Kozak, Pablo Dreizik, Germán García, Alberto Laiseca, Renata Schussheim y Néstor Perlongher, y un brindis, en el cual Batato interpretó fragmentos de sus libros (Molina, 2009). El segundo evento se desarrolló a partir de tres mesas de discusión: “El teatro después de Bonino” –integrada por Szuchmacher, Tellas, Barea y Rubén de León–, “La plástica después del pop” –compuesta por Pablo Suárez, Alfredo Prior, Jorge Gumier Maier y Guillermo Kuitca– y “La teoría después de Masotta” –con la presencia de Roberto Jacoby, Alicia Páez, Edgardo Chiban, Oscar Steimberg y Tomás Abraham⁴⁵. Entre los eventos que tuvieron lugar en 1989, se organizó junto con el Programa de Estudios Universitarios del Servicio Penitenciario Federal la mesa redonda “Foucault: Libertad y Poder”, coordinada por Marta Laferriere, la cual tuvo como panelistas a Diego Zerba y a Horacio González y a los internos Sergio Shoklender, Mauro Minaglia y Roberto Sosa⁴⁶.

Por último, y en relación con las nuevas áreas que entonces comenzaron a aparecer en el Rojas cabe destacar la de artes plásticas o visuales –tal vez la única de las disciplinas artísticas tradicionales que aún no había encontrado lugar dentro de la institución. Y la forma en que esta apareció fue, en principio, mediante la instancia de exhibición. En efecto, con el retiro de las demás delegaciones de la Universidad, el sector rectangular que antecedió a la sala de teatro había quedado despejado de las oficinas que hasta el momento lo habían ocupado y, hacia mediados de 1988, se decidió emplearlo como galería de arte. Así, en agosto de aquel año se inauguraron las dos primeras exposiciones del espacio: *Sombras*, de Pablo Holocwan, Karina Fernández y Marcelo Leone (del 1º al 15)⁴⁷ y *Abstracciones*, de Cecilia Monserrat, Laura Jimé-

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 C. C. R. R. (septiembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(4).

44 *Idem* (noviembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(6), Buenos Aires.

45 *Ibid.*

46 C. C. R. R. (1989). *Memoria 1989*.

47 *Idem* (agosto de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(3).

nez y Graciela Beneventano (del 16 al 31)⁴⁸. Sin embargo, apenas iniciado el proyecto, en el mes de septiembre –sea por motivos relacionados con la reforma, sea por cuestiones relacionadas con la ausencia de una figura que se ocupara de su coordinación (C. Felgueras, comunicación personal, 9 de junio de 2014) o por ambos– la programación se interrumpió⁴⁹, y si bien se recuperó luego en octubre y noviembre⁵⁰, no volvió a presentarse sino hasta julio de 1989. Fue en ese momento cuando, habiéndose incorporado Jorge Gumier Maier en el rol de curador, el emprendimiento se relanzó y adoptó el nombre de Galería del Rojas. De allí en más, la actividad del espacio adquirió continuidad a partir de una agenda que, en línea con la tradición del Rojas, se concentraría en los artistas jóvenes –durante este primer año, por ejemplo, allí expusieron Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín y Alfredo Londaibere–⁵¹.

Así, entre 1988 y 1989, mientras que se desarrollaba una de las peores crisis políticas, sociales y económicas a las que asistiera el país, que el gobierno de la apertura democrática se agotaba y llegaba a su fin de manera anticipada, y que la apatía y el desencanto se apoderaban del estado de ánimo de la ciudadanía, la vitalidad del Rojas, lejos de perder impulso o de languidecer, se extendió y se multiplicó. Para entonces, la “apabullante” programación que ya detentaba en 1987 había sumado más instancias de difusión y de producción, más situaciones de discusión e intercambio, más propuestas de formación y de experimentación, más oferta de espectáculos y más áreas de trabajo que siguieron creciendo y fortaleciéndose a lo largo de los años. Es decir, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, los paradigmas de democratización cultural y de democracia participativa de la cultura –concepciones a las que de hecho debía su propia existencia– continuaban y continuaron su curso independientemente de la culminación del ciclo sociopolítico que los había gestado.

Bibliografía

AA. VV. (noviembre, 2009). *Espacios de crítica y producción. Dossier Enrique Pezzoni*, 42. Buenos Aires: Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil-FFyL-UBA.

Aboy Carlés, G. (2004). Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista. En Marcos Novaro y Vicente Palermo (comps.). *La Historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 35-50). Buenos Aires: Edhasa.

Alfonsín, R. (1983). *Asunción de Alfonsín: discurso en el Cabildo y acto en Cancillería*, 1983. Recuperado el 24 de julio de 2019, del canal de YouTube Archivo Histórico RTA S.E.: <https://www.youtube.com/watch?>

48 *Ibid.*

49 Véase: C. C. R. R. (septiembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(4).

50 Del 3 al 31 de octubre se realizó la muestra de Graciela Cores y durante noviembre, la titulada “Se viene la alegría (imágenes de Chile)”. Véase: C. C. R. R. (octubre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(5) y (noviembre de 1988). *La Hoja del Rojas*, 1(6).

51 Véanse los números de *La Hoja del Rojas* comprendidos entre agosto y diciembre de 1989.

v=9motNyWXMkw

Altamirano, C. (1996). Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina. En H. Quiroga y C. Tcach (comps.). *A veinte años del golpe con memoria democrática* (59-65). Rosario: Homo Sapiens.

Brey, J. C. (2009). Eran otras épocas. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Buchbinder, P. y Marquina, M. (2008). *Masividad, heterogeneidad y fragmentación. El sistema universitario argentino 1983-2007*. Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento-Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Calzon Flores, N. (recop.). (2009). *25 años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Centro Cultural Ricardo Rojas (mayo de 1988-diciembre de 1991). *La Hoja del Rojas* 1-4 (1-33).

Centro Cultural Ricardo Rojas (1989). *Memoria*. Buenos Aires: C. C. R. R.

Cosin, B. (4 de septiembre de 2009). Dos históricas de la danza en la programación del Rojas. *Alternativa teatral*, sección "Notas e informes". Recuperado el 13 de marzo de 2019, de <http://www.alternativateatral.com/nota413-dos-historicas-de-la-danza-en-la-programacion-del-rojas>

Cultura sin careta (y gratis) (julio de 1987). *Fin de Siglo*, 1, p. 76.

De Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina. 1970-1986*. [Tesis de doctorado. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación]. Recuperado el 31 de diciembre de 2018, de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>

Delich, F. (1986). Universidad y cultura nacional (En el acto inaugural del Centro Cultural "Rector Ricardo Rojas". UBA. 6 de septiembre de 1984). En *Mega-Universidad. Discursos Plurales* (pp. 59-63). Buenos Aires: Eudeba.

Delich, F. (2014). *808 días en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.

Gabín, M. J. (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Gabín, M. J. (abril, 2018). El actor siempre reescribe sobre el texto. *Cuadernos de Picadero*, 1(33), pp. 62-70. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/1220/Cuaderno%2033web.pdf>

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (ed.). *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 13-61). México:

Grijalbo.

Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gené, H. (2018). *Tiempo de payasos. Memorias de El Clú del Claun*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini".

Gerbaudo, A. I. (enero/junio, 2010). Intervenciones olvidadas: Beatriz Sarlo en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986). *Perífrasis* 1(1), 49-64. Bogotá: Universidad de los Andes. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4047043>

Gerbaudo, A. I. (abril, 2013). Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de "Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias". *Catedral Tomada* 1(1), 18-31. [S/I]: University of Pittsburg. Recuperado el 2 de diciembre de 2019, de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/6508>

Gregorich, L. (1983). Cultura y democracia. Apuntes para una política cultural. En L. Torres Agüero y L. Gregorich (coords.). *Cultura y Democracia. Documentos de trabajo del Taller de Cultura y Medios de Comunicación*. Buenos Aires: Centro de Participación Política. Movimiento Renovación y Cambio. Unión Cívica Radical.

Jiménez, P. (4 de septiembre de 2009). Tinta Rojas. *Página/12*. Recuperado el 14 de marzo de 2019, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5151-2009-09-04.html>

Jiménez España, P. (2 de noviembre de 2012). La casa de la poesía. *Página/12*. Recuperado el 14 de marzo de 2019, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7610-2012-11-02.html>

Kamenzain, T. (2009). Una relación viva con la cultura. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (pp. 19). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Landi, O. (1987). Campo cultural y democratización en Argentina. En N. García Canclini (ed.). *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 145-143). México: Grijalbo.

Landi, O. (noviembre, 1983). Cultura política en la transición a la democracia. *Crítica & Utopía: Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 10-11, [1-11]. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <http://biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro10-11/LANDI.pdf>

Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal*, 12(18), 59-87. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <http://biblioteca-virtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DocumentosyAportes/article/view/1279/2001>

López, V. S. (2016). Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80. *Revista*

Afuera. *Estudios de crítica cultural*, X(15), pp. 1-13. Recuperado el 2 de enero, de 2016 de <https://www.revistaafuera.com/pint.php?id=333&nro=15>

Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. En R. Amigo, H. Badawi, D. Biczal, F. Carvajal, L. Colombino, N. Cristi... R. Weiss. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Martí, C. (2009). En estas condiciones yo no puedo trabajar. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (pp. 25-27). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Minelli, M. A. (2010). Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del siglo XX. *Astrolabio*. Nueva Época. 2, pp. [1-9]. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/168/168>

Molina, D. (2009). Aniversario del Rojas. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (249-253). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2004). Introducción. Las ideas de una época entre la invención de una tradición y el eterno retorno de la crisis. En M. Novaro y V. Palermo (comps.). *La Historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 11-33). Buenos Aires: Edhasa.

Noy, F. (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Pacheco, C. (miércoles 3 de junio de 1992). El Centro Ricardo Rojas de la UBA es definido como "un laboratorio de política cultural", p. 2. *La Maga*.

Pereyra, A. (2009). Puedo contar otras cosas muchos más lindas. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (p. 12). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Ramos, L. y Lejbowicz, C. (1991). *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires: Clarín-Aguilar.

Reano, A. y Smola, J. G. (enero/junio, 2013). 30 años de democracia: Debate sobre los sentidos de la política en la transición argentina. *Estudios*, 29 (pp. 35-51). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/5338>.

Reano, A. (septiembre, 2014). Populismo y democracia. Repensando los sentidos de la emancipación en Argentina y Brasil. *Colombia Internacional*, 82 (pp. 99-128). Recuperado el 24 de julio de 2019, de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/colombiaint82.2014.05>

Sábato, H. (1996). Sobrevivir en dictadura: las ciencias sociales y la 'universidad de las catacumbas'. En H. Quiroga y C. Tcach (comps.). *A veinte años del golpe con memoria democrática* (pp. 51-57). Rosario: Homo

Sapiens.

Sarlo, B (1984). Argentina 1984: la cultura en el proceso democrático. *Nueva Sociedad*, 73 (pp. 78-84). Recuperado el 24 de julio de 2019, de https://nuso.org/media/articles/downloads/1192_1.pdf

Seia, G. A. (enero/junio, 2018). La dictadura contra la Reforma Universitaria. Orientación de la política universitaria en la Universidad de Buenos Aires (1976-1983). *Revista Historia De La Educación Latinoamericana*, 20(30), 193-216. Recuperado el 24 de julio de 2019, de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/8023/7055

Schwarzberg, L. (2009). Desembarcar en una parte del Estado. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (p. 12). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Solano, R. (mayo/septiembre, 2017). Políticas públicas en disputa. Lo político como fundamento de las decisiones del Estado. *Revista Estado y Políticas Públicas* 5(8) (pp. 123-137). Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Recuperado el 24 de julio de 2019, de http://revistaeypp.flacso.org.ar/files/revistas/1496280527_123-137.pdf

Szuchmacher, R. (2009). La primera vez. En N. Calzon Flores (recop.). *25 años del Rojas* (p. 30). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En O. Pellettieri (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual 1976-1998* (Vol. 5) (pp. 104-111). Buenos Aires: Galerna.

Trastoy, B. y De Lima, P. Z. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Winocur, R. (1996). *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

CAUJRA
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES