

Cuando la cultura reconstruye el sentido de la historia: prácticas culturales en la Argentina de los '80

Dra. Patricia Delponti Macchione. Universidad de La Laguna. pdelponti@ull.es

Dr. José Manuel Pestano Rodríguez, Universidad de La Laguna.

jpestano@ull.es

Resumen

La década de los ochenta en Argentina se caracterizó por el desarrollo de un complejo proceso de reorganización democrática, tras las nefastas consecuencias humanas, sociales, políticas y económicas vividas durante la dictadura militar de la década anterior. En este sentido y quizás con la impaciencia de recuperar un pasado tormentoso y dramático, común a los diferentes ámbitos sociales de este país andino; la política, el devenir social e incluso la historia, han jugado un papel importante en el tratamiento de todas las manifestaciones artísticas apenas recobrada la democracia y que condicionaron los discursos hegemónicos neoliberales de la actualidad. Esta situación puede deberse a que el arte o el campo de la cultura eran, tal vez, de los pocos ámbitos donde la libertad y la creatividad podían navegar sin fronteras.

Revisando el discurso del cine, el teatro, la música y la literatura argentina de los ochenta, es posible encontrar el lugar privilegiado en el que se reconstruyeron los diversos acontecimientos que transformaron los estados de ánimo del país. Es también en estas prácticas culturales el espacio donde se puede observar la forma en la que se desarrolla la perpetua interrogación de la condición humana durante una realidad presente y cómo cuando la información sobre lo ocurrido pierde valor semántico, la mirada reflexiva y la lucha de interpretaciones asumen el protagonismo del campo cultural para evolucionar.

Este punto de inflexión permitió luego el surgimiento de una etapa más compleja y en la que comienzan a liberarse los deseos de cambio que provocan luego consensos diferentes.

Esta comunicación propone, por consiguiente, indagar en la función que cumple el elemento estético en las prácticas culturales y su relación con lo político en la construcción de lo social.

Palabras clave

Prácticas culturales argentinas; construcción de lo social; estética; política; democracia.

1 Las prácticas culturales y su significado

Oliver Stone dijo una vez que el arte es el único espacio donde la democracia y un cierto grado de libertad de discurso tienen la oportunidad de explayarse. En este sentido, la representación no es la única curiosidad de la significación del arte dentro de los procesos culturales, artísticos y de pensamiento. El cine, el teatro, la música o la literatura son testimonio de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de la época en las que están inmersas y a los efectos de esta comunicación que indaga en las formas en las que las prácticas culturales realizadas en la Argentina de los 80 contribuyeron a reconstruir un pasado reciente, resulta interesante observar las conductas que generan y su efecto o resonancia en el panorama general del contexto donde se dan, dado que son agentes que provocan cambios siendo, a su vez, el vehículo de dichos cambios. Dichas prácticas culturales muestran representaciones estereotipadas o diferentes y son un instrumento de gran influencia ideológica en todos los niveles, incluso como contrapoder. Son además prácticas creativas y como tal, forman parte de los momentos de ocio de la gente, en con lo que sería posible también establecer otros estudios sobre el tipo de contenido que el público consume.

El caso del cine, por ejemplo, puede ser analizado según su relación con la cultura, con sus valores estéticos y por sus valores filosóficos. En este sentido, en los años '70, el plano cine- cultura era entendido desde las escuelas

norteamericanas con dos disyuntivas: por un lado que el cine heredaba las funciones narrativas clásicas y por otro, que les aportaba datos representando una realidad social a la que le imponía o agregaba información. Con el paso del tiempo las escuelas europeas, entre ellas el Estructuralismo, le fueron otorgando al cine un lugar más definido, con importancia e identidad propia; que lo distinguía de otros medios que no estaban capacitados para proporcionar más datos que los de la propia escena de la realidad.

Podría señalarse entonces, que el cine está ubicado a medio camino entre el arte popular y el arte de elite, produciendo un acercamiento entre ambos en la cultura de masas.

Resulta interesante analizar los dos universos en el cine, que plantea Leo Braudi: uno de ellos se refiere a un tipo de películas abiertas, en el que se recoge que la realidad pre existe a la obra, mientras que el film cerrado recoge una realidad concreta y construida.

Este autor asegura en su obra *The world in frame*, que el cine de género es cerrado y el experimental abierto. “El film abierto enfatiza la dimensión progresiva y sorprende en un personaje; el film cerrado considera que el personaje es solo un elemento más de la composición visual (Braudi, 1976: 219)

La industria cinematográfica tiene la capacidad de utilizar e intensificar ciertas particularidades expresivas de otras disciplinas, por ejemplo en la época en la que apareció el cine en el año 1895, ya prestando atención al último cuarto del siglo XIX, la pintura impresionista o naturalista se empeñaba en mostrar la realidad desde diferentes puntos de vista, de allí a la utilización de la luz y el movimiento para evidenciar distintas miradas y el paso del tiempo.

Con la literatura, el cine comparte la distorsión temporal la extensión del presente y la mezcla de puntos de vista diferentes. Según Casetti “el dato de partida es la naturaleza didáctica de la narración. El relato parece inducir al lector o al espectador a un entrañamiento del mundo, pero, de hecho, lo ayudan a hacerse una idea de sí y de lo que le rodea; a través de la construcción de un universo ficticio, le proporciona los datos que puede utilizar para el mundo real” (Casetti, 1994: 298)

Esa naturaleza didáctica de la narración es la aprovechada por el universo educativo, dado que la enorme cantidad de temas y conflictos que se desplazan en el cine o en la literatura, la música o el teatro suministran un punto de partida para que el público, haciendo un discurso esclarecedor, puedan aprovechar esa base fundada en la curiosidad, hacia un universo de posibilidades y direcciones entrelazados. La clave recaerá entonces, en equilibrar la conexión entre dichas prácticas culturales y la realidad para poder ubicarse en el mapa y leerlo correctamente y poder crear una cultura nueva, sin perder las esencias de la anterior.

Por otra parte, si bien en las prácticas culturales existen patrones que permitan distinguir entre el verdadero arte y la producción de masas, teniendo en cuenta el contenido central de las prácticas culturales realizadas durante la democracia en Argentina, resulta interesante plantearse estas cuestiones en torno a las obras, que si bien se constituyen como un producto de consumo masivo en un momento determinado, tienen origen en circunstancias netamente populares y están sujetas al modo institucional de circulación. Además, para poder establecer un juego de relación entre dichas prácticas y lo que narran, es pertinente estudiarlas previamente como textos en sí mismos, analizar sus funcionamientos para luego leerlos en el contexto y poder visualizar el juego intertextual que permite la aprehensión social.

2 El arte y lo estético

“ Con diversos matices, a partir de presupuestos muy variados y en dirección a conclusiones muy diferentes, desde luego; pero en cualquier caso la pista del arte suministra un indicador de suma importancia para percibir las vivencias implícitas y explícitas que hacen a los diversos estados de la conciencia social y de la comprensión que el individuo se forma del sentido de la vida en un momento determinado de la existencia colectiva” (Enrique Lacolla, 1998: 16).

Abordando la filosofía y la sociología del arte es posible establecer algunas definiciones, aunque bastante amplias como sucede con la noción de cultura, de lo que se considera arte. En principio, la palabra arte proviene del latín 'ars', que significa habilidad, lo que implica un cierto aprendizaje. También el arte puede decirse que es la expresión de todo lo que el hombre realiza en contraposición a las obras de la naturaleza. En este sentido y retomando la noción de cultura desarrollada en el apartado anterior, las obras pictóricas, los edificios, las casas, los libros y los ordenadores serían arte, mientras que las rosas, el sol y las montañas no lo son. El arte se ve expresado en diversas disciplinas como la pintura, la escultura, la danza, la música, literatura y el cine, etc. y podría decirse que con la pintura, la escultura y el cine es posible configurar la historia gráfica de la humanidad.

Desde otro punto de vista puede entenderse el arte como un juego comunicativo de acciones producidas por los seres humanos, que establecen un vínculo a través de la obra. Las obras han de tener siempre un cierto valor estético el cual evaluar. En definitiva, muchos conceptos de arte se formulan desde la perspectiva de alguna teoría y la mayor parte de ellas deben considerarse como generalizaciones sobre el arte. Es entonces la teoría estética la que se ocupa de una clase de objetos, hechos por el hombre, sólo en cuanto pueden ser contemplados, como se dijo anteriormente, desde el punto de vista estético.

Sin embargo la particularidad más importante del arte no es lo que intenta expresar un autor con su obra, sino como actúan éstas en la experiencia humana.

El arte crea una ilusión completa de representación, pero que no sería posible de no contar con la disposición de los lectores de someterse a las reglas del juego que esa representación conlleva. Si se perfila la mirada hacia el efecto del arte se lo reconoce de forma decisiva no sólo para dar validez a ideas y normas humanistas, sino también para difundir nuevos hábitos, costumbres, formas de pensar y sentir, haciéndolas aceptables y respetables. Con respecto a esto Arnold Hauser asegura en su *Historia Social del Arte* que donde con mayor claridad "se muestra la acción social del arte, su papel como factor

productor de la sociedad, es allí donde se convierte en fuerza motriz de la inquietud, renovación y revolución, y manifiesta deseos que niegan el orden existente y amenazan con la destrucción. Más evidentemente, el arte sirve para la tranquilización, para la estabilización de las condiciones existentes y la nivelación de los antagonismos explosivos” (Houser, 1975: 66)

3 La industria cultural

Partiendo de la idea de que el concepto industria cultural está asociado a los diversos acontecimientos que modificaron el concepto arte y la legitimación de la producción y comercialización en serie de bienes y servicios culturales, conviene rescatar la postura de Martín Barbero, cuando afirma que “los procesos de masificación van a ser por primera vez pensados no como sustitutivos, sino constitutivos de la conflictividad estructural de lo social”, (Martín Barbero, 1993: 48). A partir de esta reflexión, es posible realizar un análisis análogo de lo sucedido en Argentina, durante la dictadura militar y la consiguiente explosión de sentimientos y crítica, tanto en el cine como en todas las prácticas culturales de la democracia.

Para poder comprender esta idea en el contexto argentino, resulta pertinente efectuar un breve repaso a lo reflexionado acerca de la industria cultural y como esta participa en la configuración de las relaciones de poder en el tejido social.

Los principales factores que llevaron a los filósofos de la escuela de Frankfurt a bautizar el fenómeno de la industria cultural fueron la serialización, la estandarización, la división del trabajo y el consumo de masas, como elementos heredados de la globalización de la economía y la transnacionalización de la cultura. Esta circunstancia significó para Adorno y Horkheimer, la quiebra de la cultura y su conversión en simple mercancía, a través del incremento del poder de la radio, y la influencia del cine y la televisión.

La cultura de masas significó para la visión sacralizadora del arte, un verdadero Apocalipsis cultural, en la medida que amenazaba, de alguna manera, la capacidad creativa individual y crítica de los artistas.

No obstante, es importante aclarar que si bien el concepto de industrias culturales comparte con la industria en general, algunos procedimientos como la división del trabajo en la producción de telenovelas, historietas, películas, etc y la repetición de temas y géneros, montajes, estandarización de ritmos musicales, duración de películas, etc, no siempre estas actuaciones se traducen en rentabilidad, dado que intervienen en el caso de la mercancía cultural, un valor de uso especialmente vinculado a la personalidad del creador. Podría afirmarse entonces, que la industria cultural consiste en convertir un valor de uso único en uno aleatorio y homogéneo para todos.

Al respecto, resulta interesante destacar lo que el sociólogo francés Edgar Morín expresa, acerca de que la producción en masa de bienes culturales, al funcionar con la misma lógica que otra industria, se promueve el máximo consumo y el cine, en especial, ya no sólo se dirige a conquistar el consumo de las cosas, sino de las imágenes y los sueños. La preocupación de Morín, gira en torno a que esta industrialización penetra en el alma humana y la importancia del asunto deriva, no tanto en su incidencia sobre el desarrollo cultural, sino en las relaciones de poder que se configuran en la sociedad consumidora.

Una vez asumido el hecho de que las industrias culturales conforman nuevos vínculos de poder y que los medios de comunicación ejercen influencia en la opinión pública, en la percepción colectiva y en los movimientos de mercado es evidente que a través de los medios se produce la difusión y promoción de las manifestaciones culturales. La relación entre industrias culturales y medios de comunicación, posibilitan un mayor intercambio y conocimiento cultural tanto en el interior de los países, como entre las comunidades e internacionales, contribuyendo, por otra parte, con la diversificación y desarrollo de la economía, dados los movimientos de capital. Gracias a las diversas prácticas culturales realizadas durante la democracia, en torno a lo sucedido durante la dictadura, muchos pueblos conocieron una realidad hasta el momento silenciada y tomaron parte, de alguna manera, en la potenciación de la construcción de la identidad argentina y en la defensa de los Derechos Humanos.

Tal aportación cultural, política y económica de las industrias culturales es el aspecto fundamental que las distingue de otros sectores del tejido industrial y productivo.

4 Las industrias culturales en Argentina

Para llevar a cabo una aproximación a la situación de las industrias culturales en la Argentina, es preciso reconocer la especificidad de cada una de ellas, pero paralelamente, reflexionar acerca de las interrelaciones y flujos que entre ellas se producen, según aspectos económicos, técnicos, financieros y tecnológicos.

Todas ellas están vertebradas por una columna que las sostiene como proceso y les permite subsistir. Tales agentes son el *autor* o *creador* de la obra, el *productor* que da forma a esa materia prima creativa, para que luego el *industrial* la reproduzca, mediante el uso de diversos recursos tecnológicos y de capital, el *distribuidor* que promueve las obras en los diferentes mercados, los *comerciantes* relacionados con los públicos y la demanda de productos o servicios y el *usuario* o *consumidor*, indispensable para la existencia de la industria cultural.

Según Octavio Getino, es posible realizar diversos agrupamientos de las industrias culturales, bajo diferentes clasificaciones según el modo de fabricación, donde la creación es susceptible de una considerable reproducción, como es el caso del libro, las obras de arte, la música, etc. También el modo de utilización, ya sea personalizado o masivo, y de forma permanente o discontinua, pueden implicar un conjunto industrial de peso. Además, otra forma de clasificación es la manera en la que se difunden los productos culturales industriales, ya sea a través de la oferta de servicios (en espacios cerrados) como el cine, la TV y la radio (en espacios abiertos) o a través de la compra –venta de libros, música y películas en Internet.

Por otra parte, según el modo de financiamiento, también se producen agrupamientos de las diferentes industrias culturales. Getino reflexiona sobre aquellos que dependen de la publicidad, tal es el caso de la TV, la prensa, la radio y la venta de libros, música, etc., al mismo tiempo que otros servicios

cuentan con ingresos provenientes de la exhibición, como el cine o el alquiler de vídeo. Finalmente, hace referencia al modo de percepción, como otra forma de organizar la industria cultural en tres grandes complejos: el audiovisual, el sonoro y el editorial.

Además de estas líneas de organización de las industrias culturales, es importante recalcar el elemento común a todas ellas caracterizadas por el proceso de serialización y estandarización de la producción.

El siguiente panorama acerca de las industrias culturales en la Argentina ha sido, en gran parte, reseñado a partir de diversos estudios efectuados por Getino, quien asegura que dichas industrias están, casi totalmente, en manos privadas y las variables por las que se rige, tanto la actividad comercial e industrial del libro, son similares a las condiciones de otras industrias; como por ejemplo la situación económica global, el poder adquisitivo de la población, los precios de la maquinaria y la tecnología, los recios de la competencia, la importación de materias primas extranjeras, etc. Sin embargo, los factores más influyentes en la inestabilidad de la industria es la inestabilidad económica del país, sumada a la reducción del poder adquisitivo de la gente, aunque resulta imposible no prestar importancia al daño ocasionado por la reproducción ilegal (fotocopias), presente también en otras industrias culturales.

Un escenario diferente es el que existe en torno a las publicaciones periódicas, dado que los diversos cambios ocurridos en la economía, no han disminuido el consumo de publicaciones, pero sí, esta actividad ha sufrido modificaciones relacionadas con la tecnología y la organización. Aún así, ha continuado manteniendo su fuente de financiación en base a la inserción publicitaria, hasta ocupar el 60% del espacio impreso.

En relación a la industria musical, esta actividad forma parte de un circuito altamente vinculado a los espectáculos, recitales, difusión musical, cine, grabaciones y locales bailables, que promueven a diversos intérpretes y estilos musicales. La radio es el medio a través del cual se promueve la mayor cantidad de música del mercado. En la década de los ochenta, no se han llevado a cabo estadísticas muy especializadas en cuanto a los géneros y estilos de mayor producción en Argentina, pero algunas tendencias han

marcado una importante acogida del rock, tanto nacional como extranjero, por parte de un público juvenil proveniente de diversos estratos socioculturales. En la lista sigue el tango y luego el folklore como los estilos con mayor aceptación en el mercado.

La facilidad de llegada de la radio a los lugares y públicos más recónditos del país, gracias a que no requiere grandes despliegues de distribución, servicios eléctricos en los hogares o una población alfabetizada, se convirtió en el medio de comunicación más recibido en la Argentina.

La TV por su parte, se constituyó -poco a poco y conjuntamente con la radio- en el medio de mayor influencia en la cultura, la información, la educación y el entretenimiento. Fue el más adecuado para acentuar las nuevas tendencias de consumo imperante en las últimas dos décadas como también el más utilizado para dinamizar las estructuras sociales, políticas y de entretenimiento en la comunidad, dado que es el más consumido durante el tiempo libre de la población.

En los últimos años la TV ha dejado de ocuparse exclusivamente de la transmisión de señales de canales abiertos para dar paso a las nuevas tecnologías e incorporar servicios de TV por cable, vía satélite, Internet, servicio telefónico y de teletexto. Estos cambios de carácter tecnológico han afectado considerablemente al campo de la cultura, tanto en la producción como en la recepción de productos y servicios culturales, lo que ha contribuido con la disminución de la lectura, la venta de literatura, se ha reducido el número de espectadores en el cine, al mismo tiempo que se difunden más obras a más público y se promueve la difusión musical sin fronteras. El tipo de circuito de distribución y el flujo o movimiento cultural es el que se ha visto modificado con la innovación tecnológica.

Entre los géneros más consumidos se encuentran las telenovelas, los largometrajes, en su mayoría provenientes de EEUU o en coproducción con Europa alcanzando el número de 2400 películas anuales, también se consumen informativos, programas para la mujer y miniserias; pero lo que ocupa mayor porcentaje de la programación total de la televisión argentina son los anuncios publicitarios, con un 16% del total del tiempo de emisión. Entre

tanto, es importante destacar la tendencia de consumo de productos de origen argentino, antes que los extranjeros, tal es el caso de la película **La noche de los lápices** (Luis Puenzo, 1983), que alcanzó un récord de espectadores logrando ser vista por casi 3, 2 millones de personas en un solo día (tres veces más que en el cine durante un año).

Una nueva era en la comunicación humana, que también tuvo repercusión en Argentina, fue la implementación de la televisión vía satélite, que si bien revolucionó el mundo tecnológico y borró las fronteras de la información, en Argentina tuvo que esperar para introducirse a pleno, a raíz de la inestabilidad de las políticas públicas en materia de nuevas tecnologías.

Otra industria cultural que ha causado numerosos y sustanciales cambios en los hábitos de consumo audiovisual y cinematográfico y que se ha convertido en una de las actividades industriales más dinámicas del período estudiado, ha sido la expansión de la industria videográfica, dado que ha permitido una gran apertura y actualización de los diversos campos del desarrollo humano como la educación, la capacitación, la promoción institucional, la difusión de valores, las artes y de la cultura en general.

Como se mencionaba al principio de este apartado sobre las industrias culturales en Argentina, la piratería y reproducción ilegal de las obras ha afectado de forma considerable a la actividad videográfica, caracterizándose Argentina por no poseer, durante el período estudiado, una normativa que regulase tal situación en el sector. No obstante, a finales de 1991 el Instituto Nacional de Cinematografía comenzó a ser notificado de los diversos movimientos comerciales de la actividad videográfica y a recibir el 10% de lo recaudado por las ventas o alquileres de las obras. En 1993, la ley de propiedad intelectual, 11.723, amplió su dominio a las películas editadas en formato video de más de 30 a 50 años de presentadas por primera vez, lo que preservó los derechos de autor, pero restringió la posibilidad de difusión de obras con fines educativos, de divulgación o culturales.

Al igual que las tendencias de consumo vistas en las salas de cine, el drama, la acción y la comedia lideran los géneros más demandados en los videoclubes.

La industria cinematográfica se vio afectada de forma considerable, con la aparición de la TV en los cincuenta y tanto EEUU, como Europa se vieron obligadas a redefinir la actividad, mediante diversas medidas económicas basadas en el apoyo económico de manos privadas en el primer caso y la ayuda del Estado en el segundo. Por el contrario, tanto en Argentina, como en el resto de los países latinoamericanos, la situación fue considerablemente diferente, a pesar de que se recurrió a diferentes tipos de políticas públicas proteccionistas que intentaron salvaguardar la industria, las subvenciones y ayudas no fueron suficientes para paliar la situación crítica del sector. Esta situación se agravó más en los años ochenta, dado que las innovaciones tecnológicas (televisión por cable y por satélite) fueron por delante de las regulaciones y estrategias del gobierno y el empresariado.

En relación con la dimensión productiva, Argentina ha registrado momentos de gran desarrollo cinematográfico, al mismo tiempo que otras industrias culturales se encontraban también en un buen momento y según Octavio Getino pueden observarse, entre 1980 y 1990, tres etapas concretas, sujetas a los cambios políticos y económicos vividos en el país, como también los avatares del INC.

Durante la dictadura se privilegiaron las producciones superficiales, basadas en temas cotidianos y costumbristas con un toque de humor.

Luego, con la restitución de la democracia, la revisión crítica del pasado colmó las pantallas grandes sin demasiado éxito económico, para pasar más tarde al gran recorte presupuestario en la producción, como consecuencia de la profunda crisis económica de finales de la década. Esta situación obligó al INC a efectuar considerables restricciones en los subsidios, sin alcanzar lo dispuesto por la Ley de Emergencia Económica.

Para sobrellevar esta circunstancia, se incorporó la cooperación de fuentes externas (coproducciones con otros países) que financiaron gran parte de lo que se denominó cine de la democracia, con la promoción de diversidad de enfoques y estilos a partir de 1984.

5 Prácticas culturales en Argentina durante los ochenta

En general la década de los 80 en Argentina, fue una etapa de reorganización democrática, principalmente en el orden político y económico a raíz de las consecuencias de la dictadura militar.

Con la vuelta a la democracia, las diferentes expresiones artísticas y sus creadores –que habían sido censurados o exiliados- pudieron, paulatinamente, plasmar sus ideas libremente y reconstruir el patrimonio cultural argentino con total soltura. Pero hay que tener en cuenta que debido a las terribles experiencias vividas durante los 70, el miedo no cesaba por completo y la exposición en público de las producciones se llevó a cabo en forma lenta y paulatina.

Dentro de estas prácticas culturales, se puede afirmar que las más sobresalientes fueron el cine, la música y el teatro como los objetos de denuncia y como la mejor manera de repudiar y hacer conocer al resto del mundo el dolor sufrido por la gente. Se apeló a mensajes contundentes como la forma más directa de llegar y captar la atención del receptor. Aunque también existieron unos cuantos oportunistas que recurrieron al golpe bajo en una sociedad herida, para lograr los beneficios económicos pretendidos.

No sólo la cuestión histórica y política del país fueron los factores que hicieron que la expresión artística de esa época, fuese diferente. Existen otros agentes que colaboraron con el cambio en la gestación de las prácticas y por consiguiente en la recepción de las obras y la producción artística en general. En este caso se hace específica referencia a los avances técnicos y sus incidencias en todos los órdenes de la vida cotidiana.

“Toda sociedad debe reflexionar sobre las causas profundas de sus conflictos“ es la frase con la que Susana Gómez Rial comienza su capítulo acerca de la literatura y el cine en los ‘80, en el libro Cine argentino en democracia (España, 1994 : 172). En la Argentina de 1970, esta tarea fue emprendida por los escritores que, desde la marginalidad, dentro del país o desde el exilio, propusieron distintas relecturas de la realidad.

Desde la literatura se generó el espacio para desarrollar las voces alternativas que desafiaron el miedo y enlazaron la resistencia intelectual. Con un discurso

metafórico se aludió a la angustia e inseguridad cotidianas, a esa increíble alienación que el gobierno militar impuso en todos los estamentos sociales.

Recién en 1982 pudieron publicarse algunos de los textos que habían sido censurados hasta entonces. En 1983, los realizadores cinematográficos buscaban en la literatura que narraba hechos de la década anterior, material para llevar a la pantalla el pasado reciente.

Este fenómeno se daba porque hay que tener en cuenta que el cine, además de un arte es una industria, y como tal necesita atraer al público para venderse y ¿qué mejor impacto que el logrado a través de la apelación a la sensibilidad y el dolor causado por la nefasta situación vivida en el país durante la dictadura?. Entonces así se filmaron muchas novelas policiales escritas en torno a la represión que luego de convertirse en éxitos cinematográficos, lograban la reedición de los libros el aumento de las ventas; determinando así una relación recíproca de ganancias entre cine y literatura.

6. Música

Con respecto a la música como movimiento de desarrollo y objeto de denuncia, resulta pertinente realizar una mirada retrospectiva para comprender cómo se fueron aventurando los hechos y sus causas.

Los setenta y los ochenta recibieron al rock como un movimiento en pleno desarrollo. Ya no sólo estaban **Los Gatos**, **Almendra** y **Manal**. Nuevas bandas y solistas se sumaban al género, cada cual con sus propias ideas, sueños y convicciones: **Vox Dei**, **Arco Iris**, **Pedro y Pablo**, **La Barra de Chocolate** y **Papo's blues**, la pesada del rock and roll y mucho más. Por entonces el incipiente rock argentino era globalmente denominado “música beat”, rótulo bajo el cual también se incluyeron en dudosa confusión grupos como **Los Iracundos**, **Los Náufragos** y **Trocha angosta**, que realmente hacían temblar el corazón por lo de beat, que en inglés significa latido. Pero el rock tenía otras aspiraciones que iban más allá del éxito momentáneo con estribillos pegadizos, letras superficiales y ritmos fáciles. Esas aspiraciones transitaban de forma paralela a las que se venían gestando, también desde la década del 60, en otras ramas del arte, como el cine, el teatro, la pintura, la escultura, etc. Todas

habían recibido influencias del apogeo hippie en el hemisferio norte- sobretodo en Estados Unidos- aunque buscaban lenguajes nuevos y características propias que las definieran.

La desaparición casi simultánea de los tres grupos ‘grandes’ del rock argentino (Los Gatos, Almendra, Manal) no sólo significó la muerte del movimiento, sino que en gran parte contribuyó a su afianzamiento.

Serú Girán cambió la situación, rescató la energía, el encanto de la canción, el fiel reflejo de una realidad agobiante, y la participación del público en los recitales.

En 1982 se produjeron dos hechos fundamentales que marcaron la historia del rock en la Argentina. Por un lado, la guerra de las Malvinas provocó la inmediata censura a la música cantada en inglés y entonces el rock argentino logró el espacio de difusión que reclamaba y que merecía desde hacía muchos años. Por el otro, el éxito arrollador del rosarino **Juan Carlos Baglieto** abrió las puertas del mercado a los músicos del interior del país, hasta el momento postergados por el público porteño.

Por otra parte la apertura política decretada por el proceso significó el momento de auge de la canción contestataria. Y era lógico. El gobierno de facto había silenciado muchos sentimientos y la gente estaba ávida de escuchar y los músicos ávidos de cantar verdades.

Contrariamente a los que muchos suponían, la llegada de la democracia tras los oscuros días del régimen militar no mermó la popularidad del rock. La intensa difusión lograda en la época de Malvinas sirvió para ensanchar el margen de edad de los consumidores del género. Ya no sólo eran jóvenes: también los adultos y los niños se acoplaban al fenómeno aunque más no fuera como meros oyentes.

Más tarde, la explosión de los pubs permitió nuevos lugares de muestra creativa: ya no se necesitaban grandes producciones para acceder al público con un recital.

El definitivo asentamiento del pop como estilo líder dentro del rock llegó en 1985 con una oleada de grupos modernos y con una reacomodamiento de los viejos líderes. El ‘85 trajo aparejado en su seno también la masividad de varios

de los más importantes artistas del pop-rock como **Miguel Mateos/Zas**, **Soda Stereo** y **Virus**.

La televisión – como en los años anteriores- ofrecía sin mayor continuidad intentos dispares de programas musicales y vídeo clips, pero la radio tomaba la vanguardia de la difusión y sentaba nuevas formas de comunicación. A la TV le costó más que a la radio insertarse en el nuevo modelo en libertad, aunque una vez superada la guerra de Malvinas, el regreso a la democracia y el cambio a colores de ATC Canal 7 (Argentina Televisora Color), los temas, las imágenes y el lenguaje se hicieron más adultos y la programación albergó propuestas que incluían a toda la familia con noticieros, programas familiares, unitarios, expresivos, telenovelas (culebrones), teleseries juveniles y variedades, entretenimiento y humor.

En los medios gráficos, la aparición de revistas como **'Rock and Pop'**, **'13/220'** y **'El músico'**, más el regreso de **'Expreso imaginario'**, ampliaron un panorama que en esa misma década había tenido experiencias de variada índole.

La FM mantuvo actualizado casi al instante al público sobre las nuevas tendencias imperantes en el mundo, por lo que el panorama local se vio forzado a la 'modernización' constante de sus propuestas. Aparecieron programas como 'Generación X' y 'La 100'. Sin embargo, y pese a que las probabilidades de éxito condicionaban muchas de las iniciativas y el rock argentino perdió parte de su lugar ante la avalancha extranjera, se mantuvo la veta creativa y los deseos de evolución, esas características tan afines a la esencia del rock, que le permitieron al género sobrevivir por más de dos décadas a pesar de todas las contrariedades que tuvo que sortear.

La canción contestataria siempre estuvo implícita en el rock, aunque el género de protesta surgió desde un núcleo artístico diferente ideológicamente de los rockeros. Sin embargo, los primeros músicos que se jugaron a hacer rock en castellano cantaban su rebelión y su queja contra la sociedad.

Contrariamente a lo que ocurrió dentro de otras corrientes musicales, la canción de protesta perdió fuerza en el rock en 1984. Los rockeros decidieron

alejarse de las quejas y tratar de reflejar otros sentimientos no menos afines a la audiencia.

7 Cine

El incremento de los costos de producción, la obligada renegociación de los contratos con el Instituto¹, la reacción vertiginosa de la cotización del peso frente al dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectador y el golpe final con la Guerra de Las Malvinas, hundieron al país en una situación sin precedentes.

Pese a todos estos conflictos y con una producción anual de menos de 17 películas², el cine argentino le abrió sus puertas a la voluntad de cambio. Los directores no exiliados, se habían volcado al cine publicitario como otra alternativa de trabajo y luego, con la vuelta a la democracia, instauran implícitamente una nueva forma de hacer cine; este es el caso de Pino Solanas y Luis Puenzo.

Estas tentativas de variación con nuevas estéticas, nuevos autores y propuestas en las que predominaban la madurez narrativa y técnica, ya se venían perfilando desde hacía tiempo atrás con algunas de las producciones de denuncia entre las que no se pueden dejar de mencionar a **Tiempo de Revancha** (Adolfo Aristarain, 1980) de la cual Octavio Getino afirma en su libro

¹ El Instituto Nacional de Cinematografía fue creado en 1957 y tiene a su cargo la administración estatal de la actividad cinematográfica. También se ocupa de llevar adelante las tareas que antes realizaban otros organismos, tales como la Dirección General de espectáculos públicos y el Fondo del fomento cinematográfico y el Ente de calificación.

La historia del Instituto puede ser comprendida como una lucha entre los deseos de elevar cultural e industrialmente al cine local y la falta de medios económicos suficiente para lograrlo. Hacia 1983 el Instituto acarreó un déficit financiero producto de que le quitaron su condición de ente autárquico y descentralizado. En tanto que en el marco del último gobierno militar, la escasa protección estatal o la actividad cinematográfica determina su desplazamiento del espectro cultural y su desmantelamiento económico.

Recién cuando Manuel Antín, destacado autor literario, director cinematográfico y educador asume la dirección en 1983 y su permanencia en el cargo durante todo el gobierno de Alfonsín, se diseñó una nueva política cinematográfica y la ambición central era devolverle a los creadores la imprescindible libertad de expresión y promover la anulación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica

² Teniendo en cuenta la condición económica de Argentina frente al resto de los países subdesarrollados latinoamericanos, la producción de 17 películas al año no es una cifra desmerecida como es la del caso de Chile, Colombia y Cuba, que solo han logrado superar los 5 títulos anuales. Sin embargo comparando las realizaciones argentinas desde los años 40, incluso en los períodos políticos de facto, las cifras se superan, en un promedio de 30 películas al año.

Cine argentino, que es “Una lúcida alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país; junto con ello, el film demostraba un inteligente y maduro tratamiento narrativo” (Octavio Getino, 1998 : 76). El mismo Arístari dirigió luego **Los últimos días de la víctima** (1982), otro film basado en la novela de Pablo Feinmann³.

A pesar de la limitada producción, los filmes presentaban las dificultades y cuestiones vivas en el país vividas durante la censura. Luego, en defensa de la libertad para producir diferentes organizaciones gremiales de trabajadores, directores y actores realizaron una de las primeras manifestaciones frente a la Casa de gobierno con el apoyo de la comisión de movilización de la industria cinematográfica argentina.

A finales de 1983 Raúl Alfonsín tomó el poder como Presidente de la Nación Argentina, con el 51% de los votos y cuando asumió el gobierno expresó que sus objetivos estarían dedicados a “los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia” . Como consecuencia de este planteo, las principales Secretarías y Organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades relacionadas con ese campo, como por ejemplos el actor Luis Brandoni en la asesoría presidencial en temas de cultura; el escritor Pacho O’Donnell como Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, etc.

Todas estas transformaciones de base alentaron la verdadera idea de cambio, pero aún así, la reprobación de las películas seguía vigente. Por este motivo se votó en el Congreso la ley 23.052 que derogó a la antigua ley N° 18019 y a su Ente de Calificación Cinematográfica (vigente desde 1968).

Esta nueva norma estableció la abolición de la censura cinematográfica que durante casi 30 años había coartado la libertad del público y la creatividad de los autores.

³ José Pablo Feinmann es Licenciado en Filosofía y docente en la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla su labor como periodista especializado en política. También frecuenta la novela y el ensayo. Su desempeño cinematográfico comenzó con el guión de “Últimos días de la víctima” , basado en su propia novela policial. Participó en los guiones de “Luna caliente”, “En retirada” , “Tango bar” , “Facundo, la sombra del tigre”. Testimonio sobre la figura de Eva Perón en el film de Eduardo Mignona “Evita, quien quiera oír que oiga”.

A raíz de la sanción de esta ley el historiador José Miguel Couselo fue puesto al frente de la Comisión calificadora de películas y dio a conocer un comunicado de prensa el 15 de marzo del 84, rescatado en el libro de Claudio España, en el que señalaba que: “En la arbitrariedad de la censuran no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados despreocupados de la obra cinematográfica” (Claudio España, 1994 : 15).

A partir de entonces el Instituto Nacional de Cinematografía comenzó a calificar las películas por edades para proteger a la minoridad y a los adultos inadvertidos. Entonces la clasificación perdió el contenido político que poseía cuando se ejercía desde la órbita del Poder Ejecutivo. Se establecieron varias categorías: películas aptas para todo público, sólo aptas para mayores de 13 años, aptas para mayores de 16 , para 18 y de exhibición condicionada. Por primera vez una ley estableció la prohibición de efectuar desde la comisión calificadora cualquier tipo de corte en el metraje de los filmes, por la razón que fuera. Las calificaciones están dispuestas para proteger a los menores. Tampoco los productores o distribuidores pueden hacer cortes, “sin una autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales” . El diario La Nación del 20 de marzo de 1984 señalaba en un artículo, que con esta medida se pretende asegurar el debido respeto por el pluralismo ideológico y religioso de la sociedad argentina, con el único objetivo de establecer la aptitud de las películas para ser vistas por menores o para prevenir a los adultos de su contenido” .

En 1984, se realizaron 24 estrenos. El primero en democracia fue **Camila** de María Luisa Bemberg. Esta película reconstruye la tragedia de Camila O’Gorman, quien durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas, huyó con un sacerdote católico de quien estaba enamorada. Según afirma España “hay una evidente mirada femenina en la construcción del personaje central, en su lucha contra el machismo autoritario paterno y en la capacidad de decisión de la chica, que no siente el amor desesperado ni la investidura sacerdotal de su más tarde marido sean obstáculos para cumplir con lo que sus sentimientos mandan” (Claudio España, 1994 : 24).

Fue fácil entrever el desenlace el fusilamiento de Camila y del padre Ladislao como uno más de los jóvenes ejecutados cuando recién empezaban a dejar salir sus pensamientos.

Por otra parte en el período que va del 84 al 88, teniendo en cuenta que los años 83 y 89 corresponden a la transición de gobiernos, Manuel Antín⁴ funcionario del Instituto Nacional de Cinematografía, fue a quien se le encomendó todo lo relacionado al cine, y él se encargó de cumplir con los objetivos principales que Alfonsín había proclamado. De esta manera se le dio prioridad a la reorganización de la política como doctrina y a la reestructuración del campo cultural, dejando de lado un poco los avatares de la problemática industrial y económica. Durante esos años, la primera función asignada al cine fue la de establecer nexos políticos- culturales con las industrias más desarrolladas, particularmente las europeas, una labor que dicho medio cumplió cabalmente. Prueba de ello fue la repercusión internacional del cine argentino (“de la democracia”) ya que obtuvo entre 150 y 200 premios en festivales internacionales durante el período que se trata- simultánea a la aprobación, por parte de la crítica y los medios, incluidos los de nuestro país. Repercusión aquella que tampoco se sustentaba necesariamente en los méritos de los filmes, sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente, parecida a la que se había brindado a los cineastas chilenos en Europa, tras el golpe militar de Pinochet.

Inclinados entonces, hacia el ‘culturalismo’ (modelo europeo) más que hacia el ‘industrialismo’ (modelo comercial norteamericano), la suerte del cine argentino se vio condicionada, inclusive, más que en otros momentos de su historia por las decisiones de la presidencia y los recursos anuales- o extraordinarios- que pudiera otorgar el gobierno.

⁴ Manuel Antín destacado escritor y director cinematográfico que asumió la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía durante el gobierno de Alfonsín. Impulsó varios cambios dentro de la política cinematográfica y entre los aspectos más importantes se encuentran: a) promover la anulación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica, b) recuperar el 10 % del costo de las localidades recaudadas para la producción de películas, c) educar y promover a jóvenes directores, d) impulsar el cine argentino en el exterior.

Por otra parte, entre 1984 y 1988, la producción fílmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados, a los cuales se sumaron alrededor de 20 películas más, que quedaron inconclusas o carentes de salas de estreno. Dicha carencia estreno no fue sino otra manera de ejercer cierta clase de censura o reducción de las posibilidades; porque a producciones muy interesantes desde el punto de vista del contenido, se les cerró la puerta de salas importantes, para cederles el lugar a otras obras más taquilleras y redituables. Por lo tanto no todas las realizaciones gozaron de las mismas posibilidades de ser disfrutadas y difundidas como se pretende. Las empresas más prolíficas, en cuanto al llamado cine comercial fueron solamente tres: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria.

En la primera de ellas, se produjeron cerca de 20 títulos. Su propósito principal era lograr un rápido éxito entre los espectadores menos exigentes, privilegiando el mercado interno, pero apuntando también a una fácil repercusión en los mercados sudamericanos. En algunos proyectos el atractivo principal estuvo dado por la presencia de figuras altamente reconocidas en el campo de la televisión. Es el caso de las películas protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel y dirigidas por Enrique Carreras, en la saga de **Los colimbas se divierten** (1985), **Los colimbas al ataque** (1986), **Rambito y Rambón primera misión** (1986), **La galería del terror** (1987) y **Atracción peculiar** (1987) etc. Este director realizó en ese período doce películas, entre más de un centena que llegó a dirigir en su vida profesional.

Un 40 % de las películas estrenadas en la Argentina eran de corte comercial, esto equivale a 50 títulos, de los 130 que se estrenaron en estos 5 años de cine en democracia.

No fueron películas premiadas ni tampoco lograron repercusión en los festivales internacionales, sin embargo, recuperaron sus inversiones y obtuvieron importantes reconocimientos.

Es posible reconocer un grupo de películas que aluden al **proceso** de manera indirecta, a través del empleo de acciones violentas que por lo general terminan con la muerte de los personajes. Los relatos finalizan con la muerte de las víctimas o de los victimarios, dándoles así al film una suerte de atmósfera de

violencia generalizada en donde se destruyen objetos e inmuebles vinculados a la acción. El punto de las obras no está centrado en el delito mismo sino en los elementos que hacen posible dar cuenta de la situación de dominio que se ejerce sobre las víctimas.

Revancha de una amigo (Santiago Oves, 1987) aborda la problemática de un exiliado político que regresa a la Argentina en 1982 y comienza a investigar el supuesto suicidio de su padre. Éste se había visto enredado en un escándalo de soborno, relacionado con la dictadura militar. La investigación saca a luz la desaparición de un amigo y las razones de su propio exilio.

Pasajeros de una pesadilla (Fernando Ayala, 1984) toma un hecho delictivo ocurrido en el año 1981 – el caso *schoklender*- e intenta un relato que supera la mera crónica. Se aproxima a una familia, que transgrediendo normas morales y sociales, se ubica en una superficie donde circula siempre el mismo discurso, ya que la relación perversa que los padres imponen en la familia es constante y no presenta contradicciones.

Según manifiesta Clara Kriger, dentro de la narrativa del *proceso* encontramos otra característica y es la construcción de metáforas y alegorías que reflejan una sociedad sometida a situaciones perversas. En este sentido, Kriger recoge una cita de Beatriz Sarlo de su libro *Política, Ideología y figuración literaria*, en *Ficción y política*, que al analizar los textos literarios producidos en dicho período histórico se pregunta:

“¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse en la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización. Por el otro, su lectura y en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece

claramente dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización” (Claudio España, 1994 : 59).

La Peste (Luis Puenzo, 1993) es un film que responde a esta línea de análisis. Es una co-producción argentino-francesa- británica que relata la historia de una ciudad sudamericana, Oran, en donde se desata una epidemia, y por ello es bloqueada para evitar la expansión del mal. Es un film con lecturas premonitorias y un mensaje de alerta acerca de la posible repetición de un flagelo que se retiró 10 años antes pero que aún no se terminó de vencer.

Lo rescatable de estos textos fílmicos es que se remiten a la reciente experiencia de nuestro país, en especial a causa de precio por la vida – elemento que se reconoce a simple vista en todos ellos- aunque en algunos casos no se exhiben claramente las claves para traducir la relación.

“La sociedad argentina necesitaba recuperar la esperanza y expurgar complicidades. Más que una revisión crítica de su memoria buscaba construir casi religiosamente, un imaginario de su propia existencia, distanciado de ella y cercano más a los soñado que a la realidad cotidiana.” (Claudio España, 1994 : 64).

Por otra parte se deben distinguir dos tipos de películas: a) las que se refieren en particular a los desaparecidos y b) las que se remiten a los hechos represivos en general.

En 1986 se estrena **La noche de los lápices** (Héctor Olivera), una crónica o un relato en el que se muestran, como ficción, los acontecimientos ocurridos en la realidad. Se trata del secuestro de un grupo de adolescentes de La Plata (capital de Buenos Aires) que reclamaba por la reducción del boleto de autobús.

Otro film, esta vez una coproducción argentino-alemana, **La amiga** (Jeanine Merapfel, 1989); intenta dar una versión antitrágica de Antígona de una historia de desaparecidos. El film evoca el dolor con fuerza y sin llanto de la madre de un desaparecido.

En 1992 una conocida productora, Lita Stantic asume la realización de **Un muro de silencio**. Esta coproducción argentino-mexicano-británica es una perturbadora invitación a recuperar la memoria cuando la información pierde el valor semántico que tenía, por ejemplo 10 años atrás en **La Historia oficial** (Luis Puenzo, 1984). Los datos dejan de ser el eje narrativo pero son indispensables para comprender el nudo central del film.

Por otra parte y con respecto al conjunto de películas que se remiten a los hechos represivos en general, sin centrarse en la figura del desaparecido se incluye a **Cuarteles de invierno** (Lautaro Murúa, 1984).

La película circunscribe el modo en que los militares se comportaban y qué actitudes tomaban en un pueblo del interior; qué es lo que reprimían, cómo se divertían y cómo funcionaban los grupos policiales paralelos.

En 1985, se estrenó **Los días de junio** (Alberto Fisherman), en la que el tiempo del relato es cuidadosamente tratado y resulta interesante el empleo y la mezcla del presente y los relatos. Los relatos no son más que rupturas en el tiempo actual para remitirse al pasado, que no fueron utilizados como recurso en **Contar hasta diez** (Oscar Barney Finn, 1985), ya que relata la historia de un joven que realiza un viaje en busca de su hermano. Este es un viaje de conocimiento interior y allí se produce la disputa entre él y su padre porque era conservador.

Como se dijo anteriormente el tratamiento de la muerte varió de un realizador a otro, irrumpiendo en múltiples géneros, ya bajo la forma de alegoría como tema, a modo de clave oculta o exhibida, en tanto como ritual o metáfora.

En 1987, una esperada producción llega a la pantalla dirigida por Fernando "Pino" Solanas: **Sur** que logra introducir al espectador en un exilio interno, al desarrollar la historia de un preso y el sufrimiento de su familia, amigos y compañeros de trabajo. Sur es el nombre de un proyecto de organización nacional que se opone a los instaurados por los militares, por eso esta denominación desborda y excede a lo meramente anecdótico de esta película.

Al margen de las producciones ficcionales sobre lo real y a pesar de que la industria nacional no se destacó principalmente por dedicar su atención a los niños; se realizó una animación que tuvo considerable éxito por tratar también

la cuestión de los derechos humanos. **Ico, el caballito valiente** (García Ferré, 1987) relata la historia de la extraña desaparición de caballos en un castillo de fantasmas. Es así como el personaje principal impulsa a los compañeros a romper el silencio y luchar por sus amigos.

Lo rescatable de este dibujo es que a partir de una historia sencilla y comprensible para chicos, se les presenta la apertura hacia la posibilidad de valorar y reflexionar sobre la vida. En cuanto a la elaboración de documentales se puede afirmar que sólo se produjo, durante ese período, un solo largometraje: **La república perdida I** (Miguel Pérez, 1983), en la que se relatan las experiencias vividas por el país por las sucesivas democracias y las irrupciones de la dictadura; en la segunda parte la mezcla de temas y de hechos ocurridos es aleatoria.

En cuanto a cortometrajes, aparecieron un número considerable de realizadores y autodidactas jóvenes que con dedicación y carentes de apoyo oficial y salas para la difusión de sus obras produjeron filmes de carácter antropológico, social o político. Muchos de ellos se agruparon luego en asociaciones y así iniciaron una sucesión de muestras y encuentros que enriquecieron sustancialmente lo que hasta ahora era patrimonio solamente de lo fílmico.

8 Teatro

8.1 Vamos a demostrar que existimos

El 28 de julio de 1981 quedó inaugurado el primer ciclo de teatro, acto en el que el Presidente de la Asociación Argentina de Actores leyó la Declaración de Principios de *Teatro Abierto*, escrita por el dramaturgo Carlos Somigliana y refrendada por el conjunto de sus integrantes. En la misma se expresaba el origen de este movimiento de teatro y desde sus párrafos iniciales éste manifiesto se inscribía dentro del marco de una escena popular, que reaccionaba ante la difícil situación que atravesaba el país. Su objetivo principal era demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada.

El hecho de que la cultura se levantara de esta forma fue un golpe de efecto en las esferas del Gobierno y su reacción no tardó en hacerse oír, ya que una semana después de iniciado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, unos desconocidos colocaron tres bombas incendiarias en la Sala del Teatro Picadero, durante la presentación de la pieza **Tercero incluido** de Eduardo Pavlovski.

Este hecho fue el desenlace de una serie de agresiones previas que ya se habían producido en algunos espectáculos en donde fueron colocadas pastillas insecticidas, obligando al público a abandonar la sala.

8.2 Segundo ciclo: sin riesgos ni popular

En 1982, Teatro Abierto vuelve a presentar su segundo ciclo, también con la tarea de mantener la resistencia en lo político, contra la dictadura y en lo artístico, promoviendo nuevos cambios en la cultura del país, en momentos en que las condiciones de represión se agudizaban día tras día.

En esta oportunidad, hace su aparición la Revista Teatro Abierto, dirigida por el dramaturgo Ricardo Monti. Fue un medio de comunicación trimestral concebido como espacio de encuentro para la reflexión sobre el teatro argentino y también un vehículo de difusión de las obras del movimiento. Además, paralelamente a los espectáculos se ofrecieron seminarios, cursos y mesas de discusión sobre temas actuales del teatro argentino y latinoamericano.

Dos días después de la fecha en que Teatro Abierto cerraba el plazo de recepción de obras para su concurso, el 2 de abril de 1982, tropas argentinas invadían las islas Malvinas, iniciándose la ya citada guerra del Atlántico Sur. El ciclo se abrió en septiembre, cuando aún no se había terminado el dolor argentino por la inesperada derrota y cuando el reemplazo de la dictadura tampoco era previsible. La opinión general fue, según una síntesis sobre el origen del Teatro Abierto, publicado en el número 60 de la revista Conjunto, que "el clima de frustración y de incertidumbre no fue demasiado propicio para Teatro Abierto" (Osvaldo Dragún, 1984 : 51).

La obra Oficial Primero de Carlos Somigliana, no publicada aún, fue una de las más importantes del ciclo, su contenido se internó en descubrir las estructuras

sórdidas de la justicia argentina de los años oscuros. El oficial primero, es en realidad una especie de juez que tiene como función estudiar las solicitudes de recursos de amparo (Habeas Corpus) presentadas por los abogados de personas detenidas sin aparente causa, a todas las cuales rechazó. El escenario comenzaba a cubrirse de cadáveres que iban apareciendo lentamente en todas partes, hasta dejar al oficial primero y su secretaria, rodeados por un amontonamiento de cuerpos muertos, con huellas de tortura, mientras él continuaba impasible denegando caso tras caso.

8.3 Tercer ciclo: a ganar la calle.

El tercer ciclo, que comenzó en 1983, fue planificado como una revisión de los siete últimos años trágicos del país. La reorganización general efectuada dio mayor definición y "Teatro Abierto decidió ganar la calle" (op. cit.). Se elaboró un proyecto único, común, dando especial importancia a la creación colectiva, técnica ya ampliamente utilizada en el resto de Latinoamérica.

El ciclo se inició con un desfile masivo que congregó a numerosas 'murgas', comparsas del teatro, que marcharon por las calles bonaerenses bailando y gritando la consigna "por un teatro popular sin censura". Esta especie de carnaval, coincidió con el clima político que en proceso de restaurar la democracia enfrentaba una elección. Se unieron la fiesta del teatro con la alegría de un pueblo que recuperaba su ejercicio democrático.

El movimiento tomó su rumbo hacia una línea decididamente popular: "Teatro Abierto había dejado de ser un movimiento teatral. Ahora pertenecía a su gente, a los espectadores, al pueblo", señalaron sus organizadores (op. cit.)

Uno de los aspectos más importantes de este tercer ciclo es que ha demostrado que las técnicas de la creación colectiva, tan intensamente utilizadas en Colombia y en otros países del continente, fueron adoptadas por el Teatro Abierto, compartiendo su enriquecimiento.

8.4 Cuarto ciclo: el Teatrzo.

Luego de intensas discusiones sobre el futuro de Teatro Abierto en 1984, su Comisión Directiva pensó convocar, por cuarta vez, a veintiún autores, a

quienes se les encomendaría escribir a cada uno, sobre el tema 'Teatro Abierto opina sobre la libertad'.

Estos, se agruparon bajo el lema 'nuevos autores, nuevos directores' y llamaron a cinco talleres autorales y realizaron abundante teatro de la calle. Este ciclo se denominó 'teatrazo', y en él participaron teatreros no profesionales, titiriteros, murgas y artistas invitados de Cuba, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Paraguay, Perú y Venezuela.

A partir de 1986 ya no hubo re-edición del teatrazo y tampoco volvieron a presentarse los ciclos de Teatro Abierto, porque el espíritu inicial del grupo era la expresión en libertad, que ya se había conseguido con la democracia, por lo que esta práctica había dejado de ser una manifestación de resistencia, ya no había a qué enfrentarse. La democracia y la libertad de expresión alentaron el proceso de la pérdida del miedo y de recuperación del rol de los intelectuales, que dieron sentido a la producción intelectual.

8.5 El contenido de sus obras

Teatro Abierto entre 1981 y 1985, tuvo un marco de acción con una orientación clara y definida, cada autor con su temática y estilo, pero todos con un fuerte cuestionamiento del régimen dictatorial gobernante y una confianza en su proyección popular.

La breve reseña de Teatro Abierto, intenta mostrar un saldo positivo. Resalta la capacidad de reacción del movimiento para irse renovando en cada ciclo, reorientando su camino, lo cual lo condujo a un éxito y proyecciones incuestionables, todo ello, a pesar de que Teatro Abierto no contó con una estructura directiva, ni se manejó según principios burocráticos. Además, se definió a sí mismo como un proyecto "caótico" desde sus inicios y sin dirección orgánica. Todos podían ser dueños de Teatro Abierto, todos gozar de iguales derechos e idénticas responsabilidades. No tenían votaciones y las decisiones se adoptaban en asambleas amplias, por evidente mayoría o unanimidad, que era el mecanismo usual.

9 Literatura: una historia de exilios

Muchos entendidos y críticos literarios se refieren al período de la transición a la democracia argentina, como la etapa histórica atravesada y marcada por el exilio. Asimismo, desde la narrativa argentina, se habla de dos tipos diferentes de exilio. Por un lado el exilio de orden territorial, es decir, aquel que lleva consigo el acto de emigrar, el cambio de cultura, de códigos y lenguaje, que hacen que el hecho de escribir sea una trasgresión y un refugio donde depositar el sentimiento de desarraigo, tristeza y dolor por haberse marchado de la patria, por no tener otra alternativa para sobrevivir. Por otra parte, el exilio adopta otra vertiente conceptual asociada al sentido metafórico de apartarse de un sistema, de una cultura y una comunidad, sin salir físicamente de ella.

Los escritores argentinos han trabajado desde la literatura, la reconstrucción del campo intelectual e histórico posterior a la dictadura, desde ambas nociones de exilio y para comprender los esfuerzos realizados en dicha tarea es preciso realizar un breve, pero referencial, recorrido por algunas características y aspectos marcados en este área cultural.

El 'exilio' como fenómeno social, fue el eje disparador del debate y los cruces de opiniones entre intelectuales, artistas y escritores. Ellos mismos son los que arrancaron nuevamente la marcha de la producción académica y divulgativa en el país, hasta el momento sometida al silencio. De esas discusiones el crítico Luis Gregorich reflexiona, en un artículo publicado en Clarín el 29 de enero de 1982 titulado 'La literatura dividida' y recogido en el libro Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, sobre la controversia creada y latente entre los que se quedaron y los que se fueron. Por un lado, sostiene este autor, se dice que la literatura que se produce en la Argentina "está muerta" y que únicamente los escritores exiliados mantienen viva la llama de la tradición creadora, porque sólo se advierte la cantidad de festivales organizados en el exterior en los que se ha difundido una importante cantidad de obras editadas, frente al desatendido estrechamiento del mercado nacional, "acosado por el vaciamiento cultural, el auge del bestsellerismo y la avallasante presencia extranjera" (Saúl Sosnowsky, 1988 : 110).

Esta línea divisoria, altamente cuestionada sobre todo por los que se fueron, es desmitificada por Gregorich en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, al negar la existencia de alguna antinomia entre la literatura que se escribió durante la década tratada en el destierro y la que se consumó en el país. “El período de separación física y geográfica resultó demasiado breve para deteriorar los fuertes lazos de unión que dan la lengua, la sangre y la tradición de penurias y costumbres compartidas”, (op. cit. : 110).

Asimismo, agrega posteriormente que el hecho, en lo que sí vale la pena indagar, es en las desviaciones temáticas y estilísticas que el exilio puede haber producido en los escritores jóvenes que iniciaron su práctica literaria fuera de la patria. “En todo lo demás no hay corte sino continuidad: los sistemas de prestigio y los protocolos de lectura sólo han sufrido ligeros reajustes, el aparato ideológico- cultural sigue en las mismas manos y ni aún el advenimiento del régimen democrático lo ha trastornado, y la composición del público lector, aunque ha experimentado una degradación relativa, no es hoy socialmente diferente a diez o veinte años atrás” (op. cit. : 110).

9.1 La reconstrucción del campo intelectual

Beatriz Sarlo, reconocida crítica literaria y docente universitaria, trasciende el debate sobre lo sucedido durante la dictadura y plantea, en esta etapa de democracia, la reconstrucción del campo intelectual al que le atribuye haber sufrido una doble fractura, ocasionada gloriosamente por la represión militar. Por un lado reflexiona sobre la separación producida entre el campo cultural y el político, una relación que le había costado bastante lograr a los intelectuales, quienes imaginaron conectar a estos campos con los sectores populares. Según afirma Sarlo, “hasta 1975, por lo menos, los intelectuales habíamos tenido la sensación y la experiencia de que podíamos mirar y hablar más allá de los límites de nuestro propio campo, que podíamos salir de la universidad y cruzar las puertas de algunos sindicatos, que se podían escribir libros pero también periódicos populares, discursos, volantes, manifiestos” (op. cit. : 101) . En segundo término, en lo que respecta al exilio, la dictadura fomentó

resentimientos entre dos líneas de intelectuales, al atomizar el campo y fracturar el centro de oposición democrática. Por lo tanto, los eruditos dibujaron en sus producciones dos tesis enfrentadas, pero una producto del reflejo de la otra. Si bien unos consideraban el espacio cultural posdictadura, como una zona altamente teñida por la ideología militar en la cual, como consecuencia, era imposible todo tipo de acción o pensamiento, entendían que la reconstrucción y la resistencia sólo era posible desde el exilio. Entre tanto, otros afirmaban por el contrario, que la única alternativa válida al régimen autoritario era lo que se hacía y decía en la Argentina. Al respecto, Sarlo afirma que “lo que ambas tesis olvidaban, o ponían entre paréntesis es que esa división del campo intelectual había sido producto de las políticas del régimen y no de opciones libres. En consecuencia, someter la reflexión sobre la cultura argentina a esa división no colocaba el problema en la perspectiva más adecuada para percibir tanto los núcleos de disidencia interna como el papel de las organizaciones del exilio. Equivalía, en los hechos, a aceptar otra forma de la fractura del campo intelectual” (op. cit. : 102).

Sarlo continúa su apreciación asegurando que la reconstrucción social de la identidad ha reflexionado en diferentes etapas y una de ellas fue la difusión más allá de los pequeños sectores, de la necesidad de repensar y juzgar el pasado, no sólo en los términos de la represión y el terror, sino también desde la nueva política. Otro elemento imprescindible para recomponer la identidad fue la recuperación de los medios y los espacios para desarrollar la producción intelectual. Esta indagación fue absorbida, apenas recuperada la democracia, por las ciencias sociales y luego extendiéndose hacia otras ramas y manifestaciones.

Posteriormente, la ruptura que se había producido en el campo intelectual comenzó a reestablecerse y una parte de la reconstrucción de la identidad es producto de este esfuerzo de unión, marcado por el exilio. El exilio es, entonces, el centro del debate intelectual en los principios de la democracia, como fue el hecho de la ‘transición’ para la sociología y la ciencia política.

Por su parte, Noé Jitrik, narrador, poeta y crítico literario, se enfrenta al antes mencionado Luis Gregorich con un artículo titulado “Miradas desde el borde: el

exilio y la literatura argentina”, en el que insiste en “integrar toda esa producción al proceso general de la literatura argentina, al margen de territorialidades un poco tontas, investidas de sórdida axiología” (op. cit.).

En relación con las infinitas anécdotas relatadas y debates suscitados en torno a la idea del ‘exilio’, José Luis de Diego, señala la necesidad de apuntar una serie de núcleos de tensión que guían las discusiones sobre las ideologías del exilio. Al respecto, afirma que el primer núcleo de tensión es el manifestado en la oposición ‘los que se fueron’ vs. ‘los que se quedaron’, un conflicto generado por la irrupción de la dictadura, del que se desprenden dos líneas de entendimiento. En primer lugar el debate surgido acerca de la responsabilidad social del intelectual, mientras que en segundo término se plantea la fórmula de discernir cuáles son los escritores verdaderamente relevantes que se fueron y cuáles de los que se quedaron en el país, (Noe Jitrik, 2000 : 436).

El segundo núcleo de tensión es el asunto tratado por Jitrik y Carlos Brocato, acerca de la condición del exiliado, en relación con la aceptación de esa condición como estrategia de oposición al régimen.

En tercer lugar, los nutridos testimonios de lo sufrido durante el exilio, constituyen un intenso elemento conflictivo dentro del debate que se trata. Hablar o silenciar lo que provoca el desarraigo, la nostalgia, el dolor, la pérdida, las rupturas afectivas y las dificultades laborales, etc., es una ilustrativa forma de reacción.

En oposición a los efectos negativos del exilio y contrarrestando la crítica del presentismo, se ubica un cuarto -y no definitivo- núcleo de tensión. Los beneficios del ‘marcharse’ como por ejemplo la integración lejos del ghetto y la posibilidad de observar el entorno con una mirada oblicua que permite mayor visibilidad y menos dependencia de las variables del ambiente.

El desexilio, como decía el poeta uruguayo Mario Benedetti, fue el eje central de muchas de las producciones literarias realizadas a mediados de la década, una vez estrenada y asentada la democracia. Esa incertidumbre, creada por la reintegración social y la necesidad de ‘empezar de nuevo’ constituye otra fractura. El regreso es abordado desde el hecho de volver y no de la vuelta en sí y los motivos que la impulsaron. No es frecuente encontrar razones, en los

relatos publicados, de porqué volvieron. Muchos de los que regresaron lo hicieron en silencio, tal vez por miedo a los fantasmas de la dictadura, tal vez por la revalorización del sistema democrático y la capacidad de elegir.

De Diego continúa el análisis de la reconstrucción cultural del período y afirma que la situación del exilio afecta tanto a la narrativa, como al teatro y a la poesía, pero con vertientes de tensión diferentes. En primer lugar la tematización narrativa de lo que significó el traslado a otro lugar, anécdotas, lo que fue, incidentes, etc. En segundo término se destaca el plano de la alteración y la apertura, es decir, cierta filtración hacia los nuevos ámbitos de convivencia, otras tradiciones y culturas. Finalmente, es posible rescatar en estas producciones una aproximación al concepto de intelectualidad, desde la perspectiva sociológica de la cultura.

La pérdida del lugar propio, la desterritorialidad y el desencuentro espacial es muy típico entre las temáticas ficcionales emprendidas por la producción literaria de la época entre las que se aprecia **La casa y el viento** (Héctor Tizón, 1984) que versa sobre los momentos previos a producirse el exilio. Una novela testimonial, pese a que no se reconocen las características del género en el texto, pero que de la que queda constancia a través del “testimonio de alguien que en algún momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye, pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo”, según la reseña que de Diego rescata de la obra original, editada en 1984 por Legasa.

El país de la dama eléctrica (Marcelo Cohen, 1985) reclama la relación entre la identidad y el desplazamiento en la trama, que relata la etapa juvenil de un chico de diecinueve años, que se desarrolla en dos ámbitos completamente diferentes, vividos en historias paralelas narrados en capítulos alternativos.

El escritor riojano, Daniel Moyano, se explaya en la necesidad de comprender lo ocurrido en la Argentina durante la dictadura desde la reinterpretación, un núcleo temático que dio forma al intento de explicación racional de lo que había sucedido. La obra que representó ficcionalmente esta realidad fue **El vuelo del Tigre** (1981).

De Diego señala que lo que se desprende de **El informe de París** (Paula Wajzman, 1990) hace referencia a un tipo de exilio, que lejos de convertirse en el motivo de una fractura de la identidad es concebido como un recurso de supervivencia. Afirma asimismo, que “París ya no es una fiesta ni los exiliados recurren al debate ideológico o a la nostalgia por lo perdido. Aquí los sudacas sobreviven junto con los españoles y africanos mediante el tráfico de drogas, algunos trabajos subalternos o inesperados aportes de benefactores solidarios” (op. cit. : 443).

Finalmente, cuando la mirada hacia la producción literaria de la época se aleja de la reinterpretación y se observan con más detalle los registros de la narrativa testimonial, es posible advertir que la experiencia de la pérdida y el desarraigo, se distancian del testimonio y declaran la modificación de la escritura, es decir cuando mediante ésta se cree dominar lo ocurrido para dar testimonio de ello, la escritura se muestra trastocada y donde primero se evidencia dicho dislocamiento es en el lenguaje, que se torna quebrantado.

10 Las prácticas culturales y la cultura hegemónica

Tal vez en esta época de evolución tecnológica tan vertiginosa, la tendencia a perder contacto con el pasado y sus preceptos psicológicos, sociales y emocionales, sea cada vez mayor en la realidad cotidiana, por ello las diversas prácticas culturales o manifestaciones del arte, se han convertido en una herramienta muy interesante para estrechar un lazo con la herencia cultural y configurar así el imaginario del presente.

Así y revisando los debates suscitados entre teóricos franceses, acerca de la configuración de la historia cultural y el papel del cine, la literatura, el teatro o la música en la restitución de las ideas, obras y comportamientos sociales en el contexto en el que se dan, cabe asociar la historia cultural, a una historia de las mentalidades. A partir de esta asociación, según reseña Michel Lagny en su libro *Cine e historia*, la historia cultural indaga en el territorio de los afectos y los sentimientos, explorando las interacciones entre los textos y los contextos que se producen, tanto en el campo intelectual, asistió como científico y también en los distintos estratos sociales, desde lo culto a lo popular. Mientras tanto, Pierre

Bourdieu (1998) sostiene que, los bienes simbólicos son los elementos a través de los cuales, se produce la relación y apropiación entre los diferentes grupos sociales y sus prácticas culturales.

Ahora bien, al hacer referencia a los diversos sectores sociales y sus manifestaciones culturales, reaparecen nuevamente las nociones de cultura popular y cultura de masas, anteriormente reseñados. Si por cultura popular se entiende aquella cultura que engloba las actividades prácticas culturales que ciertos sectores configuran y que los etnólogos y los estudiosos del folclor se encargan de perpetuar y por cultura de masas, aquella que implica la estandarización de los bienes, provocando la pérdida del aura y el embotamiento del consumo, tal como acusan los filósofos alemanes precursores de los estudios críticos de comunicación, Adorno y Horkheimer ¿Cuál es y en qué lugar se ubica la cultura hegemónica? ¿De qué se nutre? Evidentemente de aquellas prácticas que tienen la fuerza de superponerse sobre otras, es decir, en contra de la cultura popular, podría concluirse entonces que la cultura de elite se aprovecha de la cultura de masas para dispensar y afianzar una ideología dominante en el imaginario colectivo. Si analizamos dicho planteamiento, ¿cuál es el rol ideológico de las prácticas culturales y qué papel juegan en las estrategias de poder?

Bibliografía

Ander Egg, Ezequiel, (1992): Desarrollo y política cultural, Buenos Aires: Ciccus.

Barbero, Jesús Martín, (1993): De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía, México: Gustavo Gili. 3ª edición.

Benjamin, Walter, (1982): La obra de arte en la época de su re-productividad técnica, en Discursos ininterrumpidos I, Madrid: Taurus

Bourdieu, Pierre, (1988): Cosas dichas, Barcelona: Gedisa.

(1990): Sociología y cultura, México: Grijalabo.

(1998): La distinción, Criterio y bases sociales del gusto, (versión española de Ma del Carmen Ruiz de Elvira). Madrid: Taurus.

Braudi Leo, (1976): The World in a frame, What we see in films, en Film Quarterly, Vol. 32, No. 2 (Winter, 1978-1979), pp. 64-65, California: University of California Press

Carrit, Edgar Frederick, (1951): Introducción a la estética, (Traducción de Octavio G. Barreda), México: FCE.

Casetti, Francesco, (1994): Teorías del cine 1945-1990, (Traducción de Pepa Linares). Madrid: Cátedra.

De Diego, José Luis, (2006): Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Di Nubila, Domingo, (1998): Historia del cine argentino, Buenos Aires: Cruz de Malta.

Dragún, Oswaldo, (1980): Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano, Buenos Aires: LATR.

Dudley, Andrew, (1993): Las principales teorías cinematográficas, (Traducción de Homero Alsina Thevenet). Madrid: Ediciones Mialp. S.A.

España, Claudio, (1994): Cine argentino en democracia, Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes.

Fabbro, Gabriela, (1994): Libertad del artista y libertad del espectador, en Cine argentino en democracia, Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes.

García Canclini, Néstor, (1989): Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: Grijalbo.

Getino Octavio, (1998): Cine argentino, entre lo posible y lo deseable, Buenos Aires: Ciccus.

(1995): Industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas, Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Gómez Rial, Susana, (1994): La literatura y el cine, en Cine Argentino en democracia, Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes.

Gregorich, Luis, (1982): La literatura dividida, en Diario Clarín, Buenos Aires, Grupo Clarín.

(1988): Literatura. Una descripción del campo : narrativa, periodismo, ideología, en Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, Buenos Aires, Eudeba.

Houser, Arnold, (1992): Historia social de la literatura y del arte, Barcelona: Labor. 20ª Ed, 1ª en colección Labor.

Horkheimer, Max y Theodor, Adorno, (2004): Dialéctica de la Ilustración : fragmentos filosóficos, Madrid: Trotta 6ª Ed, tra-ducción de Juan José Sánchez.

Jitrik, Noe, (2000): Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires: Emecé Editores.

Kruger, Clara, (1994): La revisión del proceso militar en el cine de la democracia, en Cine argentino en democracia, Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes.

Mauricio Julio, (1974): En América Latina el Teatro le ha sido ex-propiado al pueblo, Caracas: en Revista Conjunto N°20.

Lacolla, Enrique, (1998): El oficio de ver, Córdoba Argentina: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Lagny, Michele, (1997): Cine e historia, (Traducción de Luis Fe-cé), Barcelona: Bosch Casa Editorial.

Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle, (1997): Historia de las teorías de comunicación, Barcelona: Paidós.

Metz Christian, (1973): Lenguaje y cine, Barcelona: Gustavo Gilli.

(1979): El significante imaginario, Barcelona: Gustavo Gilli.

Monroe, Bradsley y John, Hospers, (1990): Estética, historia y fundamentos, Madrid: Cátedra, 10ª edición.

Morin, Edgar, (1995): Sociología, (Traducción de Jaime Tortella). Madrid: Tecnos.

(2001): El cine o El hombre imaginario, (Traducción de Ramón Gil Novales), Barcelona : Paidós.

Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, (compiladores) (1997): El guión cinematográfico, Buenos Aires: Paidós.

Sarlo, Beatriz, 1988: El campo intelectual: un espacio doble-mente fracturado, en (1988): en Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino, Buenos Aires, Eudeba.

Silbermann, A, (1971): Sociología del arte, Buenos Aires : Nueva Visión.

Solanas, Fernando, (1973): Cine cultura y descolonización, Buenos Aires: Siglo XXI.

Schmidt, Sigfried, (1971): Lo estético y lo político: la función de lo estético en el desarrollo social, Alemania: en Revista Humboldt año XII, Nº45.