.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Dios, patria y familia: el cine de Palito Ortega en la dictadura

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Marcelo Zumbo

Paula Guitelman, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

EL CINE DE PALITO ORTEGA EN LA DICTADURA
DIOS, PATRIA Y FAMILIA

TÍTULO: ***DIOS, PATRIA Y FAMILIA. EL CINE DE PALITO ORTEGA EN LA DICTADURA***

Tutora: Magíster Paula Guitelman

Autor: Marcelo Zumbo

DNI: 25701762

155-757-3765

marcedz77@gmail.com

Zumbo, Marcelo
Dios, patria y familia : el cine de Palito Ortega en la dictadura / Marcelo Zumbo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-29-1737-5

1. Cine. 2. Dictadura. I. Título.
CDD 302.23430982

INDICE

Agradecimientos.……..……..6

Introducción….…….……..7

Justificación de la investigación …….……..……8

Descripción del corpus de análisis y su estructuración ……..……8

Estado del arte …….…….....9

Objetivos generales y específicos …….……...10

Organización de la tesina ……..……...10

Metodología y marco teórico …….…..…….....10

1. Introducción al contexto histórico, social y político..……..11

1.1. Historización de las ideas conservadoras en Argentina: definición y funcionamiento de la ideología en el seno de la vida social……....13

1.2. Origen y perpetuación de las ideas conservadoras en Argentina……..14

1.3. Voracidad pragmática y divinidad…….16

1.4. El positivismo oligárquico…….16

1.5. El golpe de Estado y sus antecedentes……..…17

1.6. Desempate……..18

1.7. El largo camino hacia la derrota: inestabilidad y violencia política……18

2. Las dos caras de la mentira: el discurso de censura como política de Estado…….19

2.1. La censura en el cine……..22

2.2. ¿Qué se puede hacer salvo (ni siquiera) ver películas?.....24

2.3. Preceptos elementales de la tríada "Dios, patria y familia"……..…25

3. Breve historia del cine argentino……...…28

3.1. Cine y criollismo: primer centenario e identidad nacional……...29

3.2. Cine y peronismo.…….……29

3.3. El Nuevo Cine Argentino.……..29

3.4. La censura y el terreno allanado …….……...30

3.5. Los años sesenta: renovación y compromiso.……30

3.6. El cine en la dictadura……31

3.7. Las distintas variantes temáticas y de género del cine en la dictadura…….33

4. Caracterización de la figura de *Palito* Ortega …….……34

4.1. Nacimiento y orígenes en Tucumán.…….35

4.2. Un muchacho triste que canta canciones alegres……..35

4.3. Inicios en el cine como actor para explotar el éxito televisivo ……..……..37

4.4. El cine de Ortega……...……38

5. Películas a analizar……39

5.1. Descripción de las películas que conforman el presente corpus ……..39

6. Teoría de la enunciación…….……..……41

6.1. Enunciación cinematográfica.…….…….…….43

6.2. Análisis de las canciones interpretadas por Ortega como marcas de las enunciación..47

6.2.1. Primera etapa ……..47

6.2.1.1. La patria en manos del aparato represivo del Estado…….……..49

6.2.1.2. Un Ortega fraternal……..……...…….53

6.2.2. Segunda etapa ……..…….....54

6.2.2.1. Ortega mesías de la moral occidental y cristiana……54

6.2.2.2. Patria sí, show también…….……...56

6.2.2.3. Porque al final, lo primero es la familia……..57

6.2.3. El cantor al servicio del cineasta…….60

6.3. Modalizaciones del enunciado.....……..……61

6.3.1. Análisis de las escenas como modalizaciones del enunciado…….……65

6.3.1.1. Disciplina y modelo de vida ……...65

6.3.1.1.1. Focalización y punto de vista……65

6.3.1.1.2. Ocularización……70

6.3.1.2. La moral de la (sana) alegría ……...72

6.3.1.2.1. Focalización y punto de vista…….....72

6.3.1.2.2. Ocularización……76

6.3.2. Unificación modalizaciones del enunciado…….……...79

7. El cine de Ortega como productor de sujeto en un régimen social y político……..…80

7.1. Representaciones sociales, discurso y poder……..……81

7.2. Signo ideológico y discurso……..……..……...82

7.3. Las significaciones imaginarias sociales…….…….....83

7.4. Discurso, representación y poder……..….84

7.5. Ortega enseña a representar el horror.…….……..86

7.6. La sociedad como extensión de la armonía familiar …….……91

8. Conclusiones……...…….……95

Bibliografía…….100

Fichas técnicas de la filmografía analizada……105

AGRADECIMIENTOS

A Julia Pauluk, José María y Vanesa Zumbo.

A Silvia Rus Mata.

A Paula Guitelman.

A los docentes de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación en comunicación está dedicada a estudiar el cine de Ramón *Palito* Ortega en su rol de director cinematográfico, tarea que desarrolló coincidentemente con los años en los que transcurrió la pasada dictadura cívico-militar en Argentina. Se trata de analizar una serie de películas de éxito masivo según una perspectiva discursiva que dé cuenta de ellas en tanto productoras de significaciones sociales, además de indagar en los mecanismos de construcción de una relación comunicativa con el público al cual estaban dirigidas. No es para nada despreciable la figura de autoridad que pueden llegar a representar las estrellas consagradas dentro de lo que se conoce como la cultura de masas; preciso será entonces develar cualquier relación de poder que pueda llegar a haber entre quien enuncia un discurso y su destinatario lógico.

Además del aspecto estrictamente cinematográfico, es necesario describir con precisión el período histórico que convoca a la presente investigación. Una de las cuestiones que encontraremos estructurando el análisis estará dada por el rol que cumplía la brutal censura ejercida por el Estado. Es de vital importancia estudiar y analizar el régimen discursivo que una dictadura quiere silenciar, pero a su vez reviste un interés capital indagar alrededor de la otra cara de la moneda, lo que un régimen permite expresar o, mejor dicho, lo que un régimen necesita divulgar o difundir.

Otra cuestión que atravesará las distintas instancias de esta investigación estará dada por la mencionada coincidencia cronológica entre Ortega como director de cine y el transcurso de la dictadura cívico-militar propiamente dicha, lo cual sugiere una posible colaboración entre el gobierno militar y el artista. Sin que sea aquello una verdad a develar, tensionará el desarrollo del análisis: para esto, la noción de ideología anclada en las prácticas materiales clarificará el asunto. La dimensión ideológica y discursiva formará una parte indispensable e ineludible de toda la problemática estudiada en este trabajo. A partir de las consideraciones que la caracterizan como escenario de disputa entre sectores sociales antagónicos, la discusión en torno a las cuestiones acerca de lo ideológico ocupará un espectro extendido en el curso del análisis.

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Resulta siempre productivo y fértil indagar en la producción de significaciones sociales en una época donde la censura y el terror inciden directamente en los medios de comunicación o en los artistas en particular y en la población en general. En el caso del cine, para estudiar los años de la dictadura se suelen elaborar estudios que abordan la disciplina en su condición de clandestina, aunque no se ha dicho demasiado de lo que se hizo bajo la protección o el patrocinio de los que imponían esa censura y represión. La tesis de este trabajo se cimenta en la creencia de que el tipo de discurso más inocente o superficial presente en momentos históricos de extrema violencia forman una parte importante de la producción social de significaciones, porque circulan sin ningún tipo de contrapeso que las ponga en cuestión. Pero principalmente porque de esto resultan las condiciones altamente favorables para la construcción o refuerzo de un sentido común consecuente con ese modelo de sociedad deseado para la dictadura.

El *Palito* Ortega que debuta como director cinematográfico precisamente en 1976 hace atractiva la investigación porque además condensa en una carrera tan vertiginosa como laureada dentro del espectáculo y la cultura de masas una ideología tradicionalista y conservadora que, sumada a la posición que asumió con respecto a la dictadura y el amplio alcance obtenido con sus producciones, hace necesario indagar en la producción social de significaciones emanadas de su discurso cinematográfico.

Dicho esto, resulta pertinente señalar la ausencia de estudios de grado en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires que aborden la cuestión del cine en la dictadura desde un enfoque del discurso oficial de censura ideológica y económica. Esto le confiere al presente estudio una pertinencia relevante, la cual sumada a determinadas cuestiones ideológicas (reaccionarias) y estéticas (limitadas) de realización resultaron de una importancia decisiva a la hora de elegir un tema y un recorte de estudio.

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS DE ANÁLISIS Y SU ESTRUCTURACIÓN

El corpus de análisis se compone de cinco filmes dirigidos por Ramón *Palito* Ortega y se propone una división en dos etapas bien diferenciadas. La primera compuesta por los dos primeros largometrajes, que presentan una característica definida: un marcado énfasis en el

desempeño de las fuerzas de seguridad y el aparato represivo del Estado. Los títulos son *Dos locos en el aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977).

La segunda etapa será abordada a partir de tres de sus cinco filmes restantes, en los cuales se desarrolla una temática costumbrista que gira alrededor de la dinámica de funcionamiento de la familia argentina en tono de comedia liviana. Los títulos son *El tío disparate* (1978), *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980). Quedan afuera del análisis para este estudio *Amigos para la aventura* (1978) y *Las locuras del profesor* (1979) por las dificultades encontradas para dar con las respectivas copias, además de que el aporte de ambas para esta la segunda etapa está ampliamente representado por las otras tres[1].

ESTADO DEL ARTE

Al momento de realizar este estudio fueron halladas solamente dos tesinas de grado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires sobre el cine argentino en la dictadura: una de ellas de corte estrictamente cinematográfico pero que no se pudo dar para la consulta, y otra sobre el desarrollo de la censura en dicho período.

Con respecto a la producción literaria o periodística sobre el tema, no fueron encontrados trabajos que específicamente integren las cuestiones que en su conjunto convocan la presente investigación. No obstante, se pudo dar con material que abordaba el tema de interés de manera accesoria: el libro de Fernando Varea (2006), *El cine argentino durante la dictadura militar*, desarrolla someramente algunas de las cuestiones invocadas en este trabajo y servirá como referencia contextual para analizar el período. Además, se pueden encontrar variados artículos periodísticos de análisis de calidad diversa y algunos ensayos o monografías; aun así se comprueba que en ninguno de los casos se trata de un trabajo que integre estrictamente al cine de *Palito* Ortega como director y la producción social de significaciones de dicho cine.

[1] Es necesario aclarar que estos dos filmes excluidos del análisis fueron vistos en televisión por el autor en años anteriores: muchos como para aportar datos de análisis, y suficientes como para señalar género, temática y algunos contenidos de los mismos. Además, dichos elementos pueden ser observados en la bibliografía dedicada a este aspecto del análisis en el presente trabajo.

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Los objetivos de esta investigación serán, en un nivel más general, dar cuenta de la producción de significaciones sociales en los filmes de Ortega, y la relación de esta producción con el momento histórico, social y político en Argentina. Y en un nivel más específico, los objetivos serán el estudio de las formaciones ideológicas y discursivas, tanto de Ortega como de los sectores dominantes en Argentina; el contexto histórico y social que enmarca y antecede la pasada dictadura; cómo se interpretan los contenidos que se exhiben en dichos filmes en términos culturales e ideológicos; qué tipo de relación comunicativa se establece entre el artista con el público al que se destina su producción; y las condiciones de producción y circulación de las películas en cuestión.

ORGANIZACIÓN DE LA TESINA

El presente trabajo se desarrollará en primer lugar a partir de respectivos apartados que den cuenta de una contextualización tanto del proceso social, histórico y político que culmina con el golpe de Estado de marzo de 1976 con el fin de reconstruir dicho período.

Luego tendrá lugar un recorrido por el desarrollo histórico del cine argentino hasta 1976 teniendo en cuenta además las políticas del Estado para con dicha actividad: la censura ocupará un capítulo como parte de las mencionadas políticas de Estado. La figura de Ramón *Palito* Ortega completará tanto la contextualización como el análisis: se procederá a describir históricamente su estatuto como artista en general y su cine en particular, para finalmente abordar el análisis cinematográfico del corpus en términos tanto discursivos como de enunciación cinematográfica. En el capítulo final se plasmarán las conclusiones alcanzadas a partir de dicho análisis.

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

La presente investigación constará de un análisis discursivo, enunciativo y cinematográfico en clave de representaciones sociales, en producción y en diacronía, estructurado en base a una problematización de tipo política, ideológica y de poder que determina una producción de significaciones sociales. Esto estará dado en el marco de una contextualización histórica, social y cinematográfica, y el corpus de análisis estará compuesto por cinco de las siete

películas que realizó Ortega como director, las cuales estarán divididas en dos etapas delimitadas.

El marco teórico de referencia para el análisis estará guiado por una teoría enunciativa, es decir una dimensión semiótica y comunicacional, y por esto la más importante para nuestros fines: tal la teoría de la enunciación cinematográfica de Christian Metz (*Historia/discurso: nota sobre dos voyeurismos*, 1979; *La enunciación antropoide*, 19994), Francesco Casetti (*El filme y su espectador*, 1989) Gianfranco Bettetini (*El tiempo de la enunciación cinematográfica*, 1984), y Jesús González Requena (*Enunciación, punto de vista, sujeto*, 1987), que dará cuenta de cómo se construye la situación comunicativa entre un productor cultural y el público al que está destinado tal producto.

Por otra parte, el enfoque de construcción ideológica y discursiva será abordado a partir de los trabajos de Louis Althusser (*La revolución teórica en Marx*, 1967, e *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, 1970), Valentin Voloshinov (*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, 1976), y Cornelius Castoriadis (*La Institución Imaginaria de la Sociedad*, 2010 y *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, 1994) por un lado; y por el otro el enfoque de construcción del discurso en tanto dispositivo de ejercicio del poder, esto a partir de la obra de Michel Foucault (*La arqueología del saber*, 1970, y *El orden del discurso*, 1973).

Debe aclararse el hecho de que, por una decisión escritural, el desarrollo del presente estudio se hará describiendo la teoría primero, para luego proceder a la descripción del objeto en base a las herramientas teóricas presentadas antecedentemente, sin que esto afecte la articulación de cada una de las instancias. Es así que el marco teórico no se agota en sí mismo, es decir en la mera descripción, sino que se actualiza en una profundización que recoge los postulados teóricos oportunamente presentados.

1. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y POLÍTICO

El recorrido propuesto para abordar una contextualización tanto del período histórico como de la figura de Ortega comienza con un análisis histórico de las formaciones ideológicas

conservadoras en Argentina. Es tarea ineludible demostrar que una cosmovisión ideológica se origina a partir de un trabajo de construcción denso, profundo y sostenido en el tiempo, de manera tal que dicha construcción ideológica presenta una solidez que la hace operar de manera coherente y efectiva al momento de verificarse un proceso político como lo es una dictadura cívico militar.

El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional presenta una llamativa serie de continuidades, no sólo con el período inmediatamente precedente, sino con la evolución histórica de una Nación de poco más de ciento cincuenta años de historia. Esto significó que a la hora de resolver de manera autoritaria una crisis política y social (como tantas otras) la sociedad argentina no percibió la dimensión ni de la crisis ni de su receta para salir de ella. Esto es lo que hizo que un amplio sector de la opinión pública viera con buenos ojos la intervención de los militares hasta el punto de proporcionarle una legitimidad que sirvió para darle luz verde al gobierno de facto en muchas de las atrocidades que comenzaban a sucederse en el país. Todo esto, lejos de representar un hecho inédito tanto en términos políticos, ideológicos y metodológicos, como es tomar el poder del Estado por asalto y no reconocer las instituciones democráticas, deja entrever una coherencia ideológica con respecto a otros procesos de igual signo reaccionario en la historia argentina. No es apresurado señalar que al momento del golpe de Estado la sociedad argentina ya contaba con una extendida serie de disposiciones ideológicas que durante el gobierno militar operó con un dinamismo consolidado.

Para entender cómo fue posible dicha continuidad de una matriz de pensamiento, es conveniente establecer primero una conceptualización teórica del funcionamiento de la ideología en el seno de la vida social; esto permitirá entender mejor los procedimientos que intentan naturalizar las ideas presentes en una determinada sociedad, como si fueran universales y dadas desde el inicio de los tiempos, ocultando el proceso por el cual dichas ideas son impuestas por parte de una clase social históricamente en el poder.

1.1. HISTORIZACIÓN DE LAS IDEAS CONSERVADORAS EN ARGENTINA: DEFINICIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA IDEOLOGÍA EN EL SENO DE LA VIDA SOCIAL

Como primer paso, habrá que definir y caracterizar teóricamente las condiciones que den cuenta del funcionamiento de las ideas en el seno de la vida social: esto será a partir de la concepción marxista encarnada en el teórico francés Louis Althusser, quien ayuda a comprender el funcionamiento de las ideas de las clases dominantes, en función de la reproducción y perpetuación de las mismas en los sectores sociales antagónicos a los históricamente dominantes.

La ideología es un sistema de representaciones, imágenes y palabras que constituyen los objetos del mundo en que vivimos: "es la expresión de la relación de los hombres con el mundo, es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales" (Althusser, 1967: 194). La ideología se les impone a los hombres de manera inconsciente, y funciona "mediante un proceso que se les escapa" (1967: 193): no se trata de un fenómeno subjetivo e individual, sino sociológico. A su vez, es activa y "refuerza o modifica las relaciones de los hombres con sus condiciones de existencia, en esa misma relación imaginaria" (1967: 194). Es por eso que esa relación no puede ser nunca puramente instrumental, debido a que "los hombres se encuentran prisioneros en ella (…) y se creen su dueños" (1967: 194).

Para el marxismo clásico, la ideología son las representaciones que emanan de una conciencia que a su vez está determinada por condiciones materiales dadas. Aunque no es tan sólo un problema de la conciencia o de la representación, sino fundamentalmente de la práctica "orgánicamente como tal, de toda la totalidad social" (Althusser, 1967: 192). Una definición del concepto de ideología que no consiste en una posición de conciencia de clase que distorsiona las cosas a diferencia de la ciencia, sino "como un objeto de su mundo" (1967: 193), es decir, privilegiando en su concepción a la dimensión de la práctica social. Dicha relación vivida entre el hombre y su mundo "no aparece como consciente, sino a condición de ser inconsciente" (1967: 193).Cuando el marxismo clásico define a una ideología como dominante quiere decir que la mayoría la adopta como propia también. No

significa que pueda pensarse en una vinculación directa, automática o mecánica entre ciertas condiciones de la práctica y lo que se conoce como ideología o representaciones ideológicas. No se trata de representaciones que emanan de la conciencia como si fueran una suerte de dispositivo manejable, sino que la constitución como sujetos es la ideológica. El hombre es resultado concreto de la inconsciencia en donde la ideología supone la posibilidad de articular las formas y las características con las que el mundo se le presenta, que son las propias condiciones materiales que ese proceso social requiere para continuar siendo: "aquellos que están en la ideología se creen por definición fuera de ella; uno de los efectos de la ideología es la negación práctica por la ideología del carácter ideológico de la ideología" (Althusser, 1970: 70).

Una cuestión que se desprende directamente de todo lo antecedido, surge de pensar en el proceso por el cual las clases subalternas aceptan a la ideología dominante como la propia: ésta "no se convierte en dominante por gracia divina, ni en virtud de la simple toma del poder de Estado. Esta ideología se realiza y se convierte en dominante con la puesta en marcha de los Aparatos Ideológicos de Estado" (Althusser, 1970: 83). Éstos constituyen un conjunto de instituciones diferentes y especializadas que "funcionan mediante la ideología" (1970: 28), o sea a partir de una represión simbólica: la iglesia, la escuela, la familia, las leyes, los partidos políticos, los sindicatos o los medios masivos de comunicación.

1.2. ORIGEN Y PERPETUACIÓN DE LAS IDEAS CONSERVDAORAS EN ARGENTINA

> *"Los liberales argentinos son amantes platónicos de una deidad que no han visto ni conocen. Ser libre, para ellos, no consiste en gobernarse a sí mismos, sino en gobernar a los otros. La posesión del gobierno: he ahí toda su libertad. El monopolio del gobierno: he ahí todo su liberalismo… El liberalismo, como hábito de respetar el disentimiento de los otros ejercido en nuestra contra, es cosa de que no cabe en la cabeza de un liberal argentino. El disidente, es enemigo; la*

disidencia de opinión es guerra, hostilidad, que autoriza la represión y la muerte"[2]

En primer lugar, hay que señalar de manera concluyente que si algo caracterizó a la oligarquía argentina es que su hegemonía nunca estuvo basada en una verdadera acumulación de capital fundada en el libre funcionamiento de las fuerzas productivas, asumiendo los consiguientes riesgos de la competencia y la empresa racional[3]. Se puede reflexionar sobre el origen de esta cosmovisión ideológica a partir de dos aspectos: la estructura de castas que dio lugar a una identidad esclavista en los grupos dominantes, combinada a su vez con un pragmatismo político moderno, lo que da como resultado "una cosmovisión cuya creación surge de las obras de Platón y Plotino y que fue la ideología de la nobleza y el clero, las castas dominantes durante la alta Edad Media europea" (Vazeilles, 2001: 11). Tomás Abraham aporta otra caracterización posible para entender la percepción que de sí misma tienen los sectores tradicionales en Argentina, que "adopta en sus épocas de notables el lenguaje de la Roma clásica. Ahí se despliega la gracia del notable, del patricio de alma, del que hace gala de su generositas" (2001:10).

El platonismo parte de un dualismo entre lo divino y lo mundano y del alma sobre el cuerpo, con primacía de lo más elevado por sobre lo bajo y terrenal, según los ejes de una teología cristiana que conlleva un maniqueísmo básico entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas. A través de la consagración y la condenación considera a las clases ociosas y dominantes cerca del bien, la luz y la salvación, mientras que las clases bajas están afectadas por la suciedad y las fatigas del trabajo y no ven la luz, son proclives al pecado y la condenación. Es esto lo que hace creer que los sectores subalternos necesitan recibir de parte de los sectores privilegiados una educación que los encauce bajo los parámetros de la democracia liberal, occidental y cristiana.

[2] Alberdi, J.B (1910). *Escritos póstumos*, Buenos Aires, T.X, Ed, F. Cruz.
[3] Vazeilles, G. (1985). *La ideología oligárquica y el terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. p. 16.

1.3. VORACIDAD PRAGMÁTICA Y DIVINIDAD

El maquiavelismo, con su teoría de la doble moral, operó forjando esta matriz ideológica oligárquica y autoritaria como el mediador histórico entre lo religioso y las prácticas modernas. El príncipe puede violar leyes morales en pos de una razón de Estado que vela por mantener su poder y el orden pero a su vez predica un código moral que se impone a la propia conducta a partir del apoyo en una cultura religiosa encargada de cristalizar jerarquías y desigualdades sociales. Se trata de una organización bipolar del mundo donde Dios aparece como fuente del bien frente a la degradación del mal, que necesita ser salvado del pecado. Una especie de orden clerical encarnado en la Iglesia católica, pero que integra la nueva cultura científico-política con la anterior cultura religiosa.[4] En términos de aparato ideológico de Estado, la iglesia católica ocupó un rol importante en la Argentina del siglo XIX: "la pureza y la eternidad del ser nacional y la ideología familiarista son la base metafísica del terrorismo de Estado" (Abraham, 2001: 10). Para esta concepción del ejercicio del poder, se gobierna en nombre de Dios.

1.4. EL POSITIVISMO OLIGÁRQUICO

El positivismo es uno de los elementos que integran la civilización occidental y el liberalismo importados en Argentina: es una forma avanzada del individualismo liberal y racionalista que aparece en aquellas sociedades en las que las reglas de funcionamiento del capitalismo operan con madurez[5]. Los sectores dominantes en Argentina se veían como poseedores de la razón y conocedores del verdadero orden natural de las cosas y en la obligación de guiar a la sociedad a un avance inevitable.

Así, esta doctrina filosófica ha realizado una formulación ideológica que invierte la realidad para cristalizar un predominio social que en realidad es producto de las transformaciones materiales y las relaciones sociales: una de las características de la sociedad de castas es que la posición social ya está determinada y asegurada a partir del nacimiento mismo, idea originada en la mencionada concepción religiosa del mundo, en contradicción con los preceptos de las economías más avanzadas.

[4] Vazeilles, J. (2001). *Las ideas autoritarias de Lugones a Grondona*, Buenos Aires, Editorial Biblos. p. 31
[5] ibídem, p. 44.

Para las clases tradicionales en Argentina, la noción de jerarquía tuvo como resultado la búsqueda de un tercero para aniquilar: es lo que en última instancia instala la necesidad de "unir a la ciudadanía por el odio al hereje, al demonio, al extranjero, y no al 'diferente' como dicen los espirituosos" (Abraham, 2001:15). Esta cosmovisión se cristaliza en un pensamiento inmovilizador y restaurador en tanto que busca legitimación social a partir de señalar el origen en una edad de oro perdida pero a la que se puede regresar. Es el pensamiento de una elite dirigente anterior a la demagogia de la democracia moderna y del individuo anterior a la masa, de lo espiritual religioso previo al materialismo científico y el cartesianismo. Y es el pensamiento que alcanzó su coronación con el golpe de Estado de 1976.

Así, las palabras de Juan Bautista Alberdi se tornan proféticas y siniestras al día de hoy, aunque para algunos resulten novedosas o inéditas. Tan probable como es el hecho de cuán poco se ha reparado en el nombre que se dio a sí misma la última dictadura oligárquica y militar: el denominado Proceso de Reorganización Nacional se presentó como una nueva versión del Proceso de Organización Nacional y su consolidación del régimen roquista.[6]

1.5. EL GOLPE DE ESTADO Y SUS ANTECEDENTES

Este apartado nos permitirá entender el período en que se desarrolló el cine de Palito Ortega, y así ubicarlo en términos de un proceso histórico integral.

El período que abarca el presente apartado está enmarcado por un largo proceso de inestabilidades y tensiones políticas y sociales que hicieron que la democracia sea tan sólo una formalidad accesoria cuyo punto de partida se puede considerar el derrocamiento de Perón en 1955 y que inaugura un proceso de conflictos, resistencias y luchas que con avances y retrocesos acabaría por resolverse de manera violenta con el terrorismo de Estado iniciado en 1976 con la última dictadura cívico militar.

[6] Vazeilles, J. (1985). *La ideología oligárquica y el terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. p. 21

1.6. DESEMPATE

Con el golpe de Estado en 1976 se cerró una etapa de idas y venidas para el sistema político argentino que Juan Carlos Portantiero denomina el empate argentino, el cual consiste en una "crisis de hegemonía o incapacidad de un sector que deviene predominante en la economía para proyectar sobre la sociedad un Orden Político que lo exprese legítimamente y lo reproduzca"[7], lo que produjo que el Estado se vaya aislando cada vez más de la sociedad civil, y que en el período de Isabel Perón haya quedado "virtualmente disuelto en la Sociedad"[8]. El empate argentino representa la imposibilidad de construir una dominación legítima por parte de una concordancia hegemonizada por el feroz antiperonismo y anticomunismo de la oligarquía que estaba en marcha para servir al golpismo que comenzaría en 1955 y culminaría en 1976 en el período post peronista. El desenlace final marcó la victoria del terrorismo de Estado.

1.7. EL LARGO CAMINO HACIA LA DERROTA: INESTABILIDAD Y VIOLENCIA POLÍTICA

A partir de 1955 ningún gobierno pudo garantizar un orden estable que permitiera articular a la Sociedad con el Estado y así "fundar una legitimidad reproductora del sistema basada en la fuerza pero también en el consenso"[9]. Quedó abierta una etapa donde la alienación ideológica desempeñó un rol de primer orden en el curso de los acontecimientos "que van desde la situación previa a 1955 hasta 1976" (Vazeilles, 2005; 134).

El período que comprende el empate argentino contempló la derrota del sistema tradicional de partidos, que sufría la proscripción del peronismo y la consecuente deslegitimación que eso implicaba. A partir de la caída de Frondizi y durante los diez años que prosiguieron, se agudizó más la tensión entre peronistas y antiperonistas. Con el nuevo golpe de Estado en 1966 para derrocar al débil gobierno de Arturo Illia luego de poco menos de 3 años, bajo la denominación de Revolución Argentina, Juan Carlos Onganía ocuparía la presidencia hasta 1970: un intento de elaborar un Estado católico, en base a una política que para hacerla

[7] Portantiero, J. (1977). *Economía y política en la crisis Argentina 1958-1976*. Revista mexicana de sociología, 39 (2), p. 531-565.
[8] Ibidem.
[9] Íbidem.

posible soñaba con una isla de pureza, y para esto necesitaba "una cruzada moral que la legitimara" (Abraham, 2011:12).

Es preciso redundar y señalar que llegado el 24 de marzo, amplios sectores de la sociedad civil recibieron el golpe de Estado como uno de más entre otros debido al grado de conciencia que había sobre el estado de la crisis y la probada impericia del gobierno para controlarla. Muchos lo recibieron con cierto alivio, porque se ponía fin al accionar de la guerrilla (que en los hechos había quedado mortalmente diezmada un año antes) y a un gobierno cuanto menos deficiente como el de María Estela Martínez de Perón. El grado de fascistización observado en los sectores medios ante la crisis, los hacía aguardar esperanzados una respuesta del poder militar.[10] El del 24 de marzo de 1976 fue un golpe de Estado cívico-militar "del cual casi todos los argentinos se alegraron, derrocó a una Isabelita confundida y débil; el país estaba agotado y sobre todo quería orden" (Troncoso, 1984: 114).

A partir de este momento la desmovilización política y la destrucción del tejido social pasarían a ser los objetivos primordiales de un gobierno que demostró un celo implacable a la hora de implementar métodos violentos de persecución y adoctrinamiento.

2. LAS DOS CARAS DE LA MENTIRA: LA CENSURA COMO POLÍTICA DE ESTADO

> *"La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar. No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura y en los medios de comunicación"*[11]
>
> *"Algunos deben hablar y otros deben permanecer callados, así podemos escuchar a los voces de los justos y al silencio de los pecadores"*[12]

[10] Chitarroni Maceyra, H. (1983). *Cámpora/Perón/Isabel*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. p. 146.
[11] Jorge Rafael Videla en Cadena Nacional de radio y televisión, 8 de julio de 1976.
[12] Alte. Massera, en Feitlowitz, M. (2015). *Un léxico del terror*, Buenos Aires, Prometeo Libros. P. 80-81.

En el caso del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el gobierno no tuvo la necesidad urgente de innovar o siquiera de improvisar en materia de ideas o jurisprudencia debido al gran celo con que ésta fue diseñada y aplicada desde mucho antes. Más específicamente, Andrés Avellaneda (1986) circunscribe las políticas de censura del Estado argentino del período 1976-1983 a un proceso más abarcativo que habría dado comienzo a principios de los años sesenta. Cuando asumió la junta militar en marzo de 1976, ya tenía allanado el camino de manera bastante acabada. Organizado sigilosamente, alcanzó un período de recrudecimiento a partir de 1974 cuando las fuerzas represivas del Estado asumieron la empresa de una guerra ideológica.

Para la construcción gradual de un discurso de censura es necesaria una legislación que integre los distintos órdenes jurisdiccionales y centralice el aparato represivo para así ejercer de policía de la censura y poder lograr que tal discurso se efectivice en la práctica. Hay una sucesión de leyes y decretos básicos que pueden mostrar un ritmo constante, firme y creciente en la obtención de un discurso de censura.[13] Se verificó todo un trabajo acumulativo institucional de base que hizo que llegado el golpe de Estado en 1976 los contenidos básicos del discurso ya estuvieran "asentados y listos para que una sistematización mayor les dé la coherencia final y la efectividad deseadas" (Avellaneda; 1986: 19). El esfuerzo represivo en materia de censura llevado a cabo por la dictadura de la llamada Revolución Argentina fue el aporte de mayor peso y consistencia.

El gobierno de facto que asumió en marzo de 1976 se ocuparía, como fase superior de todo este proceso, de sistematizar el discurso de censura: profundizar y explotar la amenaza que representa una "cultura enemiga" que a través de la infiltración ideológica promueve un "relajamiento de las costumbres, el abandono de la práctica de hábitos morales, la familiarización con el ejercicio de la violencia como única forma de lograr propósitos ya sean esos aviesos o justos, el desmembramiento de instituciones sociales rectoras como la familia o la iglesia" (1986: 25).

El currículum de los funcionarios destinados a operar sobre la cultura revela una presencia casi exclusiva del confesionalismo en todos los gobiernos desde 1966. A partir de 1976 se

[13] Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. p. 36.

creyó necesario ofrecer una racionalización católica a los excesos de poder: se afirmaba que la profesión militar encarnaba la religiosidad y se le otorgaba un carácter sagrado a la represión fundamentando así la curia su cooperación con el régimen.[14]

Avellaneda hurga entre los discursos oficiales castrenses de los particularmente autoritarios años sesenta: hay dos unidades que reúnen y subordinan los significados del discurso de censura. Por un lado, un sistema cultural que, relacionalmente posee una misión noble que no debe ser alterada y debe estar siempre subordinado a lo moral y que puede llegar a ser usado de manera indebida, y por otro lado, los efectos de éste en el ámbito de lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional.[15] Este uso indebido de la cultura habilita a establecer una distinción entre una cultura oficial y otra falsa con finalidades que se consideran negativas. Así, dicha oposición entre legítimo e ilegítimo se va expandiendo y ampliando hacia otros pares de oposiciones: lo propio y lo extraño, lo nuestro y lo ajeno, el adentro y el afuera.[16] Por ejemplo, existe una moral propia de estos sectores conservadores, nuestra e íntima, que es agredida por el sexo indiscriminado, perverso y prostituido de una sexualidad ajena. En el caso de la concepción de la familia también hay una contrapartida en una no-familia, que comprende conductas tales como el adulterio, el aborto, el desamor filial y todo aquello que atente contra el matrimonio.

Además, dentro de los parámetros que conforman la no-moralidad encontramos el que lesiona o denigra la embestidura religiosa en tanto institución productora de moralidad. A su vez, el concepto de seguridad o del interés de la Nación, desplegado en el discurso como la defensa de la soberanía y la integridad nacional y territorial completa el inventario: es el deber de defender a la patria y el derecho del Estado a exigir su defensa, el de mantener el orden para evitar la disociación de la escala de valores del sistema institucional propio, y el respeto de las relaciones con países amigos.[17] Este discurso de censura define a este estilo de vida argentino como "un conjunto de valores, un modo de ser, un legado y una

[14] Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. p 36.
[15] Ibídem, p. 19.
[16] Ídem.
[17] Íbidem. p. 20.

tradición" que se presenta en relación con la concepción occidental y cristiana a través de la tradición; se le opone el ateísmo-comunismo subversivo como lo anómalo.[18]

Por su parte, el concepto de infiltración tiene una relevancia importante especialmente en el período 1966-1973, lo que resulta en una estrategia defensiva que establece la idea del plan diabólico pacientemente planificado desde un exterior de subversión intelectual.[19] Y la ideología de la penetración por excelencia era el comunismo, que con el avance de este proceso de acumulación del discurso de censura fue sofisticando los alcances del término para hacerlo especialmente extensivo a la vulnerabilidad de la juventud, el daño a la cultura y la contaminación de la educación.[20]

Para el momento de producirse el golpe de Estado, el discurso de censura cultural terminó de anudar una serie de cabos sueltos en las dos décadas anteriores, en dos etapas, en la primera, desde principios de los años sesenta, donde el discurso acumuló sus significados básicos, y la segunda desde 1974, donde dicho discurso se organizó sistemáticamente.[21]

2.1. LA CENSURA EN EL CINE

La noción más extendida de la censura como dispositivo de control más complejo contempla tanto medidas que implican la instrumentación de prohibiciones por un lado, como de protección y de promoción por otro, las cuales articuladas alcanzan una efectividad todavía mayor. Las políticas que los distintos gobiernos suelen implementar para complementar las prohibiciones son el otorgamiento de subsidios, el establecimiento de créditos, premios a las distintas obras, las cuotas de exhibición, direccionadas ellas de manera arbitraria y con criterios de censura. Dichas medidas tanto de apoyo como de fomento pueden funcionar para institucionalizar determinadas prácticas por un lado así como para clausurar otras por otro.

Para Avellaneda, es en el rubro de la producción cinematográfica donde se hace más evidente el funcionamiento de un discurso de censura. Se puede advertir cómo a partir de los años treinta la legislación intenta intervenir para controlar más firmemente la

[18] Íbidem. p. 20-21. .
[19] Íbidem. p. 23.
[20] Ídem.
[21] Íbidem. p. 14.

producción cinematográfica. Pero es en los años sesenta donde este proceso se acelera y el discurso de censura alcanza una efectividad casi total.[22]

En los primeros años del post peronismo se dicta el Decreto Ley 62, que reinstaura el Instituto Nacional de Cinematografía y establece una subcomisión calificadora destinada solamente a calificar como no apta para menores de dieciocho años a las películas por razones de carácter educacional. En 1959, el Decreto 9660 permite el ingreso de integrantes de organizaciones privadas en la composición de la Subcomisión Especial Calificadora dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía: se suman siete representantes de instituciones tales como la Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, el Movimiento Familiar Cristiano, la Unión Internacional de Protección a la Infancia, entre algunas otras de una clara orientación ideológica religiosa que se extendería durante todo este período hasta terminada la dictadura en 1983. El Artículo 29 del Decreto Ley 16386/57 disponía que ninguna película podrá ser exhibida si no obtuvo previamente un certificado otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía: por primera vez, el Estado argentino quedaba facultado para prohibir películas.

En el interregno de facto de José María Guido se dictó el decreto ley 8205/63 que creaba el Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica integrado por representantes de diversas entidades confesionales y facultado para establecer cortes sobre todo film que pretendiera estrenarse en los cines argentinos además de establecer el requerimiento de un certificado de exhibición obligatorio. Su primer director era al mismo tiempo el representante de la Oficina Católica Internacional del Cine. Dicho organismo comenzó a ganar una autonomía creciente y, a partir de 1968, obtuvo la facultad adicional de determinar prohibiciones totales. Así, la censura, que nunca había dejado de estar presente desde 1930, adquiere un protagonismo institucional inédito hasta entonces.[23]

De esta forma, a la dictadura cívico-militar que usurparía el poder del Estado el 24 de marzo de 1976, le bastaría con prescribir unas difusas normativas respecto de las películas que serán apoyadas y las que serán censuradas, respaldándose así con una soltura total en el

[22] Íbidem. p. 41.
[23] Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos: Fundación OSDE. p. 164.

cuerpo legal heredado. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional conformó la etapa de sistematización de este discurso de censura: a partir de ahora se van a desarrollar con cuidado cada uno de esos rasgos, se los va a "explicar reiteradamente, los va a incluir en todas sus interpretaciones de conjunto y sobre todo los va a usar como base del proyecto de país que se propone por su intermedio" (Avellaneda; 1986: 23).

2.2. ¿QUÉ SE PUEDE HACER SALVO (NI SIQUIERA) VER PELÍCULAS?

En lo relativo a los consumos culturales también hubo rupturas y continuidades a partir desde marzo de 1976. Con la consumación del golpe de Estado, las condiciones políticas y sociales afectaron profundamente al campo de la cultura en base a una limitación de la circulación de material de todo tipo, en cualquier soporte y medio de comunicación existente, nacional o extranjero, además de las restricciones a las reuniones de personas y a cualquier tipo de contenido político. De esta forma, "el arte se pobló de diversas metaforizaciones de todo aquello que no se podía decir" (Herrera; 2014: 221).

Con respecto a los fines que perseguía la política cultural llevada a cabo por la dictadura, no solo fueron fines de reconversión económica sino también de reconfiguración simbólica. La dictadura tuvo una política cultural propia y una clase social que le dio sustento. Tuvo sus jóvenes y sus músicos (y su música), tuvo su teatro (que va más allá de la tarea laboral de sus actores), tuvo a sus miembros del espectáculo, ni se privó de sus intelectuales ni de sus periodistas. El plan de la dictadura militar implicaba la modificación no solo del perfil industrial o las instituciones del país sino "también los valores e, inclusive, la estructura de la personalidad de los habitantes de esta nación" (Ford y Romano, 1985: 9). Esta política cultural era parte de un proyecto planificado de alcance nacional, para lo que contaba con organismos, procedimientos y metodologías.

2.3. PRECEPTOS ELEMENTALES DE LA TRÍADA "DIOS, PATRIA Y FAMILIA"

En cuanto a los preceptos dogmáticos con los que la dictadura terminaba de construir y cimentar la estructura ideológica, este trabajo pudo dar oportuna cuenta de su respectivo origen. Con el propósito de profundizar y detallar aún más estas conceptualizaciones, la investigación realizada en la tesina de grado de Marina Repice[24] será un aporte decisivo en dicha labor. Son los principios que se condensan en la tríada "Dios, patria y familia" los pilares y los fundamentos del discurso que el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional intentaba imponer a la población como el único posible y legítimo, condenando a la marginalidad moral y humana a cualquier conducta que se aparte de esos principios rectores de la vida social. El presidente de facto Jorge Videla lo podía explicar sin medias tintas: "un terrorista no es sólo alguien con un revólver o una bomba, sino también aquél que propaga ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana"[25]. Tres principios que a su vez se entrecruzan, se retroalimentan y se condicionan mutuamente para conformar ese pretendido "ser nacional", que además se presentan como naturales, o más bien, como otorgados por una divinidad que vela por su cumplimiento efectivo, cuando en realidad son categorías que responden a construcciones socio-históricas. Según Feitlowitz (2015), el régimen que gobernó Argentina entre 1976 y 1983 supo con "habilidad diabólica" utilizar un lenguaje que envolvía en misterio acciones e intenciones concretas, expresaba un sentido distinto al de las palabras, inspiraba confianza o infundía culpa y sembraba un terror paralizante y confusión[26].

Es pertinente comenzar caracterizando esa dimensión divina, religiosa o sagrada que la dictadura le imprimía a sus postulados y acciones. Es señalado como "el golpe de los caballeros"[27] que venía a barrer con la barbarie. Los mandos de las Fuerzas armadas tomaron el poder con un plan cuyo lenguaje de nobleza contrataba con un momento por el

[24] Repice, M. *La única voz. Un análisis de las representaciones sobre familia y Estado en manuales de Formación Moral y Cívica utilizados durante la última dictadura militar.* (Tutora: Paula Guitelman).
[25] De la conferencia de prensa de Videla con periodistas británicos, en La Nación, 18 de diciembre de 1977, págs. 1 y 18
[26] Feitlowitz, M. (2015). *Un léxico del terror*, Buenos Aires, Prometeo Libros. p. 54
[27] Ibidem. p. 32-33.

contrario de desesperación: no se estaba ante una lucha por Argentina solamente, sino también por la "civilización cristiana occidental" (Feitlowitz, 2015: 33).

Había un proyecto para "recuperar los sentidos de muchas palabras robadas" (Feitlowitz, 2015: 76): realidad, racionalidad, verdad, sacrificio, patriotismo, deber, democracia y honor, a su vez que se redefinían los conceptos tanto de guerra como de paz. Por ejemplo, uno de los términos que enfrentó con más ferocidad durante los años de dictadura, fue el de los "derechos humanos", el cual bajo una concepción clerical conformaba "un juego de palabras del diablo mismo, una marca grandilocuente para el pecado mortal" (Feitlowitz, 2015: 82); o mejor aún, quienes recurrían a dicha terminología "tienen una mentalidad atea, han cometido actos delictivos y tienen ambiciones políticas" (2015: 82)

Dios

Como fue oportunamente señalado, ese orden clerical encarnado en la Iglesia Católica brindaba el sustento para una cultura religiosa encargada de cristalizar jerarquías y desigualdades sociales, a partir de una organización bipolar del mundo donde Dios aparece como fuente del bien frente a la degradación del mal, con la consecuente capacidad para salvar del pecado. Es por eso que el rol que desempeñó la Iglesia durante la dictadura fue el de depositaria de los principios y valores morales que brindaban tanto una justificación moral para el accionar de las fuerzas de seguridad, como así también una guía de conducta para la población que garantice las condiciones de reproducción de un modelo de Estado autoritario y represivo. La Iglesia debía tener la capacidad de generar bienestar, paz y unión para el conjunto de la sociedad. Un papel fundamental a la hora de imponer una moral que cimente la nueva sociedad que se quería imponer a partir de una jerarquía superior otorgada por la providencia: es por esto que el Estado no puede pasar por encima de la Iglesia, simplemente debe limitarse a funcionar como su instrumento. Lo más importante de esta concepción moral es que debe proyectarse a todos los ámbitos de la vida social, la cual quedará sujeta a ese orden superior.

Patria

La noción de patria es la que presenta al accionar del Estado en tanto los principios del nacionalismo que apela a la simbología con el fin de cohesionar a la población tras un

gobierno omnipotente y estricto, que dictamina cuáles son las conductas y pensamientos correctos y cuáles no, y obra prescribiendo y sancionando en consecuencia. En la invocación a la patria se hace presente una apelación a la autoridad, al orden y a los lineamientos de una Constitución Nacional virtualmente suspendida. Dichos valores patrióticos son los que se encarnaban en la figura del ejército principalmente, pero también en las fuerzas de seguridad en general y en las instituciones del Estado encargadas de impartir el orden, la educación y la soberanía de una nación: la disciplina y las jerarquías serán los principios ordenadores de los valores patrióticos. Este principio está fuertemente determinado por la cosmovisión católica, y será ésta la que oriente y dé forma a cualquier postulado originado en el poder del Estado.

Familia

En un nivel más particular, el tercero de los pilares fundamentales que sostienen esta sociedad represiva está conformado por la concepción tradicional de familia, entendida ésta como al célula de la sociedad a donde se vehiculizan los principios morales, éticos y disciplinarios. El gobierno cívico militar que gobernó de facto a partir de marzo de 1976, pretendía extender a la familia los principios generales que regían a la sociedad, como un "microcosmos del Proceso" (Feitlowitz, 2015: 87): "la familia efectúa no sólo la socialización primaria de los hijos sino que también establece marcos en los que se configuran los sistemas de interacción y de construcción de identidades de los adultos"[28]. La familia y el hogar eran concebidos como una metáfora de lo que debía ser la sociedad: "la paz se ha instaurado en el living, ahora debe llegar a toda la casa"[29] rezaba una de las revistas destinadas al público femenino que más hizo por colaborar con la dictadura.

Esta concepción de familia nuclear se institucionaliza a través del matrimonio legal consagrado por la Iglesia, el cual a su vez es monógamo, indisoluble, con fines de procreación y obligación de educación de la descendencia bajo los mismos principios y con los mismos fines. Esta pretendida condición natural de dicha concepción de la familia no es

[28] Vidal Fernández, Fernando. Citado en "Familias y discurso escolar" en Araque, Francis y Rodríguez, Xiomara. Revista *Omnia*, año/vol. 14, número 002, Maracaibo, 2008, p. 28.
[29] Feitlowitz, M. (2015). *Un léxico del terror*, Buenos Aires, Prometeo Libros. p. 87

más que "una ficción, un artefacto social, una ilusión en el sentido más vulgar del término, pero una 'ilusión bien fundada' porque, producida y reproducida con la garantía del Estado, recibe de éste, en cada momento, los medios para existir y subsistir" (Bourdieu, 1994: 145). La institución familiar cumple un rol fundamental en la reproducción del orden social, principalmente a través de la reproducción de la estructura de relaciones sociales. Se consideraban agentes de la desintegración familiar, y por ende atentaban contra el ser nacional, el divorcio, el aborto, la pornografía, el sexo libre o los métodos anticonceptivos.

Dentro de esta estructura jerárquica que es la familia tradicional, el ejercicio de la autoridad está representado por la figura paterna: el hombre es el jefe de familia y en él reside la autoridad del hogar. Así, se espera que la sumisión de la esposa o de los hijos sea extendida al resto de los ámbitos de la vida social. Los conflictos se producen cuando hay ausencia de obediencia y disciplina. El patriarca es quien toma las decisiones y quien brinda protección y sustento al resto de grupo.

Así como el rol de los hijos está limitado a la obediencia, el respeto y la gratitud, también es importante señalar el rol de la mujer dentro de esta estructura: el mismo está relegado al espacio doméstico y sus quehaceres, a una función meramente reproductiva y de compañía y colaboración para el hombre. Queda despejada cualquier posibilidad de igualdad en este tipo de relación conyugal: la jerarquía se hace carne en el matrimonio y en el hogar.

3. BREVE HISOTORIA DEL CINE ARGENTINO

En el presente apartado se hace una descripción desde una perspectiva histórica de la evolución del cine argentino en función de su relación institucional con el Estado, para de esta forma abordar la estructuración de un discurso que intente influir en la construcción de una determinada cosmovisión como hegemónica. Este acercamiento histórico contribuirá a entender el contexto cinematográfico del período que abarca el presente estudio, tanto en términos éticos como estéticos.

3.1. CINE Y CRIOLLISMO: PRIMER CENTENARIO E IDENTIDAD NACIONAL

A partir de 1933, y con el cine sonoro ya difundido, "el cine argentino se populariza, convirtiéndose en el medio masivo de comunicación por excelencia, accesible primero a obreros y otros públicos populares, que pagan pocos centavos por entradas y miran la película sin necesidad de leer títulos sobreimpresos" (Tranchini, 1999:104), ampliando de esta forma aún más el segmento de público destinatario a los hijos de las primeras generaciones de inmigrantes extranjeros, o argentinos inmigrados desde el interior. El cine comienza a ser un negocio rentable a partir del inicio de la época de las estrellas, de los actores consagrados con sus clichés y modismos. Hacia 1942, la industria cinematográfica argentina llegó a su punto de mayor éxito comercial además de alcanzar una considerable expansión técnica.

3.2. CINE Y PERONISMO

Una vez que Juan Domingo Perón se hizo cargo de la Secretaría de Trabajo se impulsó una política proteccionista para el sector gracias a una legislación que limitaba la importación de películas extranjeras (y virtualmente descartaba las de procedencia norteamericana) y prescribía que las salas de cine proyectaran películas argentinas de acuerdo a un determinado plan. Además concedía créditos generosos a los productores nacionales. Uno de los aspectos negativos de este proceso fue la presencia de numerosos casos de persecución ideológica, con confecciones de listas negras y exilios, algunos voluntarios y otros forzados, produciéndose en un breve lapso un verdadero éxodo de artistas considerados antiperonistas, la mayoría de los cuales regresarían luego del golpe de Estado de septiembre de 1955.

3.3. EL NUEVO CINE ARGENTINO

La dictadura que derrocó a Perón en septiembre de 1955 mantuvo el proteccionismo estatal para la exhibición de films argentinos pero al mismo tiempo suspendió el sistema de

créditos y subsidios, por lo que en pocos meses la producción entró en su crisis más aguda desde los comienzos del sonoro. Un acercamiento entre productores, directores y exhibidores, produjo un nuevo sistema de apoyo que permitió la rápida recuperación de la producción, pero otros aspectos indispensables de la actividad cinematográfica, cuyo desarrollo estaba previsto por la ley, quedaron comprometidos o pospuestos.

Hacia comienzos de la década siguiente, con la consolidación de la televisión y con la austeridad impuesta por el ministro de economía Álvaro Alsogaray se produjo un despoblamiento de las salas cinematográficas evidenciando una crisis indisimulable. La primera estrategia para recuperar ese público que la televisión se había llevado, consistió en buscar a esas figuras que la pantalla chica le había restado para que repitan éxitos.

3.4. LA CENSURA Y EL TERRENO ALLANADO

En mayo de 1968 se dicta la ley 17741, de corte paternalista, que nace para fomentar el impulso y la regulación de la cinematografía argentina, pero que además fue diseñada para ajustar la producción a las posibilidades administrativas, burocráticas y financieras del Instituto Nacional de Cinematografía, que contemplaba la posibilidad de concentrar el manejo de la industria fílmica en el cargo de su director.

Si la ley 17741/68 se centra en aspectos de tipo financieros y administrativos, en diciembre se sumó la ley 18019 que daba nacimiento al Ente de Calificación Cinematográfica. La nueva ley centralizaba mucho más en el Poder Ejecutivo Nacional en el que un director, y dos adjuntos nombrados directamente por el PEN reemplazaban a veinte personas del ente antecesor, el Consejo Honorario de Calificación.

La combinatoria de estas leyes, sumado al accionar del Ente de Calificación Cinematográfica, condicionaron gravemente al cine argentino en el lapso que va desde 1968 a 1983, contribuyendo a generar la peor crisis tanto artística como industrial en toda la historia del cine argentino.

3.5. LOS AÑOS SESENTA: RENOVACIÓN Y COMPROMISO

En el período comprendido por el ‘‘onganiato’’ se pudo observar un recrudecimiento de las contradicciones y la agudización de las distintas luchas políticas que originaron una nueva

forma de abordar la producción cinematográfica: nacieron las experiencias que luego se agruparon bajo el nombre de *Tercer Cine*, también conocido como cine militante o cine de liberación: se inauguraba una forma de producir evadiendo la censura y la persecución: por primera vez en Argentina (y luego en Latinoamérica), se produce y se exhibe desde la absoluta clandestinidad.

Cuando la dictadura finalmente cedió el poder en 1973, se vivió lo que algunos dieron en llamar la "breve primavera liberal", lo cual fue aprovechado por algunos cineastas de una nueva camada crítica del sistema y se abrió una época a la postre efímera de una amplia libertad de expresión, que el público celebró colmando las salas. En este período, también se lograron avances legislativos importantes y se logró ampliar la participación en las decisiones institucionales, alcanzando logros más que significativos.

3.6. EL CINE EN LA DICTADURA

> *Respecto a películas a filmar en el futuro, el INC apoyará económicamente todas aquellas que exaltan valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces. Respecto a películas en preparación, en virtud de que las pautas morales e ideológicas existentes hasta el 24 de marzo de 1976 eran diferentes o no estaban explícitas, será necesario adecuarlas a fin de evitar perjuicios económicos y de otra índole motivados por modificaciones al guión, escenas, etc., que resulte imprescindible realizar para autorizar su exhibición"*[30]

[30] Capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, designado interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, en Gociol e Ivernizzi (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires Eudeba. p. 43.

Si el breve período llamado "primavera liberal" significó considerables avances democratizadores, también es tristemente cierto que tampoco nunca antes se destruyó tanto como en la época que siguió.

Para la cinematografía argentina las consecuencias fueron graves: comenzó un exilio masivo y atentados cada vez más frecuentes que incluyeron secuestros y desapariciones. Este éxodo, represión y creciente censura minaron la substancia de la cinematografía. A todo esto se sumaba una política económica involutiva en materia de producción: se produjo un notorio descenso en la cantidad de filmes producidos a partir del comienzo de la dictadura de 1976, un nivel que se mantuvo constante hasta la caída del régimen de terror.

A poco de iniciado el gobierno cívico-militar se convertían en normativa las pautas para la organización y calificación de la producción cinematográfica al establecer una división de los filmes en tres categorías: a las que exalten y legitimen una moral individual y heroica en la lucha por la justicia y la libertad, y en contra de los valores de la violencia, el materialismo y el ateísmo, se les brindará apoyo oficial; aquellos filmes a los que el Estado autorizará según considere al público preparado para presenciarlos; y por último, las de entretenimiento o sin valor artístico que ofendan el sentir de los valores familiares y tradicionales que serían prohibidas en todo o en parte.[31]

El cine de estos años se caracterizó por propagar filmes con mensajes donde abundaban las anécdotas moralizantes, haciendo una fuerte insistencia en la difusión de valores morales cristianos en torno a la familia, la juventud y el trabajo, reafirmando de este modo uno de los lemas principales de los detentores del poder militar: la reclusión de la vida social en la familia y el hogar. Es así que, más que estar ante una política específica para la actividad, el terror impuesto por el Estado y las implacables normativas de la censura produjeron una especie de autorregulación en el ámbito del cine.

[31] Varea, F. (2008). *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*, Rosario, Editorial Municipal. p. 33.

3.7. LAS DISTINTAS VARIANTES TEMÁTICAS Y DE GÉNERO DEL CINE EN LA DICTADURA

En primer lugar, lo que se conoce como cine "serio": esto es, filmes que vieron afectados seriamente su expresividad temática y estética puesto que era donde primero se ponía el ojo a la hora de buscar situaciones que subviertan el orden férreamente dictado por el gobierno cívico militar. Así es que estas realizaciones quedaban condicionadas por la censura estatal y la autocensura impuesta para preservar la propia vida.

Por otra parte, existía lo que se conoce como cine de humor picaresco y de evasión para adultos: comedias picantes con alusiones sexuales, que tampoco pasaban de los habituales chistes o *gags* pícaros o la presencia de las modelos del momento en ropa interior. Estaban normativamente destinadas al público adulto. Aproximadamente la quinta parte del cine argentino producido en el período 1976-1983 está compuesto por estas películas de dudoso valor artístico, y escritas y dirigidas descuidadamente. Destacan las películas de la célebre dupla conformada por Jorge Porcel y Alberto Olmedo en las que aparecían actrices como Moria Casán o Susana Giménez y las dirigidas por los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich.

Otra variante temática estaba dada por el cine infantil o familiar, el cual forma una parte importante de la producción cinematográfica en la dictadura. En este sentido se afianzó el cine de acción originado a principios de los años setenta, que aludía al proceso represivo que se estaba llevando adelante por los servicios paraestatales en base a una combinación del uso de la jerga castrense con metáforas y eufemismos referidos al accionar anti terrorista: ejemplo de esto es la saga de *Los superagentes*, una serie de películas de acción destinadas a un público adolescente, con una propuesta que instrumentaba la violencia, el heroísmo y un humor ingenuo según lo requiera el guión. En sintonía con el componente pedagógico de muchas de las películas de este período, un elemento recurrente es la apelación a las virtudes de la educación. Pero la educación según un enderezamiento de quienes actúan indiferentes a las normas.

La violencia ocupaba un lugar importante en la explotación temática en el cine argentino en la dictadura; aunque suavizada en función del humor o las aventuras, tienen una severidad inequívoca. Hay referencias a los centros clandestinos de detención y a la adopción

legalmente oscura de bebés, por ejemplo en las películas producidas y dirigidas por Emilio Vieyra y protagonizadas por una dupla de policías llamadas *Comandos azules* (1979) y *Comandos azules en acción* (1980), siempre dentro de estos mismo parámetros temáticos y estéticos. Este tipo de filmes aprovechan además para desplegar un léxico que parecía sonar como una clara referencia a la jerga empleada por las mismas fuerzas represivas, un lenguaje de guerra, además de claras referencias al accionar parapolicial.[32]

Con el correr de los años algunas producciones de a poco fueron haciéndose eco de lo que pasaba en el país, recurriendo a la metáfora, la elipsis o el mensaje velado para así poder expresarse evadiendo la censura aunque no dejando de asumir riesgos.

4. CARACTERIZACIÓN DE LA FIGURA DE PALITO ORTEGA

> *Vamos, vamos, cantorcito / que andás de contramano /* (…) */ quién te dijo que la gente / se levanta alegre para ir a trabajar / lamento decirte, pero estás equivocado / la gente sólo se ríe si le dicen la verdad / la verdad no debería ofender a nadie / el que no la acepta es porque mintiendo está / yo creo que sos bueno / y sos un padre ejemplar /* (…) */ la gente ya quiere escuchar otra canción / se sienten impotentes si un cantor no los defiende /* (…) */ la gente te pide que ahora pagues una entrada / ellos quieren verse alguna vez triunfar / v, vamos, cantorcito / que andás de contramano / tus letras siempre dicen / que anda todo, todo bien / te doy un consejo: aportá un poquito más / tu forma de pensar / se quedó en el Club del Clan / devolvele al pueblo la canción que le sacaste / ellos siempre están dispuestos a perdonarte.*[33]

[32] Varea, F. (2008). *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*, Rosario, Editorial Municipal. p. 67.

[33] Gieco, L. (1989). Cantorcito a contramano. En *Semillas del corazón* (CD). Buenos Aires, Cañada/Abraxas.

En el presente capítulo serán abordados distintos aspectos como las características artísticas y los alcances sociales y políticos que configuran al popular personaje conocido como *Palito* Ortega desde una perspectiva histórica.

4.1. NACIMINETO Y ORÍGENES EN TUCUMÁN

Ramón Bautista Ortega nació el 28 de febrero de 1941 en el ingenio Mercedes, Lules, a veinte kilómetros de San Miguel de Tucumán, en un barrio obrero de la provincia del Norte argentino. Desde los tempranos nueve años, el pequeño Ramón se la rebuscaba vendiendo diarios, para más tarde incursionar como changarín en un sinfín de empleos ocasionales.[34] En casa de los Ortega, desde 1946 el peronismo había captado las simpatías políticas, aunque las reivindicaciones de justicia social a veces eran para Ramón una especie de exceso que había que mitigar: para el propio Ortega, en sus palabras, "antes de esas leyes (el estatuto del peón rural, entre tantas otras), cuando llegaba el capataz, todos trabajaban. Luego, cuando ya no se podía despedir a la gente, algunos se iban al otro extremo, y llegaban al punto de creerse ellos mismos los patrones" (Luciani, 1993: 18).

A los 14 años, el joven Ramón empieza a imaginarse la vida en Buenos Aires como algo más que la infantil travesura de colarse en escenarios folklóricos a tocar los platillos o hacer alguna gracia en la calle. A los 15 ya desembarcó en la Capital, con más sed de aventuras y ansias de triunfar que un proyecto artístico concreto.

4.2. UN MUCHACHO TRISTE QUE CANTA CANCIONES ALEGRES

Palito Ortega estuvo en el momento y en el lugar indicado cuando la industria cultural vio la fertilidad de un nuevo mercado compuesto por un sujeto social reciente: la juventud. Así, se produce un fenómeno musical de procedencia industrial de probada eficacia en Europa y Estados Unidos: la fabricación de ídolos juveniles. Se genera así la proliferación de una serie de números de imitación, donde Ortega ocupaba un lugar predominante con esa

[34]Luciani, T. (1993). *El rey*, Buenos Aires, Beas Ediciones. p. 12.

particularidad de ser la versión provinciana y plebeya en Argentina de un fenómeno claramente anglosajón como era el rock o la música beat.

En 1962 comenzaría un programa de televisión que se convirtió en una verdadera sensación: *El club del clan* en Canal 13 fue el gran número televisivo de la nueva música joven denominada *nueva ola*. Fue el programa de más alcance entre la audiencia, y de donde surgió el único fenómeno de ventas que fue el de *Palito* Ortega.[35]

A diferencia del resto del *staff* que hacían imitaciones de éxitos en inglés, Ortega en cambio "encarnaba el papel de él mismo, y comenzaba a sobresalir por las canciones que componía y cantaba. Su timidez y el rostro triste remarcaban un estilo muy personal, *Palito* llevaba inscriptas las marcas corporales de lo plebeyo y subalterno: delgado y frágil, pequeño y morocho, además de desafinado: se quebraba esa hegemonía de la estrella carilinda, rubia y virtuosa. Así verificó su vertiginoso ascenso imitando a los intérpretes de rock'n'roll, para pronto convertirse él mismo en autor y en un verdadero fenómeno social, tan repudiado por los intelectuales como querido por los jóvenes de las clases trabajadora y media baja.

El éxito fulminante del joven Ortega data de 1962 y resulta ser su primer simple *Bienvenido amo*r; a partir de este momento el ascenso fue meteórico. Ya en 1963, el simple *Decí por qué no querés* llegó a disco de oro.[36] Al momento de lanzarse como director cinematográfico en 1976 ya había alcanzado a grabar la friolera de treinta álbumes y participado en más de veinte películas, las más exitosas bajo la dirección de Enrique Carreras, a quien luego tomaría como principal referente a la hora de realizar las propias. Probablemente su mayor éxito discográfico haya sido *La felicidad* (1967), con más de dos millones de discos vendidos. Se estima que las ventas durante toda su carrera alcanzaron las veintiocho millones de copias en todo el mundo[37].

[35] Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos: Fundación OSDE. p. 154.
[36] Ídem.
[37] Luciani, T. (1993). *El rey*, Buenos Aires, Beas Ediciones.

4.3. INICIOS EN EL CINE COMO ACTOR PARA EXPLOTAR EL ÉXITO TELEVISIVO

Toda esta falta de sustancia y consecuencia artística es la que lo llevó a convertirse en el intérprete ideal del cine promovido por el Estado durante la dictadura de Onganía en 1966. Mientras el cine con más inquietudes, pujante y con ideas innovadoras no recibía crédito ni subvenciones estatales, *Palito* Ortega llegó a protagonizar una larga serie de filmes dirigidos por el inefable Carreras y que inevitablemente encontraban el éxito masivo y el apoyo oficial.[38]

Ortega además representaba los valores de la familia tradicional conservadora. Esta imagen queda reforzada con su matrimonio con la angelical Evangelina Salazar y su posterior hijo. Las temáticas amorosas plasmadas en sus canciones siempre se tratan desde la más absoluta candidez optimista e ingenua llevando al gran público un mensaje de amor y felicidad, siempre dentro de los márgenes de lo establecido por las tradiciones y las buenas costumbres.

En 1973, Ortega publica una de sus canciones más emblemáticas, *Yo tengo fe*, que parece funcionar como respuesta a este tipo de pretensión política de algunos artistas, por ejemplo a la *Marcha de la bronca* de *Pedro y Pablo*, de ese mismo año: al respecto, Ortega declara que "el canto no significa tristeza, muy por el contrario. A pesar de que otros autores mantienen un estilo negativo a través de sus canciones de protesta o testimoniales, yo trato de reflejar lo positivo de la vida. Siempre le canté más a la esperanza que al fracaso, más a la fe que a la bronca" (Luciani, 1993: 49). De esta vertiginosa forma es que Ramón *Palito* Ortega llega convertido en un éxito de popularidad y ventas al período que lo encontrará dando sus pasos como director cinematográfico, los años más oscuros de la historia argentina reciente.

[38] Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos: Fundación OSDE. p. 119.

4.4. EL CINE DE ORTEGA

> -*¿Cuál es tu próximo proyecto cinematográfico?*
>
> -Una película que tengo que estrenar en las próximas vacaciones de invierno. La misma se exhibiría en cuarenta o cuarenta y cinco salas. Una salida formidable.
>
> -*¿Cuál es su argumento?*
>
> -Todavía no lo sé. Lo que sé es que tiene que tener como potenciales espectadores al público infantil, al público familiar.
>
> -*¿Cómo es posible que una película tenga fecha de estreno cuando ni siquiera existe el argumento?*
>
> -Esto sucede en muy pocos casos en el cine nacional. Es que para los exhibidores mis películas son negocio seguro. Es la ley de la oferta y la demanda. Si yo produzco películas taquilleras se me mantienen esas posibilidades.
>
> -*¿Cómo se mide esa repercusión popular?*
>
> -De las películas que hice en los últimos cuatro años ninguna fue vista por menos de un millón y medio de espectadores.[39]

No fue Ortega el primer director en producir una película que haga apología del accionar de fuerzas de seguridad o dictadura alguna en Argentina, como fue señalado ya en los casos de *Los Superagentes* o el grotesco antecedente de *Los chiflados del batallón* y *Los chiflados dan el golpe* (ambas de 1975). Así, "perpetuando tramas y procedimientos narrativos

[39] Entrevista que Néstor Lescovich le realizara a *Palito* Ortega para el diario Clarín el 9 de febrero de 1980, en Gociol e Invernizzi (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo,* Buenos Aires,Eudeba. p. 29.

obsoletos, Ortega y casi toda la producción industrial del período invocaron el espectro idealizado de un cine ido, que no conocía 'coca ni morfina', no mostraba problemas de 'homosexualismo', era anterior al riesgo a la temible infiltración marxista y anterior también al peronismo, lo que ahorraba la molestia de explicarlo. No se trataba de detener la historia (…), sino de hacerla retroceder" (Peña, 2012:200). No hay dudas de que fue el propio Ortega quien decidió poner "su inmensa popularidad al servicio de la promoción de las fuerzas armadas o de la policía federal durante el período criminal más grande de toda su historia" (2012:198).

5. PELÍCULAS A ANALIZAR

Como fue oportunamente señalado, el presente corpus de análisis está compuesto por cinco filmes dirigidos por Ramón *Palito* Ortega, divididos en dos etapas bien diferenciadas. La primera compuesta por los dos primeros largometrajes, que presentan una característica definida: un marcado énfasis en resaltar el desempeño de las fuerzas de seguridad y el aparato represivo del Estado, desplegando un solemne repertorio de desfiles, exhibiciones y visitas a museos de las distintas armas. Los títulos son *Dos locos en el aire* (1976), y *Brigada en acción* (1977); y la segunda etapa será abordada a partir de tres de sus cinco filmes restantes, en los cuales se desarrolla una temática costumbrista que gira alrededor de la dinámica de funcionamiento de una familia tipo argentina, siempre en tono de comedia liviana. Los títulos son *El tío disparate* (1978), *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980). Quedan afuera del análisis para este estudio *Amigos para la aventura* (1978) y *Las locuras del profesor* (1979), por los motivos anteriormente detallados.

5.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PELÍCULAS QUE CONFORMAN EL PRESENTE CORPUS

Primera etapa: propaganda represiva

Como ya fue señalado, las dos primeras películas de la filmografía de Ramón *Palito* Ortega como director cinematográfico componen una unidad temática, determinada por su afán propagandístico de las fuerzas de seguridad y su accionar, donde se enaltece el valor humanitario, heroico y profesional de todos sus integrantes y abunda la terminología y la

jerga castrense y policial. El hecho de que ambas películas hayan sido estrenadas en época de receso invernal no debe ser considerado un dato inocente.

La primera, *Dos locos en el aire* (1976), transcurre en una base militar entre exhibiciones aéreas, demostraciones de valor y situaciones de enredo en los mismísimos cuarteles. Se trata de narrar las vicisitudes en la fuerza aérea de dos amigos del alma, el promisorio teniente Juan Manuel San Jorge (Ortega) y un torpe pero bonachón y gracioso cadete (Carlos Balá), quienes alternan situaciones desopilantes con exaltaciones a la simbología nacional y a las virtudes de los miembros de la fuerza, con el fin último de reafirmar la voluntad de soberanía nacional y vencer en esa lucha entre buenos y malos.

En el caso de *Brigada en acción* (1977), Ramón *Palito* Ortega interpreta a Alberto Nadal, el policía que encabeza la brigada en cuestión, que se presenta como un tipo incorruptible, duro pero justo, dedicado de manera voluntariosa y desinteresada, que patrulla la ciudad a bordo de sendos Ford Falcon sin identificación. El filme consiste en un insistente despliegue de persecuciones, enfrentamientos, desfiles y ejercicios de destreza física con los que se enaltecen el valor humanitario y profesional de los miembros de las fuerzas policiales, con sentencias elocuentes y sin medias tintas como "la policía argentina es una de las mejores preparadas del mundo", pronunciada por Ortega. Entre los diversos escenarios oficiales, se muestran la Escuela de Policía Juan Vucetich, la Escuela de cadetes Coronel Ramón Falcón o el Museo policial.

Segunda etapa: la familia patriarcal como voluntad de dios

Luego de los mencionados alegatos propagandistas, el presente corpus de análisis incluye tres filmes donde Ortega abandona la referencia explícita a la represión institucional armada, y desplaza el eje temático hacia la vida familiar y sus vicisitudes hogareñas, donde la represión no desaparece pero se presenta consensuada y diluida a la vez.

El tío disparate (1978) se estrenó en verano, y es una comedia familiar de enredos protagonizada por Carlos Balá y *Las Trillizas de Oro* (único filme de este corpus donde Ortega no sale de detrás de cámaras salvo para interpretar un breve cameo autopublicitario). Se trata de una familia trabajadora compuesta por una madre viuda, sus tres hijas y su hermano, quienes se esfuerzan para subsistir y poder darse algunos pequeños lujos. En ese

afán de subsistencia, el tío Carlos Sampietro (Balá) trabaja de sereno por las noches y busca un segundo empleo, mientras simula dormir durante el día. Una película puesta al servicio de los gags humorísticos de Balá y los correspondientes enredos familiares, con un criterio débil y torpe.

El caso de *Vivir con alegría* (1979) se presenta como una declaración de principios desde el título mismo. Mariano (Ortega) es un joven músico un tanto rebelde que trabaja de manera inestable como disc jockey en un boliche nocturno, lo que le trae aparejado un conflicto familiar con su padre (Luis Sandrini). Es precisamente el personaje de Sandrini el abanderado de estas costumbres, exhibiendo valores éticos y morales de manera solemne y sacralizada.

Finalmente, *¡Qué linda es mi familia!* (1980) insiste con la fórmula desplegada por su antecesora. Ahora Ortega encarna a Ramón Benavídez, un joven que se enfrenta a la búsqueda de su futuro en el mundo del espectáculo ante la incomprensión de su padre (otra vez Luis Sandrini) y la condescendencia de su madre Rosita (Niní Marshall) y los hermanos.

6. TEORIA DE LA ENUNCIACIÓN

El análisis del presente corpus será abordado principalmente a partir de la teoría de la enunciación cinematográfica, que permitirá establecer la relación comunicativa que construye Ramón *Palito* Ortega con el público a quien dirige sus filmes: una teoría que nace del análisis lingüístico literario, pero que encuentra una extensión fértil en el lenguaje cinematográfico.

El nivel enunciativo del análisis construye una escena comunicacional: la dinámica del sentido del texto está móvil, es decir que es el diferencial entre la producción y el reconocimiento, o la diferencia entre la escena construida por lo enunciativo y lo que empíricamente existe. En este nivel se intenta captar hacia dónde va un texto, qué tipo de escena de intercambio produce dicho texto. Las preguntas ordenadoras para abordar el plano enunciativo son ¿quién habla? y ¿a quién le habla? En lo enunciativo es donde se encuentran las hipótesis sobre el reconocimiento del texto.

Para Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (2011), hablar de enunciación en términos lingüísticos es hacerlo acerca de "la huella del proceso de enunciación en el enunciado" (2011: 364). Sus primeros elementos constitutivos del proceso de la enunciación son el locutor, quien enuncia, y el alocutario, a quien está dirigido el enunciado: ambos son indistintamente interlocutores. El narrador de un texto no es otra cosa que un locutor imaginario, que se reconstituye a partir de los elementos verbales a él referidos. Es así que tanto el término visión como punto de vista se refieren a la relación entre el narrador y lo representado, categoría vinculada a las artes representativas y que implica el acto de representar en sus distintas modalidades, es decir "el acto de enunciación en sus relaciones con el enunciado" (2011: 369).

Frecuentemente, la figura del narrador aparece desdoblada. Se postula la existencia de un autor implícito ni bien el narrador esté representado en el texto: es quien lo organiza, responsable de la presencia o ausencia de determinada parte de la historia. Si no hubiere una persona interpuesta entre el autor implícito y el universo representado será debido a que se fusionaron el narrador y el autor implícito; aunque lo más común es que el narrador tenga su propio papel, el cual será variable según cada texto: puede ser uno de los personajes en un relato en primera persona, o solamente puede limitarse a emitir un juicio de valor y así cobrar existencia.

En cuanto a su contexto enunciativo, el relato podrá aparecer de manera natural o transparente o, por el contrario, el acto enunciativo podrá estar representado en el texto. En este caso, se distinguirán aquellos textos en los que el interlocutor está presente de los que se encuentra ausente. Un acto de enunciación se desarrolla dentro de un conjunto de circunstancias llamadas situación de discurso. Si no todos, tal vez la mayoría de los actos de enunciación serían imposibles de interpretar "si sólo se conoce el enunciado empleado y se ignoran las circunstancias" (Ducrot y Todorov, 2011:375); más aún, será imposible describir con precisión el valor intrínseco de la enunciación.

En cuanto a la cuestión del abordaje metodológico, la enunciación se dispersa en dirección por un lado de los deícticos, y por otro de los modalizadores, los cuales son complementarios: la organización de la deixis es a partir de un *yo*, de la subjetividad egocéntrica, mientras que la organización de las modalidades se orienta a partir de una

comunidad enunciativa o la "subjetividad comunitaria" (Marafioti, 1998: 115). Un deíctico es una función (palabra, frase o, en el caso del cine, una imagen o una secuencia de imágenes) capaz de mostrar la situación de enunciación de un hablante. El reconocimiento y recomposición de la presencia de deícticos es importante porque éstos pueden generar sentidos adicionales a la mera designación referencial: en la libertad por expresarse que tiene todo sujeto a partir de una lengua, los deícticos agregan sentidos posibles. En un texto, este ejercicio contribuye a la "realización de una lectura interpretativa que, además de identificar objetos pertenecientes a la situación de enunciación, interpreta las valoraciones que el hablante le adjudica a dichos objetos" (1998: 127).

Siempre que alguien enuncia crea un mundo discursivo semejante (o no) al que habitualmente consideramos real. El propio hablante se inscribe en ese discurso como un creador del mundo, y alrededor de su propia imagen puede ubicar los objetos a los que refiere. El hablante enuncia un discurso y pinta el mundo con una voluntad comunicativa, con una intencionalidad explícita que puede manifestarse en mayor o menor medida, pero que siempre está presente. Y, como en sí mismo el "discurso es una producción de sentido" (Verón, 1993: 125), en cada enunciado queda la huella de esta actividad voluntaria que es la enunciación. Es así que en el enunciado se pueden encontrar frases (en el cine, escenas o secuencias) que revelen la actitud del hablante frente al mundo discursivamente construido y frente a la situación en la que se produce la enunciación.

En su enunciado, el locutor expresa valoraciones de su entorno social, cultural e ideológico que hacen que su discurso no sea nunca absolutamente objetivo, más bien lo contrario: todo enunciado se desplazará entre los polos de la objetividad y la subjetividad, a los cuales se acercará pero sin alcanzarlos plenamente casi nunca.

6.1. ENUNCIACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Para referirse estrictamente al lenguaje cinematográfico, conviene retomar algunas cuestiones y establecer algunas especificidades.

Como ya fue señalado, la enunciación da cuenta de cómo se posiciona el sujeto hablante frente a aquello que constituye el enunciado: es el grado cero (el *yo*, el *aquí* y el *ahora*) a partir de lo cual se van a distribuir los diferentes papeles. Por enunciación se designa la

"presencia en los dos extremos de lo enunciado de personas humanas"[40] , o de sujetos. Enunciador y enunciatario son instancias abstractas y estructurales, que no deben confundirse con los lugares del emisor y el receptor empíricos. Ambos son representables sólo a partir de instancias que los encarnen, que además ocupan realmente dicho lugar en el proceso de transmisión. El hecho de que haya un individuo que firma una película, es decir un escritor empírico, no significa que en otro registro no pueda explicitar su lugar un *sujeto de la enunciación* producido en dicho discurso, aún cuando esté silenciado en los enunciados.

Cinematográficamente, existen dos regímenes enunciativos: "la película tradicional se presenta como historia, no como discurso" (Metz, 1979: 94): el régimen de la historia tiene que ver con la ausencia de marcas de la enunciación dentro del enunciado que hacen que los acontecimientos se narren como contados por sí mismos, sin ese intermediario que es el enunciador: el *sujeto enunciador* aparece borrado, como si el filme hablara por sí solo. El régimen de la historia se caracteriza por presentarse como producto de la objetividad, como si los acontecimientos se narraran a sí mismos, sin marcas de la enunciación (en el campo del lenguaje cinematográfico no habrá deícticos). En cambio, es en el régimen del discurso donde aparecen todas las marcas de la enunciación, donde el texto sí deja ver sus artificios de construcción, y por ende explicita la presencia de ese artífice: pertenecen a este orden todos los enunciados en donde una persona se dirige explícitamente a otra.

Dentro de un texto cinematográfico, habrá partes que respondan al régimen de la historia, y partes que lo hagan a la del discurso. Para Metz, "el cine no tiene una lista fija de signos enunciativos, sino que efectúa un empleo enunciativo de cualquier signo, el cual puede ser sacado de la diégesis y que de inmediato puede ser remitido nuevamente a ella. Es la construcción lo que, por un instante, habrá tomado valor enunciativo"[41]. Para que el espectador tenga la sensación de ser él mismo el *sujeto de la enunciación* es que el filme tradicional tiende a borrar todas esas marcas. El cine pone al espectador en un lugar donde

[40] Metz, C. *La enunciación antropoide,* en La enunciación impersonal o la visión del filme. (1994). (traducción de María Rosa del Coto para uso exclusivo de la cátedra de Semiótica de los Medios II), Meridiens Klincksiek, Paris.

[41] Idem.

necesariamente hay que identificarse con esa mirada que terminará siendo la del propio espectador.

El origen de cualquier texto está en un *sujeto de la enunciación* que siempre incorpora sus huellas en el significante; ahora bien, este sujeto es el "aparato organizador de la producción de sentido y opera a distintos niveles" (Bettetini, 1984: 146): selecciona los sistemas de significación y los códigos, genera y constituye un determinado lenguaje, orienta la perspectiva intertextual del propio discurso, y produce una estrategia comunicativa a partir de la inferencia sobre la respuesta espectatorial que se plasma en la inserción de índices en el significante. Así también, no se debe pensar que el lugar de acceso al texto del lector sea el del enunciatario: éste no es más que un espejo el que el enunciador se perfila: ese lugar es el del sujeto de la enunciación.

Para Francesco Cassetti, la enunciación cinematográfica es la "conversión de una lengua en discurso, es el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un filme" (Casetti, 1989: 41). Cuando se está en el orden del enunciado, es en el ámbito de la historia que se está narrando: se trata del universo ficcional o universo diegético. La enunciación ofrece el punto de referencia a partir del cual se distribuyen las distintas partes puestas en juego: las personas, los lugares, los tiempos. A diferencia de Benveniste, además del *yo*, *aquí* y *ahora*, se incluye al receptor: pasa a asimilar la enunciación con las miradas, con el punto de vista. La enunciación es la que fija las coordenadas de un filme, y es el enunciado el que acoge las huellas de la enunciación, hasta hacer de lo que lo sitúa, una de sus propias directrices. Es el ritmo de la narración el que borra las huellas de la enunciación en el enunciado, pero también, "en la enunciación, es un punto exacto el que se da a ver: emergente o sumergido, evidente u oculto, es el lugar de la afirmación y de la instalación de un enunciatario; es el ámbito en el que un papel se soldará con un cuerpo para definir comportamientos y perfiles de lo que se llama espectador" (1989: 51).

El autor subraya además que las posiciones del enunciador y del enunciatario responden a una mirada sin la que la escena no es posible; ambas miradas se construyen mediante la implicación de los puntos de vista de quien mira, quien muestra y desde dónde se muestra.

La esencia del proceso no se cimenta sobre cada una de sus partes, sino sobre la interrelación que necesariamente se produce entre ellas.

También para González Requena, la teoría de la enunciación se hace cargo de la dimensión subjetiva del discurso. El *sujeto de la enunciación* no es el autor real, sino más bien una instancia discursiva. Pero es un error realizar un análisis textual que busque el sentido depositado por un sujeto. No hay que hablar de un sujeto productor de discursos, sino que el sujeto nace en el discurso: es decir que se está ante un sujeto producido en el discurso antes que ante un sujeto productor. Esta concepción a su vez que elimina todo sujeto productor, ilumina acerca de las relaciones entre el "escritor que escribe y el escritor escrito"[42]. El primero es un individuo, todavía no sujeto: de su encuentro con el lenguaje nace el discurso, y en éste aparece dicho *sujeto de la enunciación*. A su vez, es necesario tener presente su diferencia de ese "proceso sin sujeto que es la enunciación"[43]. Dicha diferenciación separa la producción, es decir la enunciación, de su producto, que es tanto el enunciado pero también lo es el efecto de sentido que lo acompaña, y que es el *sujeto de la enunciación*: es decir que se le niega toda entidad productiva al enunciador. Es de esta forma que se puede decir que el enunciador es implícito.

La integración de todos estos elementos configura el estatuto del ente enunciador en tanto que un sujeto y su toma de posición respecto a la organización interna y estructural del enunciado. Por debajo del autor empírico aparece el texto cinematográfico propiamente dicho, como enunciado y como resultado de un discurso: esto es la suma del enunciado y la enunciación. En todo texto cinematográfico existe un autor implícito, como segundo *yo* del autor, que puede o no manifestarse diegéticamente a través de un narrador y éste, a su vez, puede o no desdoblarse en múltiples presencias.

En el presente estudio, los filmes de *Palito* Ortega presentan la particularidad de hacer confluir a las distintas instancias que componen al enunciador. Por un lado, el enunciador empírico encarnado en la persona de Ramón *Palito* Ortega, que es quien dirige y produce los filmes y es el responsable del aparato enunciativo. Por otro lado, el mismo Ortega de detrás de cámaras, también es quien aparece en escena como protagonista, como narrador o

[42] González Requena, J. (1987). *Enunciación, punto de vista, sujeto*. Revista Contracampo IX (42) p. 6-47.
[43] Idem.

como el depositario del saber diegético. Y, finalmente, y en el caso puntual de las interpretaciones musicales, se hacen presentes además del director y el protagonista de las películas, el mismísimo Ortega estrella de la canción popular en acción. Es decir que se produce un efecto de figurativización de la instancia enunciativa en su conjunto.

6.2. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES INTERPRETADOS POR ORTEGA COMO MARCAS DE LA ENUNCIACIÓN

En términos enunciativos, en caso del cine de Ramón *Palito* Ortega, y tal como lo es el del cine clásico, los textos cinematográficos se presentan dentro del régimen de la historia, como si el relato transcurriera independientemente de la presencia de una cámara que registra los hechos, sin la necesidad de mostrar los hilos de la creación y los artificios de la construcción. Pero a su vez, y en este caso muy particularmente, aparecen bien explicitadas una serie de marcas enunciativas, cercanas a lo que la teoría enunciativa literaria considera como deícticos, conformadas específicamente por la aparición de enunciados en forma de números musicales donde el propio Ortega se repone a sí mismo como el popular personaje que supo construir con su vasta trayectoria como cantante. La presencia de estas marcas facilitará el trabajo de interpretación enunciativo cinematográfico: para esto serán tenidos en cuenta tanto la temática de las canciones como el rol narrativo que desempeña dentro del filme.

6.2.1. PRIMERA ETAPA: BENDITAS SEAN LAS FUERZAS DE SEGURIDAD

Como fue oportunamente señalado, los regímenes políticos se sirvieron históricamente de los principios religiosos para así perpetuar el *statu quo* a partir de un mandato divino que reclama aceptar y reproducir las condiciones materiales de existencia por un lado, y por otro se ofrece como justificación que habilita a las clases privilegiadas a llevar adelante sus ideas y prácticas a sangre y fuego. Aquellos que pretendan cuestionar el orden establecido quedarán del lado del pecado y la ausencia de fe, y despojados de su pertenencia a una nacionalidad propia. Quien no tiene dios, no tiene patria.

La soberanía nacional en manos de dios

En *Dos locos en el aire*, el teniente San Jorge es enviado a la Base Marambio en un gesto de reafirmación de la soberanía nacional. Su llegada es relatada por la voz en *off* del personaje narrador, lo cual opera como una clara marca de la enunciación, que sumada a la interpretación de la canción en cuestión duplica esa marca ya de por sí explícita. Se trata de una carta que le escribe a su novia que se quedó esperándolo resignada en su hogar: "los hombres que trabajan en esta base lo hacen con un gran espíritu de sacrificio. Yo empecé muy pronto a cumplir con mis obligaciones, porque a pesar de los fuertes vientos que a veces hacen descender la temperatura unos 40 ó 50 grados bajo cero, la tarea no se detiene nunca. Aquí hay un símbolo hermoso de nuestra soberanía que está siempre flameando en esta base. En este infinito de nieve y de cielo se siente más cercana la presencia de dios. Silvia: tu recuerdo me acompaña en todo momento. Uno de los días más felices del hombre antártico es cuando se festeja su cumpleaños: esa noche, todos nos reunimos para homenajearlo". La canción es *Por esa gente, aleluya*[44], editada ese mismo año:

Los que tienen y nunca se olvidan que a otros les falta / los que nunca usaron la fuerza si no la razón / los que dan una mano de ayuda a los que han caído / esa gente es muy feliz porque vive muy cerca de dios / los que ponen en todas las cosas amor y justicia / los que nunca sembraron el odio, tampoco el dolor / los que dan y no piensan jamás en su recompensa / esa gente es muy feliz porque vive muy cerca de dios / aleluya, aleluya / por la gente que vive y que siente en su vida el amor / Los que son generosos y dan / de su pan un pedazo / Los que siempre trabajan pensando / en un mundo mejor / los que están liberados de todas / sus ambiciones / esa gente es feliz porque vive / muy cerca de dios.

Este enunciado así presentado contribuye a exaltar las cualidades de héroe del personaje primero, pero a su vez celebra el sacrificio y dedicación de los hombres destinados a reafirmar la soberanía: todo esto está expuesto como bajo la omnipresencia de dios, quien vela por dichos principios soberanos y por los héroes que la llevan adelante. Significativa es además la referencia explícita a lo sagrado, tanto en el léxico empleado (el uso del "aleluya", las recurrentes referencias a dios y el sacrificio), la temática abordada (la bondad desinteresada y altruista) y el tipo de composición musical, cuyas marcas remiten directamente a los cancioneros dominicales.

[44] Ortega, R. (1976). Por esa gente, aleluya. En *Por siempre Palito* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

Lamento policíaco

El presente enunciado funciona como acto de misericordia para quienes están fuera de la ley de dios, tal es el caso de quienes acabaron de matar a un policía en un enfrentamiento. La escena presenta una carga emocional fuerte que intenta sensibilizar al espectador sobre este tipo de hechos, pero también celebrar la actitud de quienes dan la vida por la justicia de manera sacrificada. *Para siempre en soledad* es una canción melódica y suave, con una melodía triste y coros celestiales, compuesta especialmente para la película:

Pobre de esa gente que no sabe adónde va / los que se alejaron de la luz de la verdad / esos que dejaron de creer también en dios / los que renunciaron a la palabra amor / Pobre de esa gente que olvidó su religión / esos que a la vida no le dan ningún valor / los que confundieron la palabra libertad / los que se quedaron para siempre en soledad / Pobre de esa gente que desprecia a los demás / pobre del que mata simplemente por matar / esos que perdieron la esperanza y la razón / esos que eligieron el camino del dolor.

Se observan de manera explícita las referencias a dios y la consecuente asociación de esos valores con los de Bien, y por el otro lado, se vincula al bando opuesto con la ausencia de valores y el ateísmo, una forma de acusar al accionar de la guerrilla, según la entiende el Estado autoritario y represivo. La canción en cuestión, además funciona como nexo entre la mencionada secuencia que la antecede y la siguiente, donde los integrantes de la brigada salen del hospital en auto para terminar asistiendo un parto en la vía pública y recibir una cálida ovación por parte de transeúntes y curiosos: dejan bien en claro que la policía es una fuerza que ayuda a dar vida, y no a quitarla. La contraposición queda así muy bien explicitada, pero principalmente queda bien delimitado el bando al que pertenecen los integrantes de la brigada.

6.2.1.1. LA PATRIA EN MANOS DE LAS FUERZAS DE SEGURIDAD

El nacimiento de una Nación

La primera de las marcas enunciativas de este eje temático se presenta como enunciado en *Dos locos en el aire,* en el encuentro inicial y casi fortuito entre el teniente San Jorge

(Ortega) y su futura novia Silvia (Evangelina Salazar) que se produce cuando, ante la ausencia del chófer del regimiento, él la lleva en auto de vuelta a casa. La secuencia comienza con un primer plano del estéreo del auto siendo puesto a reproducir la canción *Gente simple*[45]:

Los que no deforman las palabras / y se muestran siempre como son / ésos que no mienten y trabajan / los que no han perdido la razón / Gente simple quiero yo, que en lo simple está el amor / Muchos viven más de la mentira / de otra forma no saben vivir / en un mundo que ellos se inventaron / de donde tienen miedo de salir / Gente simple quiero yo, que en lo simple está el amor / Hoy que a la moral le ponen precio / y es tan desmedida la ambición / va mi canto a esa gente simple / a los que defienden el amor / Gente simple quiero yo / que en lo simple está el amor.

Mientras se escucha la canción, y los enamorados se lanzan miradas de ternura, la escena pone al espectador como testigo de una serie de obras de vivienda en construcción en barrios suburbanos, de obreros trabajando duramente y niños jugando en un parque tomados de la mano. Se construye así el retrato de una sociedad ideal, soñada, deseada, imaginada, con una puesta en escena adornada con unos rayos de sol que reponen la presencia de dios: celestiales, enceguecedores, sobrecargados de pureza y optimismo, sumado esto al intercambio de miradas llenas de amor y dulzura y una actitud de suficiencia en Juan Manuel. La construcción de la secuencia apunta a asociar el progreso de un país con el trabajo de sus ciudadanos de bien con el amor y la bondad, y todo bajo la cálida compañía y protección de un dios omnipresente, que bendice a la gente de bien, es decir a esa gente simple que quiere el sujeto enunciador.

Ortega teniente de la moral y el ánimo

En la presente marca enunciativa, el sujeto enunciador se presenta como estimulador de la moral de sus soldados quien se suma al grupo a ofrecerles un momento de distensión en la ardua tarea de velar por la seguridad de la Nación. San Jorge se acerca ante la muestra de respeto jerárquico del grupo, pide permiso para sumarse y cantarles la canción *Yo canto*

[45] Ortega, R. (1976). Por esa gente, aleluya. En *Por siempre Palito* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

porque me gusta[46]: lo hace ante un sonoro aplauso de recibimiento, que lo deja de pie solo ante el púlpito, que sentado en el suelo forma una ronda con el cantor en el medio.

Con mi canto siembro estrellas / de aquél cantor yo soy la voz / soy pájaro que vuela / de rama en rama, de flor en flor / soy esa canción que llega para tus noches de soledad / soy ese gorrión que canta en tu ventana y después se va / yo canto porque me gusta / yo nací para cantar / vengo de una tierra hermosa / vengo del trigo y del mar / soy como el agua del río / que mientras corre cantando va / soy esa canción sin dueño que no ha vendido su libertad / soy amigo de la gente porque mi canto es de amistad / vivan los enamorados que son motivo de mi cantar / soy humilde con mi canto / yo no pretendo ser el mejor / pero siempre fui sincero con el mensaje de mi canción / yo le canto a la esperanza / le canto al hombre, le canto a dios / y le canto a los que luchan para que nunca muera el amor.

Una vez finalizada la interpretación, y luego de ser ovacionado en un aplauso estruendoso, San Jorge se presenta en la oficina de su superior, quien había visto la actuación, y lo felicita porque "les hizo pasar un buen momento a los soldados, esto será un día inolvidable para ellos", a lo que San Jorge responde que "lo hice con mucho gusto, señor".

Yo tengo fe que todo cambiará

La siguiente es una serie de marcas enunciativas que tiene la particularidad de tratarse de grandes éxitos del repertorio clásico de Ortega, pero en clave de reformulación marcial e instrumental, que apelan a la identificación a partir del reconocimiento inmediato de melodías casi universales. La primera de ellas se trata de una de sus canciones más optimistas, tal el caso de *Yo tengo fe*[47], que servirá de contexto musical para una serie de espectacularizados ejercicios de entrenamiento de los soldados en *Dos locos en el aire*, exhibiciones aéreas en aviones de guerra y del despliegue escénico de los músicos de la banda que ejecutan el número musical.

[46] Ortega, R. (1977). Yo canto porque me gusta. En *15 años de éxitos* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.
[47] Versión original: Ortega, R. (1973). Yo tengo fe (que todo cambiará). En *Yo tengo fe* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

La felicidad (de servir a la patria)

En *Dos locos en el aire*, se lo puede observar a San Jorge finalizando un curso para aviadores que él mismo dicta, donde les recuerda a sus alumnos la responsabilidad conferida por la patria, junto a una secuencia donde se hace un acto oficial de recepción de oficiales de alumnos del curso de aviadores militares: "hoy volaréis solos por primera vez: que la virgen de Loreto, patrona de las alas argentinas, esté siempre con nosotros. Primera vez que seréis dueños de vuestras alas, y con ellas surcaréis los cielos de la patria y el mundo; quizá algún día recorreréis también, el universo. La Escuela de aviación militar, tiene ese orgullo: los ha forjado antes que aviadores, soldados; antes que seres orgullosos de su individual y no común capacitación técnica, conductores responsables y capaces, dignos de proteger desde los cielos, la patria. Señores oficiales, ¡a las máquinas!". El solemne e institucional discurso es coronado con una marcha militar: se trata de *La felicidad*[48]. Los soldados reciben la orden y se dirigen a montar los aviones. Se ven exhibiciones aéreas y a los soldados abordando las naves, cómo vuelan y cómo aterrizan. Le siguen unas celebraciones grupales a los aviadores que van descendiendo de sus aviones por primera vez. Finalmente se describe un acto ritual donde se bautiza a cada nuevo aviador, que a su vez es adoptado por un aviador mayor.

Mamá, quiero servir a la patria

La sonrisa de mamá[49] es otra canción de probado éxito entre el público masivo, la cual también es traducida a los cánones marciales y es explotada en ambos filmes precisamente para persuadir al público infantil acerca del acto de nobleza y heroísmo que significa servir a la patria, esto a partir de considerar dicha participación en una ofrenda para la propia madre que debe aceptar con orgullo que su hijo vaya a la guerra. En ambos casos, la canción es repuesta en contextos de exhibiciones de destreza, valor, audacia y vocación de servicio por parte de los hombres que recién se inician como también de los más experimentados. En el caso de *Brigada en acción* la interpelación es mucho más fuerte y directa: en el marco de un paseo que el oficial Nadal y su compañera, la sargento Colombo,

[48] Versión original: Ortega, R. (1967). La felicidad. En *Un muchacho como yo* (LP). Buenos Aires, RCA Víctor.
[49] Versión original: Ortega, R. (1972). La sonrisa de mamá (también Se parece a mi mamá). En *La sonrisa de mamá* (LP). Buenos Aires, RCA Víctor.

ofrecen al niño Cepillo, el hombre comenta que "la escuela es un ejemplo de disciplina y trabajo". Una vez que se escucha *La sonrisa de mamá* Cepillo confiesa que de grande quiere ser "como Alberto, policía". La secuencia finaliza con la pareja conduciendo el auto donde el niño duerme dulcemente en el asiento trasero, y una sentencia del oficial Nadal explicando que el niño "tuvo tantas emociones juntas" que "este día no se lo olvida jamás".

6.2.1.2. UN ORTEGA FRATERNAL: LA AMISTAD COMO EXTENSIÓN DE LA FAMILIA

La familia por elección

Una de las canciones que juegan el rol de declaración de principios de humanidad, se presenta en *Dos locos en aire* cuando San Jorge y su entrañable amigo Carlitos van a un bar a tomar algo para distenderse, previamente a la partida del teniente a la Base Marambio. El protagonista es convocado espontánea y triunfalmente a sumarse al grupo Katunga: "acá en este grupo de amigos, se encuentra alguien que canta muy bien, y con un fuerte aplauso le vamos a pedir que suba al escenario". San Jorge se agarra la cabeza y accede sorprendido a cantar *Yo quiero tener amigos*[50], otra canción recientemente publicada que dedica a sus amigos que lo fueron a despedir esa noche, "y especialmente para vos, Carlos".

Yo quiero tener amigos por los caminos que voy andando / y así compartir con ellos mi pan, mi vino y también mi canto / yo quiero encontrar amigos en cualquier parte donde yo vaya / y quiero que en un abrazo me cuenten todas sus esperanzas / florecen los caminos cuando hay con quien andar / la vida se vuelve canto de alegría y de amistad / yo quiero tener amigos porque es muy triste sentirse solo / me gusta cuando un amigo con sus amigos comparte todo / coro celestial / me gusta cuando un amigo con sus amigos comparte todo / florecen los caminos cuando hay con quien andar / la vida se vuelve canto de alegría y de amistad / yo quiero encontrar amigos en cualquier parte donde yo vaya / y quiero que en un abrazo me cuenten todas sus esperanzas.

La canción se presenta como una especie de justificación que humaniza al héroe de la Fuerza Aérea, dotándolo de valores y sentimientos ajenos a la dedicación y virtudes de un

[50] Ortega, R. (1976). Yo quiero tener amigos. En *Por siempre Palito* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

guerrero. Un manifiesto fraternal que idealiza las relaciones humanas entre las personas "de bien".

6.2.2. SEGUNDA ETAPA

Este es el período donde Ortega abandona el entrenamiento para la guerra virtual y el sistema de bandos opuestos, y se propone librar una batalla un tanto más sutil pero profunda a la vez, cuando recurre una y otra vez a la interpelación moral, exaltando los valores de la familia tradicional como propios, únicos y sagrados.

6.2.2.1.ORTEGA MESÍAS: MENSAJERO DE LA MORAL OCCIDENTAL Y CRISTIANA

Con mi canción, les traigo la salvación

En uno de los números musicales de *Vivir con alegría*, Mariano, el personaje protagonista encarnado por Ortega, interpreta con su banda de rock una canción mesiánica, optimista y de tempo acelerado llamada *Salvemos al mundo*[51], con una letra explícita acerca los principios que considera necesarios para que el mundo sea un lugar mejor.

Si seguimos viviendo con odio y rencor / a este mundo ya nadie lo salva / si a las cosas la gente no le pone amor / a este mundo ya nadie lo salva / por eso vamos hermano del alma / busquemos la calma, la dicha perdida porque podemos cambiar el destino / buscando un camino de amor y de paz / si dejamos de oír la palabra de dios / a este mundo ya nadie lo salva / si seguimos sembrando tan solo dolor / a este mundo ya nadie lo salva / reflexionemos que estamos a tiempo / miremos al cielo, busquemos a cristo / sin egoísmo, con amor todos juntos / salvemos al mundo de su destrucción / si seguimos viviendo con odio y rencor / a este mundo ya nadie lo salva / si a las cosas la gente no le pone amor / a este mundo ya nadie lo salva / por eso vamos hermano del alma / busquemos la calma, la dicha perdida / porque podemos cambiar el destino / buscando un camino de amor y de paz.

[51] Ortega, R. (1978). Salvemos al mundo. En *Me gusta ser como soy* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

Aquí, el sujeto enunciador se presenta como profeta de las buenas intenciones, con una fórmula idílica para salvar al mundo de los males que lo aquejan y lo vuelven lleno de maldad, sin más precisiones que una vaga lucha entre el bien y el mal, ubicándose el enunciador como portador de la sabiduría y las cualidades del bueno.

La moral del hombre de bien

En *¡Qué linda es mi familia!*, y en el marco del festival que el propio Ramón organizó a beneficio del club que preside Don Luis, su padre, interpreta a pedido de las *Trillizas de Oro Quién te dijo*[52] para orgullo de su madre. La bajada de línea moral es marcadamente explícita y nuevamente se sirve de la estructura maniquea para señalar a quienes considera apartados del camino del bien:

Quién te dijo / que no creas más en nada / que no queda gente honrada / que el amor es un invento / que la vida es todo cuento / que a un amigo verdadero se lo compra con dinero, no es verdad / no te dejes arrastrar al carnaval / donde juega el inmoral su partida / ya verás que siempre llega más allá / el amor y la verdad que la mentira / que no sirve ser decente / que es igual toda la gente / que hoy es todo es una mentira / que no hay dios en esta vida / quién te dijo / que a un amigo verdadero se lo compra con dinero, no es verdad / no te dejes arrastrar al carnaval / donde juega el inmoral su partida / ya verás que siempre llega más allá / el amor y la verdad que la mentira.

Una lección a los que se extraviaron del camino de la luz

En la siguiente marca enunciativa, la familia de Ramón asiste a la filmación de un número musical para un programa de televisión. El protagonista interpreta una canción en un estilo pop superficial con referencias en la música disco comercial, de moda por esos años, con una estética futurista, y una escenografía nocturna que reproduce los espacios urbanos marginales ocupado por las pandillas. En ese contexto, se produce un duelo con un grupo de motociclistas que arriban a la escena para practicar un choque coreográfico, cuando

[52] Ortega, R. (1980). Quién te dijo. En *Quién te dijo* (single promocional). Buenos Aires, RCA Victor.

Ramón enfrenta el peligroso desafío con su mensaje moral en la canción *Canta canta canta*[53], para finalmente ambos bandos confluir en el baile y así evitar la violencia.

Canta al mundo la canción / no puedes andar por la vida con tu rebeldía a cuesta / puedes encontrar la salida antes que sea tarde y el amor cierre sus puertas / no te pierdas en el abismo de la confusión y el odio / no te quedes en el camino de esos que estuvieron siempre en contra de todo.

Es clara la apelación a una toma de posición por el lado de "los buenos", que son quienes están por el amor y la paz; además también es notoria la banalización de los conflictos sociales, los cuales se pueden resolver fácilmente si se les hace llegar el mensaje adecuado a quienes están del lado equivocado.

6.2.2.2. PATRIA SÍ, SHOW TAMBIÉN

Palito marinero

Todavía en *¡Qué linda es mi familia!*, el nuevo número que logra realizar Ramón es para "una comedia que dicen es preciosa", según Rosita, su madre, aunque finalmente se trate de una escena que prácticamente repone los preparativos para una guerra. La canción *Me gusta el mar, soy navegante*[54], está rodada en un barco presto a partir, y Ramón aparece vestido con uniforme de marino, recorriendo todos los rincones del barco como si fuera un experto: saludan su canción una serie de cañonazos disparados al mar. El protagonista canta y baila junto a otros uniformados, y se puede ver la bandera argentina flameando izada en el mástil.

Me gusta el mar / tengo alma de marinero / soy un poco aventurero y otro poco soñador / yo soy como el pescador / que en el mar tira sus redes / se moja cuando llueve / y se quema con el sol / me gusta el mar / tengo alma de navegante / mi bandera va adelante y mi corazón detrás / me gusta el mar / soy guardián de mi frontera / donde empieza mi bandera se terminan las demás / me gusta el mar / me gusta llegar al puerto / y encontrar

[53] La canción aparece exclusivamente como parte de la banda sonora original del filme.
[54] Ortega, R. (1979). Me gusta el mar, soy navegante. En *Autorretrato* (LP). Buenos Aires, Chango Producciones.

brazos abiertos con un canto de amistad / yo les dejo al zarpar / mi canción de marinero / mi corazón sincero que otra vez vuelve a gritar.

Este es otro número que aparece como mera excusa para introducir una canción de *Palito* Ortega, y manifestarse el sujeto enunciador en un alegato nacionalista, belicista y propagandista de la Armada Argentina, sin un contexto que la contenga ni la justifique.

6.2.2.3. PORQUE AL FINAL, LO PRIMERO ES LA FAMILIA

Optimismo a la carta

En el enunciado que compone la escena introductoria de *Vivir con alegría*, el grupo de rock de Mariano, *Luna de cristal*, toca un himno al optimismo más ingenuo desde una azotea en medio de la ciudad, reponiendo la famosa actuación final de los *Beatles* en Liverpool pero con un cielo azul brillante y una canción colorida y simple: *El día que lleguemos a viejos*[55], otra declaración de principios de vida con una clara interpelación moral plagada de obviedades y lugares comunes.

Cuando lleguemos a viejos / que nadie te haga sentir / que no supiste vivir la vida / que a nadie hiciste feliz / Cuando lleguemos a viejos / y mires bien hacia atrás / que los recuerdos que te acompañan / sean tu felicidad / por eso hay que vivir / por eso hay que vivir / tratando de no herir / sin odio y sin maldad / por eso hay / que vivir / por eso hay que vivir / sabiendo compartir cariño y amistad / cuando lleguemos a viejos / que no tengamos que estar tristes / porque se nos fue la vida / y no supimos amar / por eso hay que vivir / por eso hay que vivir / tratando de no herir / sin odio y sin maldad / por eso hay que vivir / por eso hay que vivir / sabiendo compartir cariño y amistad / por eso hay que vivir / por eso hay que vivir tratando de no herir / sin odio y sin maldad / cuando lleguemos a viejos / que nadie te haga sentir que no supiste vivir la vida / que a nadie hiciste feliz / por eso hay que vivir / por eso hay que vivir / tratando de no herir / sin odio y sin maldad / por eso hay que vivir / por eso hay vivir / sabiendo compartir cariño y amistad.

[55] Ortega, R. (1978). El día que lleguemos a viejos. En *Me gusta ser como soy* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

La vida es un festival de la alegría

En el marco de un festival benéfico para el club que preside don Antonio, Mariano actúa nuevamente con su grupo musical e interpretan *Vivir con alegría significa vivir más*[56], la cual es explícitamente anunciada por el presentador de la fiesta como un número para los jóvenes.

Vivir con alegría significa vivir más / la vida no es tan fácil pero siempre hay que luchar / porque todo lo que tú no hagas nadie te lo hará / cada cual busca el camino hacia su felicidad / Vivir con alegría significa vivir más / es bueno si en la vida uno aprende a valorar / esa mano que se estrecha francamente con calor / y saber que uno es capaz de recibir y dar amor / Las tristezas en la vida te envejecen / vive menos el que vive en soledad / el camino no es muy fácil pero hay que caminar / que es la forma de podernos encontrar / Vivir con alegría significa vivir más / por eso siempre pienso que uno tiene que buscar / esas cosas que en la vida uno quiere de verdad / y sentir que no te falta un abrazo de amistad / porque todo lo que tú no hagas nadie te lo hará / cada cual busca el camino hacia su felicidad / Las tristezas en la vida te envejecen / vive menos el que vive en soledad / el camino no es muy fácil pero hay que caminar / que es la forma de podernos encontrar / Vivir con alegría significa vivir más / es bueno si en la vida uno aprende a valorar / esa mano que se estrecha francamente con calor / y saber que uno es capaz de recibir y dar amor / porque todo lo que tú no hagas nadie te lo hará / cada cual busca el camino hacia su felicidad.

Luego de esta pieza de un optimismo exultante, Mariano baja del escenario y tiene una conversación con su prometida, Julieta (Evangelina Salazar), donde se lo nota preocupado por la aprobación de su padre y de ella también: Julieta reconoce con resignación que es un error querer cambiar a alguien que se quiere, a su vez que le señala a Mariano que "lleva una vida desordenada", pero que él busca remediarla consiguiendo un éxito como músico.

[56] Ortega, R. (1974). Vivir con alegría significa vivir más. En *Un canto a la vida* (LP). Buenos Aires, RCA Victor.

Carta al padre

La siguiente interpretación musical de Ortega es con motivo del regalo de cumpleaños que su personaje le hace al padre. El presente enunciado cumple un rol narrativo importante, en el marco de un intercambio generacional entre padre e hijo, en el que Mariano defiende su vocación y su forma de vida ante un padre severo y tradicional que se niega a aceptar el camino elegido por su hijo. Luego de un conmovedor diálogo entre ambos, Mariano termina reconociendo que su padre es quien manda, y a pesar de estar en veredas enfrentadas, le deja una cinta como regalo con la canción *Entre mi padre y yo*[57], y una dedicatoria que es una declaración de principios del sujeto enunciador, la cual opera además como marca de la enunciación, por tratarse de una voz en *off* que la explicita: "Papá, no sé si alguna vez llegará la gloria que busco, pero si llega, ojalá sea con esta canción que nació para vos, y que no quiero que muera en vos: por favor, oíla. Y felicidades".

Entre mi padre y yo / hay una luz encendida / que no se puede apagar / aunque se apague la vida / entre mi padre y yo / existe un largo camino / que no se puede cortar / lo prolongarán mis hijos / él no anduvo por la vida persiguiendo las estrellas / él miró pasar el tiempo junto a sus cosas pequeñas / con su simpleza infinita, con su verdad sin complejos / habitando en su ternura / en su ternura sin tiempo / entre mi padre y yo / hay una luz encendida / que no se puede apagar / aunque se apague la vida… papá

El desarrollo de la escucha y su conclusión son de una emotividad movilizadoras: Don Antonio se muestra conmovido hasta el llanto desconsolado: quedó devastado. La canción luego es utilizada para musicalizar la escena donde el anciano está internado en el hospital por problemas cardíacos, y también musicaliza el final de la película, el cual es un plano de Mariano, su novia y Don Antonio sonriendo con el sobreimpreso "*El amor y la unión de la familia es la célula fundamental de la vida: Juan Pablo II, junio de 1979*".

[57] La canción aparece exclusivamente como parte de la banda sonora original del filme.

6.2.3. EL CANTOR AL SERVICIO DEL CINEASTA

Una vez enumerados y descriptos los enunciados donde se hacen presente las canciones de *Palito* Ortega, y consideradas ellas como las marcas enunciativas más fuertes que el sujeto enunciador puede dejar en el texto cinematográfico, será útil para profundizar el análisis y así poder establecer tanto las especificidades como las similitudes y diferencias según se consideren las dos etapas filmográficas delimitadas.

En primer lugar, hay que señalar que las canciones elegidas e interpretadas por Ortega presentan una poesía con un marcado carácter explícito en sus mensajes: el autor las utiliza con una finalidad claramente argumentativa e interpeladora, sin dejar nada sujeto a interpretaciones libres o abiertas. Esto es particularmente relevante porque en todos los casos se desarrollan temáticas que implican señalamientos morales, políticos e ideológicos.

En segundo lugar, es importante indicar que, más allá de la claridad del mensaje expresado, y el indisimulable anclaje en lo ideológico afín al que manifiesta el filme, las canciones no siempre cumplen un rol diegético, es decir que no necesariamente contribuyen al fluir narrativo o a la comprensión del desarrollo del relato, sino que parecen funcionar como meros entreactos o espacios para la distensión donde la actividad productiva del sujeto enunciatario queda reducida al goce en sí mismo, a partir de la explotación de una fórmula compositiva efectiva y de probado éxito. Las excepciones a lo señalado comprenden los casos de intervenciones tales como la de *Para siempre en soledad* o *Entre mi padre y yo*, pero fundamentalmente los casos de las reformulaciones en clave castrense de sus mayores éxitos como *Yo tengo fe*, *La sonrisa de mamá* o *La felicidad*: estas tres canciones se presentan como melodías instrumentales, prescindiendo de la letra que las acompaña. Esto significa que Ortega puede aprovecharse de ese reconocimiento inmediato que facilita y agiliza la efectividad del mensaje emitido, apelando a la autoridad que le confiere su éxito masivo. La necesidad de persuadir al público en cuanto al accionar de las fuerzas de seguridad parece ir de mayor a menor en el desarrollo de toda la filmografía, si bien es cierto que en la última película que realizó Ortega también se observa un claro ejercicio propagandístico en favor ahora de la Armada Argentina.

6.3. MODALIZACIONES DEL ENUNCIADO

Partiendo de la mencionada diferenciación complementaria entre modalizadores y deícticos de la enunciación, el caso de las modalizaciones da cuenta de la enunciación o de la actitud del sujeto hablante respecto del enunciado, del posicionamiento del enunciador con respecto al enunciado. El *autor implícito* es un principio estructural, es decir, la imagen que el autor real proyecta en el texto a partir de la cual se generan narradores, normas del mundo de ficción, establecimiento de tiempo y puntos de vista. El autor real puede no coincidir con el autor implícito, ya sea por el anonimato de su creador o porque es un conjunto de personas como en el caso del cine: el narrador es la instancia enunciativa, es la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al receptor.

Así, siguiendo los postulados de Francoise Jost[58], el modo en cómo se va a abordar el relato está ligado a la *focalización*, también visión o *punto de vista*: es lo que plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Siguiendo la tipificación de las distintas formas en las que se presenta dicho punto de vista, la *focalización cero* o visión desde atrás se corresponde con la del narrador omnisciente, porque sabe mucho más que el personaje y así lo transmite. La *focalización interna* o visión desde adentro es donde el narrador sabe lo mismo que el personaje y puede dar cuenta de lo que piensa, siente o entiende: puede ser fija o variable, en función de que cambie a lo largo del relato y haya uno o más personajes focalizadores, y múltiple cuando hay más de un personaje desde el que se cuentan los mismos sucesos. Finalmente la *focalización externa* u objetiva, o visión desde afuera, queda restringida exclusivamente a lo que puedan percibir los sentidos: el narrador no puede dar cuenta de lo que piensa el personaje, solamente de lo que ve que hace el personaje, o lo que transmite a través de las diferentes expresiones corporales. Es preciso señalar que los relatos no mantienen, a lo largo de todo el texto, una focalización determinada, sino que alternan los diversos modos en función del interés del autor implícito.

[58] Jost, F. *El ojo cámara*, en El ojo-cámara. Entre film y novela, Buenos Aires, Catálogos (2002). (traducción de María Rosa Del Coto para uso exclusivo de la cátedra de Semiótica de los Medios II).

Cuando se está ante una *focalización interna*, el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. En ese caso habrá acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación. En el caso de la *focalización externa* es el extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto cuenta menos que lo que saben los personajes. Se trata de relatos en los que el narrador muestra todo desde fuera, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje.

Para Jost, el discurso formado por imágenes "es ante todo una toma de partido de la mirada sobre el acontecimiento relatado"[59]. El punto de vista y la enunciación son los dos procedimientos esenciales en la construcción del sentido. Así, se presenta una confusión a despejar: la que se da entre el saber y la visión, y de ahí la dificultad del término focalización, entendido como saber. A este respecto, Jost indica que cuando se está frente a un filme, es necesario entender que la noción de punto de vista se actualiza de manera literal.

Otro abordaje de la asunción de un punto de vista enunciativo, y que está directamente relacionada con la función comunicativa de un texto, es la perspectiva de quien muestra, que a su vez debe ser si no compartida por el espectador, tener considerada esa parcialidad de la mirada.[60] El punto de vista coincide con el ojo del emisor, quien construye un escenario a partir de una perspectiva espacial, geométrica y fotográfica, y es además aquél en el que se coloca el espectador para seguir el filme, el punto concreto que ocupa en la sala. Entonces, también coincide con el ojo del receptor. Es también la marca destino de la imagen, dado que construye una posición ideal en la que ubicar a su observador; encarna por un lado la lógica según la que se construye la imagen, y por otro la clave que hay que tener para recorrerla[61]: identifica una lógica y una clave, la cual puede encarnarse en un personaje. Así surge una diferencia entre un punto de vista último, el del Autor y el Espectador implícitos, y un punto de vista específico, correspondientes a los distintos

[59] Idem.
[60] Cassetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós. p. 207.

[61] Ibídem, p. 208.

Narradores y Narratarios[62]. Puede ser abordado primero como elemento que caracteriza la mirada total del filme, tanto imagen por imagen como en un sentido global. Luego se lo puede reconocer como encarnado en los personajes que expresan una perspectiva personal sobre los acontecimientos, aunque de naturaleza más cognitiva que óptica. Finalmente, se lo puede considerar como lugar de superposición y como lugar de división: como marca de circularidad entre la posición de la emisión y la de la recepción, o como marca que señala distinción y polarización.[63]

Según cómo esté constituida, la imagen expresa valores de referencia, convicciones y conveniencias particulares.[64] Hablar de punto de vista es situarse en una perspectiva que excede el ángulo visual elegido: expresa de manera más radical "un modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar" (Cassetti y Di Chio; 2007:210). El concepto de *focalización* "designa ese doble movimiento de selección y subrayado, de restricción y de valoración" (2007:211) que se hace al concentrarse sobre algo y excluir el resto. Es así que un filme puede analizarse como un conjunto de focalizaciones, y reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. Los focalizadores son portadores de los puntos de vista presentes al interior del filme: establecen desde qué perspectiva se captan las cosas.

Los elementos descriptos pueden presentarse en tanto personajes en función de *narrador* o de *narratario*. Los equilibrios y desequilibrios que se producen como resultado de la relación entre los puntos de vista encarnados en el texto, pueden hacer avanzar hacia el abordaje de las relaciones de fuerza entre puntos de vista: los que están claramente figurativizados u *homodiegéticos*, y los extraños a la diégesis o *extradiegéticos*. Los *intradiegéticos* nos remiten al punto de vista del Autor y del Espectador implícitos, y los *extradiegéticos* con el punto de vista de los *narradores* y los *narratarios*. Es por esto que, en el ámbito de la discursividad cinematográfica, Casetti y Di Chio (2007) son partidarios de visualizar el film también como un conjunto de focalizaciones.

[62] Ibídem, p. 209.
[63] Idem.
[64] Ibídem, p. 210.

Retomando los postulados de Francoise Jost, quien además de *focalización* propone el concepto de *ocularización*[65]: no tiene que ver con el saber o decir del narrador, sino con el lugar desde el que la cámara está capturando la escena, si ese lugar se corresponde con la mirada de un personaje o no. En un film de ficción y desde el punto de vista metodológico "no se puede asimilar la pregunta ¿quién ve? a lo que en literatura se denomina *focalización*" (2002: 5). El autor mantiene este término para aplicarlo a lo que el personaje sabe y propone el de *ocularización* para aludir a la relación que se establece entre lo que "muestra la cámara y lo que se considera que un personaje ve" (2002:6). Cuando lo que toma la cámara parece ser captado por el ojo de un personaje, se denomina *ocularización interna*: es el de la toma subjetiva: *primaria* es cuando en el enunciado aparece inscripta la mirada, cuando aparecen partes del cuerpo o cuando hay algún indicio que da cuenta de la mirada de ese personaje; y *secundaria* es cuando se recurre al montaje, como es el caso de la estructura campo contracampo. En cambio, cuando la cámara no ocupa el lugar de ningún ojo interior a la diégesis, es decir, cuando la ocularización "parezca estar ubicada fuera del ojo de un personaje" (2002:6), emplea la expresión *ocularización cero*: remite siempre a quien construye la imagen y no al personaje, quien además está en condiciones de abarcar una gran variedad de puntos de vista, es decir, de dinamizar diversos juicios del enunciador/narrador sobre el acontecimiento: es cuando el lugar desde el que la cámara registra no coincide imaginariamente con la mirada de personaje alguno: es el caso de los filmes clásicos.

Además, la noción de *auricularización* refiere al punto de vista sonoro, el cual se caracteriza por "establecer la relación del personaje con lo que la cámara muestra"[66]. Este recurso aparece explotado de manera constante a lo largo del presente corpus, asumiendo una función *interna primaria*, lo que expresa que lo que el *sujeto enunciador* propone como oído por el personaje coincide con lo que oye el *sujeto enunciatario*. Esto contribuye a complementar y reforzar la modalidad enunciativa en su conjunto.

[65] Jost, F. *El ojo cámara*, en El ojo-cámara. Entre film y novela, Buenos Aires, Catálogos (2002). (traducción de María Rosa Del Coto para uso exclusivo de la cátedra de Semiótica de los Medios II).
[66] Idem.

6.3.1. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS COMO MODALIZACIONES DEL ENUNCIADO

Como ya fue señalado, en un texto cinematográfico, el autor real y el implícito difieren. Por un lado, el autor real son todas las personas que formaron parte de la creación de la película: director, guionistas, director de fotografía, director de arte, aunque dentro de todos ellos destaque la figura de Ramón *Palito* Ortega. Sobre él recae la autoría del filme, y por ende a partir de él surge la instancia del autor implícito en la obra. Pero a su vez, el mismo autor real es quien encarna la mayoría de los personajes que ofician de voz narradora, más allá de la mencionada excepción de *El tío disparate*, o por la concurrencia en la función narrativa de algunos de los personajes que secundan al principal, pero que refuerzan la posición del personaje principal y su voz narradora.

Tanto la *focalización* como la *ocularización* no tienen sentido por sí mismas: la "operatoria virtual que los conceptos indicados presentan es la de describir la relación de narrador con los seres cuya historia se relata"[67]. Las mencionadas marcas de una subjetividad caracterizan tanto a un enunciador, y con él a una dimensión discursiva que ejerce influencia sobre la representación de la realidad, como a un personaje incluido en un contexto narrativo.

6.3.1.1. DISCIPLINA Y MODELO DE VIDA: PRIMERA ETAPA

6.3.1.1.1. FOCALIZACIÓN Y PUNTO DE VISTA

En el presente díptico compuesto por los filmes *Dos locos en el aire* y *Brigada en acción*, el sujeto enunciador o autor implícito hace testigo al enunciatario del transcurrir de la diégesis a partir de los respectivos personajes principales, ambos encarnados por el propio Ramón *Palito* Ortega, que cumplen el rol de narradores homo e intradiegéticos, debido a que son personajes protagonistas y testigos del relato acontecido.

Tanto el teniente aviador Juan Manuel San Jorge en *Dos locos en el aire* o el oficial de policía Alberto Nadal en *Brigada en acción*, son quienes hacen rodar los acontecimientos y

[67] Idem.

quienes encarnan el punto de vista del sujeto enunciador: esto es resaltado por sendas marcas de la enunciación brindadas en los créditos iniciales de ambos filmes, cuando los personajes que compone Ortega son exaltados en su condición de héroe protagonista, sobreimprimiendo su nombre en la pantalla con el rostro en primer plano. En términos de *focalización*, es decir la instancia del saber, ambos filmes se presentan dentro de la variante *interna*, esto es debido a que la mente figural coincide con el foco del relato: ambos personajes interpretados por Ortega son los héroes de cada relato y quienes representan los valores morales propuestos por el sujeto enunciador. Pero en términos más precisos, el sujeto enunciador oscila entre la variante *interna fija* y la *interna variable*, esto es, que delega o comparte este rol con una serie de personajes que en situaciones diversas refuerzan dicha posición de sujeto. La variante de *focalización interna fija* es la predominante y más fuerte, y se verifica principalmente cuando el protagonista asume el rol tanto de experimentado aviador, de animador de la tropa con sus canciones o de implacable y dedicado policía y las secuencias introductorias de ambos filmes funcionan como ilustraciones de lo antedicho.

Retomando el postulado de Casetti y Di Chio (2007) de visualizar un film como un conjunto de focalizaciones, así se procederá a describir dicha variante de la modalización enunciativa. Sin la necesidad de abordarlas a todas, será suficiente para expresar la presencia de un punto de vista, una selección breve serie de enunciados por cada uno de los dos filmes correspondientes a esta etapa filmográfica.

Desde el enunciado que compone la secuencia inicial de *Dos locos en el aire* se puede observar cómo, en medio de un pomposo acto militar, con banda y desfiles, el teniente San Jorge está presto a despegar a bordo de un avión de guerra. El montaje compone una secuencia circular de planos cortos que describen los detalles de un desfile militar y los preparativos para un ejercicio de aviación, que se cierra y se vuelve a abrir con un primer plano del teniente San Jorge, que lo muestra como un dotado, hábil y experimentado piloto. Además, todo lo descripto es subrayado con fuertes marcas de enunciación, como es el sobreimpreso en pantalla de los créditos del filme, donde se identifica explícitamente la identidad y roles tanto del sujeto enunciador como del que quedará asociado al rol de narrador homo e intradiegético.

En la secuencia posterior, se lo puede ver al teniente San Jorge tomando parte a la mesa en un almuerzo con pares de alto rango, donde procede con modales y conducta acordes a la ocasión. Aquí se presenta el coprotagonista, coequiper y provocador de las situaciones que hacen al deleite de los niños: el soldado Carlitos (Balá). Uno de los elementos a tener en cuenta será la relación entre ambos, en función de los roles que cada uno ocupa en el ámbito del relato, además de que así se alterna a la variante *interna variable* del modo de focalización en el que se inscribe el texto. Carlitos es un torpe soldado sin rango ni virtudes para desempeñarse en una fuerza, por lo que anda de sanción en sanción y sin poder aspirar a un ascenso (es lo que anhela), pero tiene un gran corazón y es amigo de la infancia de San Jorge. Tienen una relación más propia de lo amistoso que de lo jerárquico, y esto hace que, ante una torpeza o una falta, el teniente tenga reprenderlo, aconsejarlo y encaminarlo pero desde la autoridad moral antes que de la autoridad militar. Esto es, el teniente San Jorge tiene un trato paternal hacia el soldado Carlitos. Es lo que sucede en una secuencia posterior donde, al enterarse San Jorge de que Carlitos le mintió a la madre con respecto al rango que ocupaba en la fuerza, se lo lleva para participar de un ejercicio de vuelo, y aleccionarlo con una de sus peligrosas y temerarias maniobras como piloto, para finalmente hacerle prometer a Carlitos que no le va a volver a mentir a la madre, lo que el torpe soldado acepta ya totalmente convencido. Más adelante, el teniente lo premia al soldado con una maniobra de guerra terrestre, lo que Carlitos recibe con suma alegría.

Hay otra serie de enunciados que reponen la relación amorosa entre el teniente San Jorge y Silvia, paseando tanto en auto como por el parque tomados de la mano. A partir de aquí, se puede identificar al personaje de Silvia como foco del saber, es decir que va a aportar información al enunciatario para la construcción del relato. El rol del personaje de Silvia es subsidiario del de San Jorge, e interpela fuertemente al público femenino, debido a que a partir de un trabajo de identificación, ubica a dicho segmento del público en una posición activa.

Los personajes secundarios ocupan el lugar de narratario, e interpelan directamente al enunciatario. En el caso del soldado Carlitos, interviene sobre la moral y la conducta de los niños, y el personaje de Silvia lo hace con el público femenino adolescente, que está en proceso de construir su rol de género a partir de la concepción de la pareja y el amor

romántico. Además, les mencionadas secuencias donde el protagonismo es compartido entre el personaje principal y el correspondiente secundario componen la excepción donde la modalidad de *focalización* es *interna variable*.

Hay que señalar además, que en términos de Cassetti y Di Chio, predomina casi exclusivamente la presencia de una mirada objetiva, que presenta los acontecimientos como sin mediación, y pretenden generar un efecto de realidad. En los únicos casos donde se emplea la toma subjetiva, aunque de forma moderada, es en las mencionadas secuencias donde el soldado Carlitos es aleccionado en vuelo, y en el momento en que Silvia ya despedida con resignación, ve alejarse el avión de su amado Juan Manuel: ambas situaciones componen los mencionados recursos de interpelación al enunciatario en función de narratario.

Como ya fue oportunamente señalado, *Brigada en acción* también utiliza el recurso de la *focalización interna fija* con variantes en la *focalización interna variable*, según el personaje protagonista y narrador homo e intradiegético comparta dicho rol con alguno de los personajes secundarios.

El personaje principal, protagonista y narrador homodiegético es el principal Albero Nadal, un duro policía, dedicado, con vocación y voluntarioso, que no cede a las tentaciones de la vida terrenal en su obstinada lucha contra el crimen.

De la misma forma que en *Dos locos en el aire*, en el sujeto enunciador en *Brigada en acción* introduce al héroe del relato con una secuencia donde el policía persigue de manera implacable a un grupo de criminales que huyen en auto, disparando a sus perseguidores. Los malhechores son abatidos sin la necesidad de efectuar un solo disparo: la pericia y destreza de Nadal son suficientes para terminar arrojándolos al precipicio. Vale aclarar en este punto algo que termina siendo una especie de declaración de principios en el transcurso de la presente filmografía: las fuerzas de seguridad en Argentina no ensucian sus manos con sangre, hecho que queda reservado para los malhechores. Al igual que en el filme anterior, la secuencia de la persecución está insertada, a partir del recurso del montaje paralelo, por un lado con una visita guiada al Museo policial, y por otro con el accionar ordenador de sendos agentes de tránsito, y finalmente por una serie de ejercicios de

exhibición de destreza policial. Y al igual que en el caso anterior, también se observa la misma fuerte marca enunciativa compuesta por el sobreimpreso de los créditos del filme, que actúan prestándole entidad figural al narrador homodiegético.

Desde la mencionada visita guiada al museo policial se introducen a dos de los personajes que alternadamente secundan al principal, como son el agente Carlitos (Balá) y Cepillo. El niño está simbólicamente adoptado tanto por su patrón, el adorable Cacho (Altavista) y el grupo de policías que oficia de parroquianos en dicho bar: este personaje cumple la función de narratario, rol que le es asignado otra vez mediante los primeros planos de su rostro cuando expresa interés, felicidad o anhelo en paralelo con los respectivos espectáculos a los que es expuesto.

Cuatro enunciados muestran a la policía en acción en sendos operativos donde deben enfrentarse a traficantes de whisky importado, a ocasionales ladrones a bordo de un tren, a un grupo de contrabandistas y a una banda de estafadores. En todas ellas, la escena se está focalizada desde el bando del protagonista, quien lidera las acciones contra sendos enemigos pobremente figurativizados y representados. Pero uno de estos enunciados merece una atención más detallada, porque en el fragor del enfrentamiento, los ladrones que se encuentran en el tren de pasajeros alcanzan a abatir a un oficial antes de ser detenidos. La secuencia del enfrentamiento se deriva en otra situada en el hospital donde uno de los médicos le da a Nadal la noticia de que el policía finalmente murió: es este otro caso de *focalización interna variable*, donde además el personaje secundario cumple el rol de narratario, debido a que cumple una evidente función interpeladora asignada por la toma en primer plano de llanto desconsolado. Dicho recurso establece el lugar que ocupa el ciudadano común, quien valora el accionar de los servidores de la ley que pagan con la vida dicha dedicación.

Cacho, el personaje interpretado por Juan Carlos Altavista, también comparte el rol de narrador homo e intradiegético cuando se trata de ilustrar el amor a la madre como valor moral supremo. Esto se produce en un enunciado que corresponde a la celebración del Día de la Madre, donde invita a todos sus amigos a comer empanadas (hechas por su madre), a presenciar la actuación de la orquesta *Los Inmigrantes*, que interpretan un tango en el que

Cacho le canta una canción de amor a su progenitora, y aprovecha para además bailar una pieza con ella.

Las mencionadas secuencias donde se hacen presente y asumen un rol coprotagónico tanto Cacho como Cepillo, la modalidad de *focalización* adoptada por el sujeto enunciador es la *interna variable*: el rol de narrador homo e intradiegético es complementado por dichos personajes secundarios, que contribuyen a reforzar el punto de vista del sujeto enunciador: las tomas subjetivas del niño hacen pasar al enunciatario por los ojos, la mente y las creencias del personaje en cuestión.

6.3.1.1.2. OCULARIZACIÓN

En términos de los recursos utilizados para mostrar la escena, o la instancia del ver, es decir de la *ocularización*, ambos filmes también se estructuran en función de una *ocularización cero* (o visión desde adentro) de forma predominante, tal es el caso de los filmes clásicos, donde la mirada que lleva adelante el relato coincide con la de un personaje, como es el caso de Ortega encarnando tanto al teniente San Jorge como al principal Alberto Nadal. En prácticamente todo el transcurrir de la diégesis, la cámara compone la escena de modo tal que el enunciatario toma parte en los acontecimientos desde la óptica del personaje héroe, a su vez que se está en un tipo de relato cinematográfico que se propone como transparente, donde el enunciatario queda neutralizado en él. Esto adquiere una importancia fundamental si se tiene en cuenta el dato relevante de la mencionada estructuración maniquea en un bando de buenos contra el de los malos del relato.

Ahora bien, este recurso es complementado tanto con la variante *interna primaria* como con la *interna secundaria*, debido a que en numerosas oportunidades se da lugar a la instauración de las tomas subjetivas. Es el caso de las secuencias donde se requiere un énfasis particular de la presencia del sujeto enunciador, es decir que necesita reforzar de alguna manera su mensaje. Algunos de los mencionados ejemplos sirven para ilustrar lo antecedido. El caso del vuelo donde se pretende aleccionar al soldado Carlitos en *Dos locos en el aire*, se está ante un caso de *ocularización interna primaria*: esto es así porque en dichas tomas subjetivas aparecen inscriptas las miradas de los personajes, es decir que los movimientos bruscos de cámara remiten al movimiento de los personajes dentro de la nave

aérea, que su vez remarcan la peligrosidad y el vértigo producido por dichos movimientos en la figura del torpe e infantil personaje, y por extensión en el público más susceptible de ser aleccionado con este tipo de sanciones.

En el ejemplo del sufrimiento de Silvia, se verifica la variante de *ocularización interna secundaria*, la cual se compone en base a la estructuración de una secuencia a partir del recurso de montaje campo contracampo: el personaje de Silvia hace tomar parte al enunciatario en el desarrollo de las acciones en base a la apelación identificatoria con su mirada subjetiva hacia la partida del avión, en contrapartida con un primer plano de su rostro que se va convirtiendo en primerísimo primer plano a medida que el avión se aleja y ella asume expresiones de tristeza primero, y llanto luego. Otro ejemplo de esta modalidad de ocularización es el que se encuentra tanto en la visita al museo policial como a la escuela de cadetes, siendo ambas sendas excursiones didácticas para el personaje del niño Cepillo.

Se puede decir que a partir de las formas de *ocularización* adoptadas por el sujeto enunciador, se intenta presentar un relato predominantemente transparente y en el orden de los acontecimientos presentados como reales y sin mediaciones, pero con la adopción de recursos que postergan momentáneamente ese efecto de realidad. Éstas emergen en el relato como marcas enunciativas que intentan interpelar de alguna forma al enunciatario o espectador implícito, tal los casos donde los primeros planos expresan los viscerales sentimientos tanto de Cacho como de Cepillo, operando así en el mismo sentido de refuerzo y complemento del punto de vista el autor implícito.

Hasta aquí, se pudo observar, en base a una serie de focalizaciones y sus respectivas variantes y sus formas de ocularización, el punto de vista del sujeto enunciador, y los recursos utilizados para hacerlo visible. Ambos filmes proponen un punto de vista fuertemente encarnado en su protagonista principal, ambos interpretados por su director, es decir el autor real. Además, fue posible observar la presencia de una serie de personajes secundarios pero claves para reforzar los valores e ideas expresadas. Personajes ellos fuertemente depositarios de los valores morales y humanos que intenta representar el autor implícito. En todos los casos, dichos personajes tienen una fuerte referencia en la figura de esta especie de héroe. Tanto el soldado Carlitos como el niño Cepillo funcionan apelando a

la construcción de un modelo de conducta y ejemplo de forma de vida: la interpelación se produce a partir de mostrar claramente las reacciones y expresiones de estos personajes secundarios ante una serie de estímulos concretos, fundamentalmente en la exposición a una serie de exhibiciones de destrezas y virtudes fuertemente espectacularizadas a un niño con ausencia de referencia paterna.

6.3.1.2. LA MORAL DE LA (SANA) ALEGRÍA: SEGUNDA ETAPA

Esta segunda etapa se compone por tres filmes, a saber: *El tío disparate*, *Vivir con alegría* y *¡Qué linda es mi familia!* Ahora, el principal eje de tensiones es el generacional y al interior del grupo familiar, y esto es claramente referido principalmente en *Vivir con alegría* y en *¡Qué linda es mi familia!*, siendo estos dos filmes muy similares en su estructura: ambas son coprotagonizadas por Palito Ortega y Luis Sandrini, y los personajes por ellos interpretados cumplen el rol de antagónicos que, a pesar de presentar dichos conflictos generacionales, no dejan de ser tensiones coyunturales propias de cualquier relación entre un padre y sus hijos, pero que en el fondo comparten los mismos principios ante la vida.

6.3.1.2.1. FOCALIZACIÓN Y PUNTO DE VISTA

En esta serie de filmes se verifica una tónica más liviana y distendida, despojada ya de la solemnidad propia de la propaganda institucional. A diferencia de las anteriores dos películas, el protagonismo deja de estar centrado en la figura del propio *Palito* Ortega y sus personajes-héroe, para de esta forma compartir dicha cualidad con el experimentado Luis Sandrini como contrapeso generacional que va a estructurar la mencionada tensión. Se mantiene la función del narrador homo e intradiegético, debido a que los personajes por ellos interpretados son también aquí protagonistas y testigos del relato acontecido.

Es así que para hablar de la instancia del saber, es decir, para establecer quién habla o quién es el narrador, los presentes filmes presentan la variante de la *focalización interna*, que en la correspondiente instancia del saber habrán unas respectivas mentes figurales que coincidan con el foco del relato. Pero a diferencia de la primera etapa filmográfica, en esta segunda prevalecerá la forma *variable* por sobre la *fija*. Esto es debido al mencionado

desdoblamiento del foco del saber en dos personajes portadores de valores morales simétricos y equiparables, pero que colisionan en el punto en que la cuestión generacional se hace más evidente: esto no es motivo para que en algún momento los valores de uno puedan llegar a imponerse por sobre los del otro. Es necesario aclarar que en ambos filmes los personajes que interpretan tanto Ortega como Sandrini no son los únicos que expresan dichas posturas antagónicas, sino que hay una serie de personajes secundarios que hacen extensiva la mencionada variante de *focalización interna variable*, tal y como suele suceder por ejemplo en familias numerosas: aunque sí serán ellos dos quienes las condensen más fuertemente.

Nuevamente, un conjunto de focalizaciones específicas serán la guía que trace el abordaje de esta variante de modalidad enunciativa. En primer lugar, la secuencia inicial de *Vivir con alegría*, que es donde el sujeto enunciador todavía está fuertemente presente por el despliegue de sobreimpresos en pantalla que introducen al aparato enunciativo (pero principalmente a su figura estrella y autor real e implícito). Dicho enunciado está a cargo de la interpretación de la canción *Cuando lleguemos a viejos* (ya descripta en la sección de análisis a partir de las canciones de Ortega en tanto marcas de la enunciación). Finalizado el número, un ejecutivo presente le ofrece a Mariano seguir con la propuesta pero como solista. La negativa del protagonista incluye una declaración de principios muy firme: "todos o ninguno, de lo contrario seguiré trabajando hasta que llegue otra oportunidad". Este primer enunciado deja establecido que la modalidad adoptada es la de una *focalización interna* predominantemente *fija*. Cuando en la secuencia siguiente, donde es introducido el personaje de don Luis, la fuerza focalizadora de su figura queda subsumida en la presencia tanto de sus compañeros y amigos del trabajo, sus patrones y principalmente sus tres hijos. La escena es en la ceremonia en la que la empresa que trabajaba don Luis lo homenajea con motivo de dictarle la jubilación, y adopta la variante de la *focalización interna variable*, debido a que el montaje construye una circularidad de planos que incluye intervenciones de todos los personajes que lo secundan en esta ceremonia.

De esta manera, en el filme se verifican situaciones donde dichas posiciones de sujeto se enfrentan y las confrontan abiertamente. En la más significativa de ellas, don Luis entra a la habitación de Mariano a primera hora de la mañana, que es cuando él se levanta pero que

para Mariano, quien trabaja de noche, son sus primeras horas de sueño. Lo despierta para comenzar a reprenderlo por su vida nocturna y de persecución de un sueño de dudosa probabilidad de éxito: a partir de aquí, se produce un diálogo fraternal donde cada personaje expone sus principios. El montaje y la composición de planos presentan un enfrentamiento formalmente equilibrado, donde don Luis tiene la iniciativa y Mariano devuelve respuestas comprensivas, racionales y basadas en el entendimiento. Esa sensatez finalmente inclina ese equilibrio en favor de Mariano, quien de a poco deja en evidencia lo endeble de la postura de su padre, que insiste en la ponderación de la vida que llevó y que propone como ejemplo para sus hijos: los planos colaboran con tomas en picado, que al cerrarse sobre el cándido e ingenuo rostro del viejo, lo ubican en un lugar de inferioridad y digno de condescendencia. El diálogo se cierra con una sentencia de resignación de Mariano, quien al no poder hacer entrar en razón a su padre dice "es inútil, papá. Lamentablemente vos y yo estamos en veredas opuestas". Cuando don Luis pregunta entonces qué hay en el medio de la calle, Mariano se inclina para ponerse a la altura de su padre, sentado, y declara que "en el medio de la calle hay mucho amor. Yo valoro mucho lo que hacés por nosotros, papá: el hecho de que yo tenga otras ambiciones no quiere decir que no te quiera". Y ambos terminan yendo a desayunar juntos. La modalidad de *focalización interna* en el narrador homo e intradiegético que encarna el personaje de Mariano hace que en esa condición de *variable*, su rol sea narrativamente predominante.

El caso de *¡Qué linda es mi familia!* se presenta a la inversa: el filme se introduce con una toma en primer plano de don Luis (también Sandrini), un anciano gruñón pero adorable, sentado cómodamente en su sillón de jardín, leyendo el diario pero molesto porque su mujer Rosita (Niní Marshall) está cocinando pero con el volumen del televisor muy alto. El matrimonio tiene un simpático intercambio donde se reprochan cuestiones propias de una convivencia de décadas, donde queda claro que ella tiene un espíritu alegre y él es un malhumorado. La secuencia se cierra con Rosita retirándose de nuevo a la cocina, mientras la toma se cierra dejando a don Luis en primer plano, a la vez que ensaya una sonrisa pícara, pronuncia una frase en italiano que refiere al hambre que tiene y la dedicación de su mujer para saciarla. El personaje de Rosita merece una breve mención, debido a que opera como una especie de nexo que media en estos conflictos generacionales entre padre e hijo: esto es, siendo ella una mujer de edad avanzada, al igual que don Luis, se enfrenta a su

cónyuge como sobreprotectora del hijo (adoptado) de ambos, asumiendo siempre la defensa del joven.

En cambio, Ramón (Ortega) es presentado en televisión como un torpe pero simpático doble de riesgo en pleno rodaje, y en medio de todo un caótico set de filmación. Ramón, en su afán por triunfar en el mundo del espectáculo, incursiona en este ámbito de manera obstinada y poco efectiva, aunque con una dedicación y esfuerzo que merece ser recompensado. Su tránsito por la diégesis estará signado por la persecución del sueño de triunfar en el mundo del espectáculo, lo cual además incluye la noble misión de ayudar a su padre a salvar al club que preside de una crisis financiera terminal: su vinculación con algunos elementos del mundillo del espectáculo, la propia labor artística, pero principalmente su espíritu alegre y generoso estarán puestas al servicio de alcanzar tal objetivo.

Un enunciado que repone muy fuertemente el rol de narrador homo e intradiegético focalizador del personaje de don Luis, que se inclina por la modalidad de *focalización interna*, pero que hace predominar a la forma *fija*, se produce cuando repentinamente hace aparición el padre biológico de Ramón luego de una misteriosa carta, la cual no tiene propósitos claros, ya que Ramón alcanzó largamente la mayoría de edad. El hombre se hace presente en el pequeño taller que hace las veces de lugar en el mundo para don Luis, donde pasas sus tardes construyendo un robot para sus nietos, y explica que vuelve luego de haber abandonado a su hijo al nacer, porque ahora tiene hecha toda una posición económica para hacerse cargo. El viejo lo recibe mientras recita un monólogo de manera casual y desentendida, donde hace una analogía entre ser padre y criar a un hijo con la construcción de un artefacto como un robot: la alocución de don Luis va tomando un calor que alcanza un estatuto moral acerca de lo que significa ser un verdadero padre, a diferencia del mero engendrador de hijos, acompañado esto de un inminente llanto que los primeros planos se encargan de remarcar. Finalmente echa a Benavídez, quien se retira sin prácticamente haber pronunciado una frase completa.

El final de *¡Qué linda es mi familia!* funciona como un claro ejemplo del modo de focalización adoptada por el sujeto enunciador: concluye con una reunión de almuerzo

familiar con todo el grupo presente a la mesa: don Luis y Rosita y los tres hermanos con sus respectivas parejas e hijos. La escena retoma con un fundido de cámara desde la solemne actuación de Ramón en la iglesia donde interpretó la *Oda a la alegría*. Ya en la mesa familiar, la cámara se ubica en la cabecera opuesta a la que ocupa don Luis, quien es tomado en un plano medio y en picado, explicitando su posición predominante en la mesa y ante el resto del grupo que lo observa: de pie y con su copa alzada, don Luis toma la voz para pedir un brindis "porque hoy, la familia está de fiesta. Gracias a dios, podemos juntarnos todos una vez más alrededor de una mesa. ¡Salud, familia!". La toma de la cámara se abre ligeramente hacia arriba de manera de componer un plano más general para quedar así congelada en la unísona respuesta del grupo familiar a su deseo. Con dicho plano estático, se hace presente otra fuerte marca de enunciación, sobreimprimiendo en pantalla una frase que reza "Los soles podrán nacer o morir pero mientras nuestra breve luz no se extinga sólo en la familia encontraremos la alegría y belleza de un eterno amanecer", musicalizado esto con una solemne versión orquestada de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, en su famoso movimiento popularizado como la *Oda a la alegría*.

6.3.1.2.2. OCULARIZACIÓN

Algunas de las secuencias descriptas como focalizaciones serán de ayuda para abordar la variante modalizadora de la enunciación por Jost denominada *ocularización*. Hay que aclarar que en el presente caso, también se está ante una modalidad de *ocularización cero* de manera predominante, por tratarse de sendos modelos de filme clásico, donde el lugar de la cámara no coincide concretamente con la mirada de ninguno de los personajes. Aunque también en este caso se hará presente en diversas situaciones la modalidad *interna*, tanto *primaria* como *secundaria*.

La primera de las secuencias es el preámbulo a la ya descripta con motivo del regalo de la canción *Entre mi padre y yo*. La cámara compone un plano medio que los contiene ambos mientras comienza el diálogo: cuando Mariano comienza a defenderse de las acusaciones por irresponsabilidad, se empieza a apartar del lado del padre, y la cámara se desplaza para quedarse con el hijo. A partir de aquí, comienza una construcción de la escena a partir de

una estructura en campo contracampo que remarca la posición de cada uno con respecto al otro, y subraya las expresiones emocionales de cada uno de ellos con respectivos primeros planos. El diálogo se comienza a volcar en favor de la dureza del viejo, hasta que Mariano señala que "vos mandás, papá, vos siempre mandaste. De todas maneras, aunque sigamos en veredas opuestas, éste es mi regalo de cumpleaños", para retirarse hacia la puerta y dejar a su padre sólo con el regalo, sin antes de salir volverse para echarle una mirada de súplica y ponerse a llorar. Don Luis se queda solo y angustiado con la cinta y un reproductor. A partir de aquí, comienza a desplegarse una secuencia en base al recurso del montaje en paralelo mientras suena la canción: don Luis encerrado escuchando la canción, tocándose el pecho a la altura del corazón y esforzándose por no largarse a llorar desconsoladamente, y Mariano afuera sufriendo de angustia y miedo. Finalmente, don Luis se tiene que sentar en su silla porque queda devastado emocionalmente, y desde ahí comienza a gritar el nombre de su hijo, quien al escucharlo le cambia el semblante. El descripto es un claro ejemplo de *ocularización interna secundaria*, donde el sujeto enunciador aprovecha el recurso de los primeros planos enfrentados, tanto en el campo y contracampo como en el montaje en paralelo para expresar y enfatizar los respectivos sentimientos y emociones de cada uno de los dos personajes, y a partir de ahí construir la tensión que los enfrenta en primera instancia, e intentar resolverla en favor de alguno de ellos luego. Don Antonio es el más elocuente de ambos, y los mencionados primeros planos crean una empatía identificatoria con el sufrimiento del anciano, tanto cuando sentencia dureza como cuando se ablanda y se arrepiente al entender la posición de su hijo. Además, quedan fuertemente subrayadas las buenas intenciones y el respeto incondicional de Mariano y la bonhomía de don Luis a pesar de lo irreductible de su actitud, y cómo el amor filial se impone ante todo.

Luego, en *¡Qué linda es mi familia!* también se produce una situación similar de intercambio de pareceres acerca de los roles de cada uno de ellos, pero desde un énfasis puesto en la distención y en lo ameno del diálogo. El presente enunciado de desarrolla bajo los mismos parámetros de construcción que el anteriormente descripto: una estructura de montaje en campo y contracampo, que enfrenta primeros planos de cada uno de ellos mientras van tomando la palabra. La secuencia termina feliz, con Ramón abrazando al padre, y ambos sonriendo. Este ejemplo descripto es más simple y liviano pero casi idéntico que el anterior, donde también el sujeto enunciador recurre a la *ocularización interna*

secundaria para describir el conflicto generacional, que esta vez es más leve y superficial, y que posterior y rápidamente queda saldado de manera idílica.

Finalmente, se puede señalar la secuencia final del brindis encabezado por don Luis como un claro ejemplo de *ocularización cero*, tal como se presentaron el conjunto de ambos filmes, aunque con una particularidad, y es que la cámara asume una posición de mirada objetiva irreal, que es la que se produce cuando se muestra un fragmento de la realidad de manera injustificada, que impiden un reconocimiento inmediato, pero que operan otorgándole un rol activo al narratario, de manera de intentar interpelarlo.

Una vez más, y en términos de los recursos utilizados para mostrar la escena, o la instancia del ver, es decir de la *ocularización*, ambos filmes también se estructuran fuertemente en función de una *ocularización cero* (o visión desde adentro), como es el caso de los filmes clásicos, donde la mirada que lleva adelante el relato coincide con la de, en este caso, dos personajes en su rol respectivo de narrador homo e intradiegético. Pero también se pudo observar el recurso de la utilización por el sujeto enunciador de la forma *interna secundaria*. En prácticamente todo el transcurrir del relato, la cámara compone la escena de modo tal que el enunciatario toma parte en los acontecimientos desde la óptica del eventual narrador homodiegético, a la vez que también se está en un tipo de relato cinematográfico que se presenta como transparente, donde el enunciatario queda neutralizado en él. Pero también son claros los motivos por los que se recurre a la variante de *ocularización interna secundaria*, esto es, para reforzar la autoridad del narrador y apelar a mecanismos de identificación a partir de resaltar las emociones más descarnadas.

El conjunto de focalizaciones y sus respectivas variantes y las formas de ocularización, quedó expresado el punto de vista del sujeto enunciador, y los recursos utilizados para hacerlo visible. En el caso de esta segunda etapa filmográfica de Ramón *Palito* Ortega, ambos filmes proponen un punto de vista fuertemente encarnado en sus respectivos protagonistas principales, antagónicos ellos, pero que se imponen alternativamente uno por sobre su opuesto. En *Vivir con alegría*, el sujeto enunciador asume un punto de vista basado en los valores de la juventud y de la pujanza de la sangre nueva y que, como una situación excepcional dentro de los parámetros establecidos por toda la filmografía de Ortega, reivindica la rebeldía "sana" de quienes pueden rechazar la jerarquía de clase y

denunciar la explotación de sus empleadores pero sin jamás dejar de reconocer la autoridad moral que representan los valores patriarcales tradicionales. Se deja abierta la posibilidad de cuestionar al sistema, siempre y cuando se lo haga dentro de unos límites claramente establecidos.

En cambio, en *¡Qué linda es mi familia!* dichas posiciones antagónicas se equilibran, para dar lugar a una coronación y exaltación de los valores patriarcales tradicionales: el sujeto enunciador refuerza dicha concepción moral para proceder a señalar y sancionar las actitudes que se apartan de ese camino. Ahora, el hijo de don Luis es un muchacho sobreprotegido por su madre adoptiva, y tiene las mismas aspiraciones artísticas, pero cambia la rebeldía por una ingenuidad y vulnerabilidad más bien adorable, y se muestra más cercano y solidario para con el grupo familiar. En resumen, ambos filmes se presentan como relatos transparentes en un registro de realidad no construida, esto es en base a la construcción de una mirada objetiva que presenta los acontecimientos sin mediación alguna, pero que en ocasiones recurre a sendas marcas enunciativas para enfatizar los valores morales y humanos que el sujeto enunciador propone como los propios.

6.3.2. UNIFICACIÓN DE LAS MODALIZACIONES DEL ENUNCIADO

Habiendo descripto los recursos enunciativos en términos de modalizaciones en ambas etapas filmográficas, se puede observar que en la primera de ellas, aquella que ejerce una propaganda institucional de las fuerzas represivas del Estado y que se estructura en función de la existencia de bandos enemigos, se observa una clara necesidad de delimitarlos y construir así una situación de enfrentamiento maniqueo entre un *nosotros* y un *ellos*. Esto se puede observar detalladamente y bajo los parámetros de una marcada institucionalización de dicha descripción. Pero en segundo lugar, los recursos enunciativos contribuyen a situar al *sujeto enunciatario* del lado del bando del *nosotros*, de los buenos: se lo hace partícipe del punto de vista del *sujeto enunciador* a partir de una serie de recursos de identificación y de interpelación claramente desplegados.

Por otro lado, y con respecto al segundo período, lo que se observa es una pretensión de transparencia enunciativa más fuerte que en los filmes propagandistas. Olvidado el sistema

de bandos enemigos que se enfrentan (o se preparan para un enfrentamiento), estos tres filmes se desarrollan en un contexto de cotidianeidad familiar, lo que permite tensionar el relato a partir de tibios enfrentamientos al interior del propio grupo, situación que diluye cualquier posibilidad de conflicto. Los distintos recursos enunciativos operan en función de la adopción alternativa de uno u otro punto de vista en ese enfrentamiento generacional que protagonizan tanto los personajes de Ortega como los de Sandrini. En base a esta distribución de roles, el sujeto enunciador apelará a sendos mecanismos de identificación con el que considera el personaje portador de los valores legítimos. Sin que se presente una marcada dicotomía, en *Vivir con alegría* el sujeto enunciador plantea una necesidad de adaptación de los valores familiares tradicionales al presente pero sin jamás abandonar la referencia del patriarcado y la familia nuclear. En cambio, en *¡Qué linda es mi familia!* se exaltan de manera más marcada y unilateral la moral tradicional que encarna el jefe de familia.

7. EL CINE DE ORTEGA COMO PRODUCTOR DE SUJETOS EN UN RÉGIMEN SOCIAL Y POLÍTICO

Para complementar el enfoque semiótico de la teoría de la enunciación cinematográfica, este segundo segmento del análisis del cine de Ramón Palito Ortega durante la dictadura será abordado a partir del estudio de representaciones, consideradas como productoras de sentido en una sociedad determinada. Será necesario desarrollar un breve recorrido teórico que logre enmarcar tanto el abordaje de los filmes, como toda la estructura social en la que el cine se desarrolla en Argentina, y que fue oportunamente descripta en los capítulos introductorios de este estudio.

7.1. REPRESENTACIONES SOCIALES, DISCURSO Y PODER

A partir del siguiente apartado, serán abordadas algunas de las representaciones sociales presentes en los filmes de Ortega. Las mismas serán encuadradas como parte de un terreno de disputa ideológica y de poder, aunque aparezcan en un contexto inocente y naturalizado.

La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura: según Hall, el sentido "es construido en el lenguaje y mediante él" (2010: 447), y depende de la relación entre las cosas en el mundo y el sistema conceptual, que puede operar como "representaciones mentales" (2010: 449) de los mismos: conceptos e imágenes formados en nuestro pensamiento, que pueden estar en el lugar del mundo o representarlo, aportando las disposiciones para poder referirse a las cosas que están dentro o fuera de la mente, concretas o abstractas.

El signo funciona como proveedor de conceptos a su referente: lo designa, lo llama por un nombre determinado. Integra un sistema de representación, el cual está involucrado en el proceso general de construcción de sentido: representa los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que se incorporan en la cabeza y *a posteriori* conforman una cultura. A pesar de que muchas veces se presente como transparente, como si la relación entre él y su referente fuera neutra, el signo es susceptible de ser interpretado. En el caso de los signos visuales, la relación entre el objeto y su referente designado pareciera ser directa, pero esto no deja de representar una ilusión debido a la arbitrariedad necesaria de su relación.

La representación es la "producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje" (Hall, 2010:447). Más precisamente, el autor lo llama sistema de representación, porque consiste no en conceptos individuales, sino en "diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos" (2010: 448). Si los integrantes de una sociedad se comunican entre sí, lo puede hacer porque comparte ampliamente los mismos mapas conceptuales, y por esto se interpreta o se le da sentido al mundo de la misma manera, tal es lo propio una cultura determinada.

Los sujetos de una cultura son quienes fijan el sentido en los objetos, personas o cosas, y no al revés: el sentido no está en el objeto, es social. Las cosas no significan: el sentido es construido socialmente a través de los códigos. Y es relacional, depende de la relación entre el signo y ese concepto fijado en el tiempo por un código. Con el tiempo, esa fijación del sentido que se le da a las cosas queda naturalizada y parece inevitable, pero el sentido "es construido por el sistema de representación" (Hall, 2010: 451).

Todo lo antedicho implica tener presente que lo que aparece representado en los filmes de Ortega forma parte de un terreno de disputa en el que el autor muestra una realidad según una óptica particular: cultural, ideológica e inscriptas dentro de un sistema de relaciones de poder que la determina.

7.2. SIGNO IDEOLÓGICO Y DISCURSO

Las distintas formas de definir situaciones verán expresadas de esta manera las intenciones de los diferentes actores sociales, para de esta forma hacer que la propia visión de la realidad se ofrezca como la realidad misma. Subyace así la pregunta acerca de por qué es que en determinados momentos de la historia, y a partir de contextos específicos, es que determinadas ideas o discursos se vuelven predominantes por sobre otros que a su vez son condenados al silencio. Los postulados teóricos de Valentin Voloshinov permitirán observar la forma en la que lo ideológico se presenta como condición de producción de lo discursivo, y además aportarán herramientas para entender a lo discursivo en general, y al cine de Ortega en particular, como terreno de disputa ideológica.

Para este autor, como signo, "la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia" (1976: 37), entendiendo lo ideológico como material y social, y opuesto a lo psíquico o individual. Tiene las particularidades de una "pureza sígnica, neutralidad ideológica, capacidad de convertirse en discurso interno y una ubicuidad en cuanto fenómeno colateral de todo acto consciente" (1976: 39-40), lo que la convierte en objeto de estudio de las ideologías. Y a su vez, todo producto ideológico tiene una significación, es decir que sustituye algo que aparece fuera de él, y aparece como signo.

La palabra sirve como medio ambiente para la conciencia: todos los signos culturales forman parte de la "unidad de una conciencia estructurada verbalmente" (Voloshinov, 1976: 39): en la palabra o los modos de designar utilizados es donde hace aparición la significación, precisamente porque ahí es donde está presente la ideología. Sólo aquello que posea "un valor social puede entrar en el mundo de la ideología, constituirse y consolidarse en él" (1976: 48).

El signo ideológico, además se presenta como puro y neutral, disimulando de esta forma su acentualidad en disputa. Dada la imposibilidad de que el signo ideológico obtenga un

carácter eterno y se transforme en monoacentual (tal la voluntad de los grupos dominantes de la sociedad), es justamente el cruce de acentos lo que mantiene vivo al signo, el cual se revela hasta sus últimas consecuencias durante las épocas de crisis sociales. De esta forma, cuando las significaciones y representaciones aparecen como por su nombre mismo, habrá que pensar evidentemente que se está ante algo ideológico. Sus respectivas formas, están determinadas ante todo por "la organización social de los hombres como por las condiciones más inmediatas de su interacción" (Voloshinov, 1976: 46): la existencia y vida de un signo van a depender del cambio de dichas formas, de su multiacentualidad. Es por ello que todo signo ideológico "está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado" (1976: 47). Y como consecuencia de que las distintas clases sociales usen una misma lengua, "en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases" (1976: 49). Queda por aclarar que en el presente estudio, la noción de signo ideológico no quedará limitada a la palabra propiamente dicha. Esta se verá extendida además, y en el marco del lenguaje audiovisual, a las distintas formas de materia significante que produzcan sentido (montaje, puesta en escena, imágenes o secuencia de imágenes) y que a partir del trabajo de interpretación conformarán un determinado signo.

7.3. LAS SIGNIFICACIONES IMAGINARIAS SOCIALES

En un sentido que de alguna forma completa lo expuesto más arriba a partir del abordaje del signo lingüístico como terreno de disputa ideológica, Cornelius Castoriadis desarrolla la problemática de las prácticas sociales y su relación con el sentido, porque es en el discurso donde se verifican las significaciones imaginarias sociales.

La institución social "produce individuos, quienes, por construcción, son no solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducirla" (Castoriadis, 1994: 68). La institución de la sociedad es creación e institución de un mundo de significaciones, las cuales aseguran su validez efectiva mediante "la formación de la materia prima humana en individuo social, en el cual se incorporan tanto instituciones como los mecanismo de perpetuación de tales instituciones" (Castoriadis, 2010: 331). La institución de la sociedad es institución de un mundo de sentido, de un magma de significaciones imaginarias sociales.

Tanto la institución de la sociedad como las significaciones imaginarias incorporadas proponen de manera indisociable a la dimensión conjuntista identitaria por un lado, donde priman las determinaciones sociales que los sujetos incorporan históricamente, y la dimensión imaginaria por el otro, donde existe la significación. Lo imaginario, compuesto por creaciones sociales que borran su origen, se naturalizan, y el sujeto cree que son dadas, reales, cuando son construidos: para Castoriadis, "la existencia es significación" (Castoriadis, 1994: 71). Las significaciones imaginarias sociales propias de una sociedad dada presentan un tipo de organización desconocida en otros dominios llamada magma, la cual es indeterminada y por eso nunca puede ser reconstruida por las significaciones imaginarias sociales: es creación de la nada. Pero así como existe la posibilidad de creación, el sentido se estabiliza aunque sea de forma provisoria. Es por esto que la significación se tiene que pensar como pasible de ser modificada y no como históricamente fija: es así que existen las disputas por hacer prevalecer determinadas posiciones, abriendo el juego a la posibilidad de desarrollar formaciones hegemónicas específicas.

7.4. DISCURSO, PRESENTACIÓN Y PODER

En cuanto a las formas de representación, Michel Foucault utilizó esta noción de manera un poco más restringida: le interesaba la producción de conocimiento a través del discurso. Pretendía entender "cómo los seres humanos se entienden a sí mismos dentro de nuestra cultura" (…) "y cómo el conocimiento sobre lo social, el cuerpo-individuo y los sentidos compartidos es producido en diferentes períodos" (Hall, 2010: 468), desplazando el estudio de las relaciones de sentido hacia el de las relaciones de poder. Así, estudió al discurso como un sistema de representaciones que contribuye a la construcción de un tópico.

Es común suponer que los discursos son neutrales y transparentes para designar a las cosas como si tuvieran una esencia, como si no hubiera posibilidad de equívocos o polisemia. Los objetos se construyen por y en el discurso: el orden social es efecto del discurso en el discurso mismo, y lo discursivo aparece como un campo de enunciados cuyas interrelaciones construyen significación. Se parte de la hipótesis de que en toda sociedad, "la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un

cierto número de procedimientos que tiene por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (Foucault, 1973: 11), donde operan procedimientos de exclusión tales como lo prohibido; sabido es que, y la última dictadura cívico-militar es un ejemplo paradigmático, no se puede hablar de cualquier cosa en cualquier circunstancia, que no se tiene derecho a hablar de todo.

Para Foucault, el discurso no es "simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del cual quiere uno adueñarse" (Foucault, 1973: 12), es por esto que las sociedades son regidas en base a sistemas de exclusión: uno de los más importantes está dado por la oposición entre lo verdadero y lo falso, donde la verdad no lo es sino porque está establecida discursivamente y según un contexto histórico, modificable e impuesto de manera institucionalmente coactiva.

El resultado es que no se podrá estar en presencia de la verdad, sino más bien de una voluntad de verdad: tal es así que no existe la posibilidad de que haya una verdad que no sea establecida discursivamente, socialmente según el contexto histórico: cada una tiene su propio régimen de verdad. Cada régimen de verdad es resultado de ciertas condiciones de posibilidad que emergen de un campo discursivo que organiza la producción de los enunciados y establece los límites de lo falso y lo verdadero. El hecho de organizar el conjunto de enunciados posibles bajo determinadas reglas es lo que constituye el poder: implica que las relaciones de poder no son represivas sino productivas, son más una trama de relaciones que un depósito de poder. Dichas relaciones de poder atraviesan todo el desarrollo de la vida social.

Como efecto de ese poder, Foucault señala una serie de procedimientos que permiten el control de los discursos, de los cuales el más relevante a los fines del presente estudio es la adecuación social del discurso: los distintos sistemas educativos, todos, son una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican[68].

[68] Foucault, M. (1973). *El orden del discurso,* Tusquets, Barcelona. p. 37.

Más que la mencionada oposición entre lo verdadero y lo falso, lo que verdaderamente importa es ver "históricamente cómo se producen esos efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos" (Foucault, 1992: 185). Es fundamental señalar que la verdad no está por fuera del poder, ni carece de poder: tiene efectos de poder, donde "cada sociedad tiene su régimen de verdad" (1992: 191). Entonces, la verdad no es ese conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o hacer aceptar, sino que es el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero los efectos de poder. Se entiende por verdad al "conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados (…) la cual está ligada circularmente a los sistemas que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompaña" (Foucault, 1992: 192).

7.5. ORTEGA ENSEÑA A REPRESENTAR EL HORROR

Una vez despejado el camino de las consideraciones teóricas, se podrá avanzar en el abordaje de una serie de representaciones materializadas en el corpus de análisis donde, a partir de secuencias cinematográficas se construyen determinados objetos productores de sentido. Será necesario describir sus especificidades de forma tal de ilustrar las conceptualizaciones antecedentes, y avanzar en una especie de desmontaje de los elementos que conforman la construcción de dichas representaciones productoras de significaciones sociales.

Fuerzas de seguridad: San Jorge y Nadal

El primero de los objetos que aparecen construidos en esta primera etapa es, tal como la respectiva temática lo plantea, las fuerzas de seguridad y su accionar. Sin pretender describir ni relatar los sucesos de dichos filmes que transcurren casi en su totalidad en el ámbito de las bases de operaciones, tanto de la Fuerza Aérea como de la Policía Federal, será oportuno hacerlo desde los personajes que condensan mayormente tanto el accionar como los valores de las respectivas armas. Es precisamente el caso del héroe de cada uno

de los filmes, encarnados en la figura de Palito Ortega, tanto el teniente aviador Juan Manuel San Jorge y el principal Alberto Nadal.

En ambos casos se trata de personajes que forman parte del bando de los buenos, es decir que componen un *nosotros* claramente figurativizado y fuertemente hetero masculinizado, que muestran una vocación casi innata y una dedicación trascendental por el servicio a la patria. Ambos personajes ocupan rangos de relevancia y son altamente capacitados para desarrollar sus tareas.

Además, como figuras sexualizadas, ambos personajes protagonizan situaciones de tipo amorosas. El teniente San Jorge se enamora de la hija de su superior, y oficia de cortejador galante y educado, y en su uniforme resulta irresistible para la adolescente Silvia, quien inmediatamente cede a sus encantos (cabe recordar que Ortega y Salazar eran un reconocido y consolidado matrimonio consagrado por los medios dedicados a los asuntos del corazón). En todo el acontecer de la relación, el contacto físico es casi inexistente, aunque en el caso de *Dos locos en el aire,* es el único de los filmes donde el protagonista besa tibiamente en la boca a su pareja. A pesar del amor manifestado hacia ella, el teniente San Jorge nunca pierde de vista que su finalidad suprema es servir a la patria: la conformación de una familia puede esperar. Aquí, la representación del rol femenino que construye este filme deja bien en claro que la mujer tiene un papel asignado a la hora de colaborar con dicha finalidad de defender a la patria y reafirmar la soberanía nacional. Éste queda limitado a la asistencia del hombre en las labores del hogar y la compañía afectiva. Estos principios son transmitidos a través de la generación anterior; las madres tienen el deber de transmitirles estos legados a las hijas: la mujer debe aceptarlo con resignación pero también como un gesto de amor a la patria.

El caso del personaje de Alberto Nadal es similar, aunque con una diferencia llamativa con respecto a San Jorge: él también tiene una contrapartida femenina en la sargento Colombo, con quien compone situaciones de tensión amorosa, aunque él no tenga ojos y voluntad más que para su vocación de policía. La dedicación del héroe a la fuerza inclusive priva al relato de un final feliz: la sargento Colombo se casa con uno de los subordinados de Nadal.

Otra característica común a ambos personajes protagonistas es que los dos son fuertes referentes humanos y profesionales para sus pares, adoptando en algunos casos un rol paternal, tanto con el soldado Carlitos como con el niño Cepillo, los personajes que interpelan fuertemente al público infantil. Las habilidades de las que disponen, la experiencia con la que cuentan y la moral que exhiben componen así una seña de autoridad que ambos se encargan de ejercer como docentes pero también como padres.

A su vez, otro de los elementos que aparecen fuerte e insistentemente representados en estos dos filmes, son una serie de actos institucionales de las fuerzas de seguridad. Se presentan de manea más repetitiva y detallada en *Dos locos en el aire*: izamiento de la bandera nacional, actos oficiales que anuncian o celebran logros como cuando los pilotos egresan del curso de aviadores o el envío de una misión a la base Marambio. En el caso de *Brigada en acción*, se presencia un acto fúnebre ante la caída de un policía en cumplimiento de su deber. En todos los casos, dichas escenas son representadas con una seriedad y total realismo en cada detalle de la puesta en escena, ya sea por las distintas ritualizaciones, el léxico oficial empleado, los uniformes y el despliegue del personal de las fuerzas y la música ejecutada por las respectivas bandas. Todo en el marco de una solemnidad exasperante y agobiante: prueba de ello es que en todos los casos mencionados, se aparta de la escena a los personajes que interpreta Carlitos Balá de manera terminante.

Familia: función social y distribución de roles

En los filmes que componen este segmento aparecen breves representaciones de la estructura familiar y los roles que asumen sus integrantes. En *Dos locos en el aire*, el funcionamiento de la dinámica familiar y la manifestación de sus respectivos roles se observa en el caso de Silvia, cuyo padre es el superior de Juan Manuel. Se trata de una estructura fuertemente patriarcal y jerárquica. Las mujeres cumplen un rol claramente pasivo, de acompañamiento y asistencia a las necesidades del hombre: la madre de Silvia está siempre en la casa y es quien prepara las comidas mientras su marido aguarda el cumplimiento de estos deberes casi como un empleador, además de tratarlas a ambas con distancia y hasta con desprecio, principalmente a su esposa. Por su parte, Silvia es una adolescente que pasa las tardes tomando el té con sus amigas o prestando servicios de beneficencia en un convento, y todavía no tiene la madurez para pensar en cosas más

importantes que vivir el amor de manera idealizada: el amor será sumisión y servicio a la patria, o será cosa de niñas. Es paradigmática la secuencia donde Juan Manuel es invitado a cenar a la casa de sus suegros para celebrar su ascenso, ocasión la cual es válida también para celebrar que Silvia fue quien preparó la comida.

En *Brigada en acción* la idealización pasa por la exaltación de la figura de la madre, y en esto es clave la presencia de un personaje como Cacho, interpretado por Juan Carlos Altavista: un acontecimiento importante está dado por la celebración del día de la madre, organizada por Cacho en su casa y con todos sus amigos invitados, y que servirá de ocasión para que le haga un especial homenaje a la suya, interpretando la canción *Para la madre más linda del mundo*, y bailando en una actitud que sumada a la letra de la canción, bordea el incesto.

Hay una escena que representa muy bien la concepción idealizada de familia nuclear según los preceptos católicos: en el contexto de la visita a la escuela de cadetes que Nadal, junto a Colombo le ofrecen a Cepillo, y en el medio de la insistencia idealizada del niño para que aquellos formen pareja, la cámara compone un plano de los tres durante un alto en la recorrida en los exteriores. Mirando al horizonte, junto a un árbol, con la cruz enarbolada de la capilla de la escuela de fondo, y bajo un sol radiante y enceguecedor, la toma construida en picado habla por sí sola de la concepción institucional, celestial, canónica e idealizada de lo que debe ser un grupo familiar. De hecho, es uno de los momentos estéticos mejor logrados de toda la filmografía de Ortega.

Otro de los aspectos que aparecen representados en este segmento temático es la figura de la niñez, encarnada en el personaje del huérfano Cepillo, un niño de nueve años que trabaja para Cacho en el bar de enfrente de la comisaría donde tiene base la Brigada Blanca, y asiste a una escuela pública. El rol del niño es absolutamente pasivo y susceptible de ser educado, modelizado y completado como sujeto con conocimientos por parte de sus referentes adultos. A Cepillo lo sacan a pasear a los museos de la fuerza, a presenciar exhibiciones de fuerza y destreza, a espectáculos infantiles y hasta una ceremonia fúnebre institucional de la policía: el niño nunca se aburre a pesar de lo solemne y agobiante de las excursiones; en su lugar, manifiesta satisfacción, interés, y un deseo de formar parte de la

fuerza cuando sea grande, además de una admiración por sus referentes a los que él considera como su familia adoptiva.

Hay una secuencia que logra representar con un poco más de recursos al bando del *ellos*, y ésta se desarrolla en la mencionada celebración por el día de la madre en casa de Cacho, y que para los fines funciona como una especie de ritual sagrado: es en este contexto que se efectúa dicha representación. Se trata del propio hermano de Cacho, un supuesto estudiante de derecho y orgullo tanto de su madre como de su hermano. El hombre en cuestión aparece en la reunión recién levantado, un domingo a las 4 de la tarde. Tiene una actitud y un aspecto de llevar una vida de juerguista: cuando lo recibe la madre y lo ve con rostro de amanecido, el muchacho se encarga de señalar con picardía que estuvo estudiando "toda la noche", y cuando le ofrecen una empanada pide un "whiscacho". A su vez, observa a la sargento Colombo sentada a la mesa junto a Nadal y la madre de éste, y pregunta con desfachatez "quién es esa belleza" que nadie saca a bailar, para dirigirse a ella y prácticamente arrancarla de su lugar para llevarla a la pista. Esto es observado con desconfianza por Nadal, quien al alejarse la pareja comenta por lo bajo a su compañero que "este tipo no me gusta nada", esto en base a su "intuición". Más adelante este personaje va a ser detenido por estafa y juego clandestino: Nadal se lo entrega al hermano, Cacho, mientras le explica casi con regocijo que el muchacho no va a ser abogado porque no estudia ni estudió nunca. En este caso parece haber una especie de estigmatización de la universidad y sus estudiantes, como si fuera una óptima pantalla para el delito.

7.6. LA SOCIEDAD COMO EXTENSIÓN DE LA ARMONÍA FAMILIAR

Familia: ñoquis y disciplina social

El primer objeto a ser descripto es, al igual que en la etapa precedente, el eje principal que estructura la temática de estas tres películas. Es el caso de la familia y su concepción, estructura, dinámica de su funcionamiento y roles de sus integrantes arquetípicos.

En los tres filmes, tanto *El tío disparate*, *Vivir con alegría* y *¡Qué linda es mi familia!* el relato se estructura en base a sucesos que acontecen el seno de los respectivos grupos familiares.

Se parte de una representación idealizada e idílica del modelo tradicional de familia argentina, ese que proviene principalmente de los inmigrantes italianos. Familia nuclear, heteropatriarcal con rasgos endogámicos, blanca y de nivel sociocultural medio bajo pero sujetos activos de la movilidad social propia de las posibilidades originadas con el peronismo.

La figura patriarcal estará fuertemente marcada por el protagonismo de Luis Sandrini, como viudo en *Vivir con alegría*, y casado con Rosita en *¡Qué linda es mi familia!* Es en torno a la figura paterna representada en ambos filmes que se estructurará la dinámica familiar, y en base a quien se fijará uno de los ejes que tensionen el relato: el de los valores éticos y morales más tradicionales, entendidas como tales: caballerosidad, decencia, cultura del trabajo y respeto a la autoridad.

Don Luis (ambos personajes llevan el mismo nombre en los dos filmes) es un hombre trabajador, sencillo y tradicional que asume la responsabilidad de mantener a su hijos bajo su techo hasta que se casan y forman una familia. Mantiene las costumbres de una época que ya se fue: no deja que su hija colabore para pagar la cuenta en el restaurante, bajo la acusación de ser una actitud "poco galante. Eso en mi época no se veía". La respuesta que no se hace esperar es que "antes no se hablaba de liberación femenina, ni exigían tantos derechos. Todo cambió". Don Luis insiste con que "aunque todo cambie, no se pueden perder las delicadezas: lo de la nena lo pago yo". Su hija le devuelve una sonrisa de agradecimiento y alivio como quien se siente protegida. A su vez, cuando su hija tiene intenciones de casarse e irse del país, lo hace buscando tanto el permiso como la aprobación de su padre, sin lo cual abortaría todos sus planes.

Además, Don Luis es un viejo que se siente ajeno en el mundo que tanto Mariano como Ramón le muestran como propio, y cada vez que es convidado a participar para enterarse en qué consiste, cuando acepta lo hace obligado y a desgano, o manifiesta una falta de capacidad absoluta por entenderlo, más allá de que finalmente lo llegue a aceptar. La música le parece incomprensible, la vestimenta ridícula, los bailes extraños y las costumbres desmedidas. Esto aparece representado siempre de manera simpática y hasta hilarante.

También es cierto que se verifican matices entre el Don Luis de *Vivir con alegría* y el de *¡Qué linda es mi familia!*: el primero aparece como un viejo que luego de jubilarse cumple un rol tanto social como familiar más pasivo, que se ve obligado a aceptar que es hora de cederle la iniciativa a las generaciones nuevas, a pesar de que no conciba las nuevas prácticas. Inclusive cuando ensaya una actitud firme contra la voluntad de su hijo díscolo, termina vencido emocionalmente. En cambio, en el segundo de los filmes se trata de un viejo gruñón que verifica un rol más activo en su papel de jefe de familia, y también fuera de ella, ya que además de encabezar una familia, es presidente de un club de fútbol en crisis financiera, la cual logra resolver en base a sus convicciones y principios éticos. Insiste todo el tiempo con que Ramón se consiga un trabajo "decente" y no dentro del mundo del entretenimiento. Su instinto patriarcal se hace particularmente evidente en la mencionada escena donde el padre biológico de Ramón vuelve a hacerse presente, y Don Luis lo trata con vehemencia y desprecio, tal era el deseo íntimo de su hijo adoptivo, el cual fue cumplido casi de forma natural e instintiva por Don Luis. Merece una mención aparte esta alusión metafórica y perversa a los robos de bebés perpetuados por los grupos de tareas de las fuerzas de seguridad, en muchos casos apropiados como botín de guerra o simplemente dados en adopción ilegalmente, y mintiendo acerca del verdadero paradero de los padres biológicos. En esta secuencia, el autor estigmatiza los reclamos como si estuvieran hechos por delincuentes que huyeron cobardemente, y vuelven una vez prescripta la causa de su crimen[69].

En el caso de los hijos de don Luis, todos viven bajo su techo hasta que forman su propia familia, para recién ahí poder independizarse. Todos sus hijos aceptan la embestidura patriarcal de don Luis con total respeto y sin condiciones. El grupo familiar se completa en *¡Qué linda es mi familia!* con la presencia de Rosita (Niní Marshall) en su rol de mujer esposa y ama de casa, a quien su marido le promete que el robot que le está construyendo a los nietos también la va a ayudar en las tareas del hogar, lo cual debería ser motivo de gratitud hacia él. Ambos miembros del matrimonio tienen disputas permanentes, pero en el marco de un sarcasmo respetuoso que termina mutando al afecto conyugal: a su vez, los hijos reconocen tan larga permanencia juntos como un ejemplo y un triunfo del amor. La

[69] Varea, F. (2008). *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*, Rosario, Editorial Municipal. p. 69.

puesta en escena del lecho matrimonial se muestra coronada por un rosario que cuelga sobre la cabecera de la cama, introduciendo la presencia de dios en ese ámbito.

En las diversas cenas familiares representadas en ambos filmes, Don Luis ocupa la cabecera y lleva la voz cantante en la mayoría de las conversaciones. Siempre son mesas sencillas e informales, inclusive cuando hay invitados. Las charlas son amenas y de temáticas cotidianas, sin conflictos ni tensiones. Mayormente se come pastas, y en *¡Qué linda es mi familia!* el viejo amasa ñoquis en una especie de mantra que le lleva todo el día encerrado sin dejarse molestar por nadie, para luego recibir el reconocimiento de todos los comensales. La mesa familiar funciona como escenario de una especie de ritual sagrado, y es en ese contexto que dicho ámbito es escenario de diversas festividades: la jubilación de Don Luis, el anuncio de la llegada de un nieto, o los festejos porque el hijo mayor se recibió de médico.

Crítica a la ciencia, o el oscurantismo por otras vías

Una de las representaciones más estereotípicas de estos filmes, está encarnada en el novio entomólogo de la hija de Don Antonio en *¡Qué linda es mi familia!* Dicha representación repone la dicotomía entre ciencia y religión, ridiculizando los postulados y principios del razonamiento científico. El muchacho en cuestión es un joven tímido, serio, formal y aburrido, que se viste con un traje marrón unos números más chicos, usa anteojos con marco grueso y se peina con gomina y raya al costado: una caracterización ridiculizada y prejuiciosa que condensa a "la ciencia" y los científicos como un todo uniforme. Y expresa una serie de situaciones en contrapunto que ayudan a describir todavía mejor a la figura de Don Luis, portador de ese saber y esos valores adquiridos con la propia experiencia de vida y a través de generaciones, que son los verdaderos, incluso por sobre formas de razonamiento más sofisticadas. En *Vivir con alegría* se produce otra representación de la oposición entre ciencia y religión, cuando don Antonio es internado por problemas cardíacos severos, y esto no es impedimento para fumar inclusive en la cama del hospital: así lo hace porque considera que no manda la ciencia, sino que manda dios, y él va a saber decir cuándo sea su hora.

Amigos en uniforme

Tanto en *Vivir con alegría* como en *¡Qué linda es mi familia!* aparecen representadas nuevamente las fuerzas de seguridad, aunque de una forma diferente a las que se observaron en la primera etapa. En el primero de los filmes se observan dos intervenciones policiales: una cuando Mariano y don Luis vuelven en estado de ebriedad a la noche, y un agente los intercepta primero para reprimirlos, pero finalmente los reprende amigablemente y les pide que vayan a dormir. Y cerca del final de la película, mientras Carozo y don Luis corren en auto para poder llegar a tiempo a la boda de la hija del viejo, un implacable agente (Carlitos Balá) intenta demorarlos, pero en el fragor de la discusión los transeúntes se pliegan a los dos civiles, cuando se suma un grupo de policías motorizados que le facilitan el camino liberándoles el tránsito. Pero la más importante de las representaciones está dada por la interpretación de la canción *Me gusta el mar, tengo alma de navegante*, anteriormente descripta, la cual es un número parte de una "comedia musical" con una puesta en escena claramente nacionalista y belicista, donde Ramón se presenta como el capitán de un barco de guerra a punto de partir para el combate. La canción suma declaraciones de amor por el mar, por la soberanía nacional y por la patria y sus símbolos.

8. CONCLUSIONES

Llegado a este punto, cabe intentar despejar algunos de los interrogantes planteados desde el comienzo de la investigación. En primer lugar, el cine de Ortega parece responder a necesidades puntuales del gobierno cívico-militar: esto se puede observar desde la subdivisión en dos etapas de su filmografía. En sus primeros dos años de gobierno, la dictadura necesitó crear ese consenso que legitimara tanto su existencia como su permanencia y su accionar, y la coronación de esta necesidad se vio expresada en la explotación tanto de la organización como de la obtención del campeonato mundial de fútbol. Dicha necesidad de legitimarse en la sociedad implicaba justificar el período represivo más crudo dentro de todo el proceso dictatorial. Y la filmografía de Ortega, precisamente se ofrece como propaganda institucional de ese accionar represivo desde un principio. Sus dos primeros filmes vehiculizan una propaganda explícita del accionar represivo del régimen. *Dos locos en el aire* gira en torno a una exhibición exaltada, solemne y heroica, tanto de las prácticas como de los símbolos institucionales, y a su vez la

intervención artística de Ortega se verifica mucho más presente y sin disimulo. *Brigada en acción* es un filme que propagandiza el accionar de la Policía Federal Argentina, y de una forma más explícita aún que su antecesora, debido a que no sólo expone exhibiciones de destreza y virtudes, sino que además el accionar de dicha fuerza deja de ser virtual y se actualiza en un combate permanente en el ámbito más palpable de la vida ciudadana. Es decir que lo institucional se disuelve en la sociedad civil, y la interpelación es desde un plano un poco más simétrico.

Dicho esto, ambos filmes se muestran en un rol decididamente didáctico, aleccionador y ejemplificador, donde la interpelación al público infantil es evidente desde la elección de la fecha de su estreno (período de vacaciones invernales) hasta la elección de los personajes protagonistas (ambas coprotagonizadas por Balá, y *Brigada en acción* además por el niño Cepillo). En ese contexto, todas las representaciones desarrolladas responden a ese intento de monoacentuar los signos ideológicos, y dotarlos de una univocidad que claramente denotan un efecto de poder, aunque su discurso cinematográfico se presenta transparente y natural.

A partir de lo dicho es que se hace evidente la voluntad de creación de un sujeto social específico en base a un claro ejercicio de ese poder que le otorga su condición de celebridad. En ello se expone decididamente quiénes son los buenos y quiénes los malos, pero más importante aún, interpela a su público en función del bando a adoptar como el propio. En primer lugar, destacan las apelaciones a la simbología nacional y sus rituales como marco de referencia que antepone a la patria como entidad suprema y divina. En este primer período, la concepción de la patria se asocia fuertemente a la voluntad de dios, que es quien guía los designios de los hombres que la defienden con celo y dedicación incondicional: es precisamente sobre este aspecto que Ortega pone el mayor énfasis. Los ejemplos que conforman sus personajes protagonistas se ofrecen explícitamente como modelos de conducta a seguir: Ortega se erige como autoridad moral, portadora de valores y saberes legítimos, y desde ese lugar interpela a ese destinatario claramente construido por su discurso, ubicado en un lugar de absoluta ausencia de saber y susceptible de ser educado y disciplinado. A partir de estas condiciones es que se observa la construcción de un claro discurso educativo; pero más aún, de una relación comunicativa marcadamente didáctica,

que a partir de un lenguaje simple, directo, persuasivo y lúdico (tal es el caso de la interpretación de sus canciones o de los constantes gags humorísticos a cargo de Balá) es que produce ese discurso que enseña, señala, sanciona y entretiene desde un lugar de autoridad jerárquica y asimétrica.

La segunda etapa de esta filmografía se inicia con los acontecimientos que enmarcan la euforia por la obtención del mundial de fútbol en 1978. Luego de haber exterminado al grueso de los sectores que desafiaban el orden autoritario y represivo, el gobierno cívico-militar ya contaba con un nivel de consenso que le permitía comenzar a avanzar sobre la regulación de las prácticas cotidianas, que son las que intervienen de manera más profunda en la construcción de un proceso de dominación basado en el consenso más que en la coerción. Y en este sentido es que se desplazó la temática y la estética de las películas de Ortega. Ya no hay ni buenos ni malos, pero sí hay roles a asumir dentro de la estructura familiar, que son los que permitirán que el orden social se perpetúe.

Dichos roles a seguir están fuertemente establecidos por una tradición que se transmite de generación en generación como por orden divino. Es así que estos mandatos deben ser aceptados sin cuestionamientos, porque quien cuestiona a la tradición, cuestiona a dios. Y el ámbito de la reclusión en el hogar, dentro de una estructura de familia nuclear y patriarcal, es el contexto adecuado para exponer y desarrollar una temática semejante. Un ámbito donde el conflicto está ausente, más allá de las eventuales tensiones propias de cualquier forma de convivencia, pero que no llegan nunca a poner en crisis los postulados establecidos.

El modelo de familia que describe Ortega en esta etapa (y que también estaba presente en la anterior, aunque en menor medida) es claramente jerárquica, y repone los principios del discurso ideológico oligárquico. La figura patriarcal prevalece por sobre el resto de los integrantes del hogar, esto puesto en términos de la portación de sabiduría como de valores morales y espirituales; el padre es quien dicta las normas de conducta, quien sanciona, reprueba o reprende, y su mandato debe ser cumplido como el de una divinidad. Así es que hegemoniza las conductas y centraliza en su figura las referencias humanas a continuar.

El matrimonio se concibe según los estándares del catolicismo, que no concibe el adulterio o la promiscuidad, ni tampoco el divorcio: es precisamente dios quien consagra dicha conformación o separación, y las condiciones en las que se lleva adelante. En una época donde el divorcio todavía no era legal, los jefes de familia (inclusive en el caso de *El tío disparate*, cuya autoridad jerárquica superior es la madre) no rehacen su vida ni siquiera en caso de viudez. El luto es tan sagrado como el propio matrimonio. A su vez, la independencia de ese patriarcado y consecuente emigración del hogar, sólo se produce en caso de formar una familia propia: mientras esto no sucede, los hijos viven bajo el techo de los padres, quienes tienen el deber asumido de mantenerlos: únicamente una falta grave que contradiga los principios morales instituidos por el mandato familiar puede conllevar el destierro definitivo. El hecho de no someterse a esa cultura del trabajo tradicionalmente impuesta como la única legítima puede ser un motivo. Un elemento que parece desprenderse de esto último, es el hecho de que en el discurso cinematográfico de Ortega, todos los hijos son producto del matrimonio, tanto el hijo biológico como el adoptivo.

Dentro de esta estructura familiar con roles claramente distribuidos, los hombres ocupan un lugar de privilegio (y esto aplica para toda la filmografía de Ortega), tanto en el caso de las relaciones jerárquicas como en el de las relaciones entre pares, como pueden ser las de pareja. El hombre es quien tiene la posibilidad de contar con la iniciativa al momento de la toma de decisiones, lo que confiere una posibilidad de independencia y autonomía mayor. La mujer secunda y apoya al hombre en la toma de decisiones, y es la que está en una posición más desfavorable a la hora de defender su posición. El único privilegio con el que cuenta la mujer es con el de ser madre, destino inevitable y especie de meta a lograr; en ese contexto es que puede alcanzar niveles de beatificación exasperantes.

La presencia de ese dios todopoderoso de quien en última instancia provienen los mandatos humanos, sociales y políticos, sigue fuertemente marcado en esta segunda etapa, de una manera más disimulada, aunque no menos naturalizada que en la primera. Si en la primera etapa dios se hacía presente invocado explícitamente para defender a la patria, ejercer la soberanía nacional o iluminar los corazones de los hombres de bien, en esta segunda etapa su presencia está diluida en la vida cotidiana, de manera de orientar las prácticas

interindividuales según esos mandatos elementales originados en construcciones tales como los diez mandamientos del cristianismo y que se muestran universalmente naturalizadas.

Ahora bien, en esta segunda etapa filmográfica también se verifica una distensión tanto en la temática como en las formas. Si antes Ortega exaltaba a la institución, sancionaba a los que consideraba se apartaban del camino legítimo, ahora inyecta una dosis importante de ánimo y optimismo que serán los que llenen al corazón humano de buenas intenciones. Este será el sujeto social que ayudará a construir una Nación sobre los cimientos de la paz y el respeto al prójimo. Y para expresarlo en términos cinematográficos, Ortega se corre del lugar de autoridad moral absoluta y de ese rol de docente y jerarca del saber, para dedicarse a describir más que a interpelar, a contar más que a persuadir, y a celebrar la alegría de estar vivo más que a aleccionar con su didáctica solemne y agobiante. El tipo de relato construido para estos tres filmes es más transparente en términos cinematográficos y comunicacionales. Pero la apelación a una serie de valores claramente identificados en el mismo origen tradicional y sagrado se mantiene dentro de los mismos parámetros que las necesidades "reorganizadoras" de la dictadura cívico militar proponía para el conjunto de la sociedad.

Para concluir, se puede señalar que el cine de Ortega presenta unas bases estéticas, ideológicas y morales bien definidas, y una línea temática y conceptual coherente con los postulados ideológicos que proponía la dictadura cívico-militar para "refundar" la Nación. Coherencia que no necesariamente nace con el golpe de Estado, sino que verifica una presencia activa que en los años de la dictadura solamente tuvo que adaptarse a las necesidades coyunturales del régimen para su legitimación social. Y para llevarlo adelante, desarrolló un discurso cinematográfico basado principalmente en una fórmula efectiva, que consistió en un lenguaje audiovisual fácilmente asimilable y reconocible, la conformación de un pequeño *star system* reconocible, combinado con su propuesta musical también ampliamente celebrada que contribuía así a construir una relación didáctica más presente y solemne por momentos, y más distendida y lúdica en otros. Sin la necesidad de hablar de intencionalidad o colaboracionismo alguno, todos estos elementos fueron puestos al servicio del proyecto cultural y educativo del gobierno cívico-militar que sumió al país en su período social, político y cultural más violento y autoritario de la historia argentina. Es

tal vez por eso que el propio Ortega puso estas cintas bajo llave y prefirió olvidarlas para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, T. (2001). *Historias de la Argentina deseada*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Andersen, M. E. (1993). *Dossier secreto, el mito de la guerra sucia*, Editorial Planeta, Buenos Aires.

Althusser, Louis (1967). *La revolución teórica en Marx*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Althusser, L. (2010). *Escritos sobre psicoanálisis*. Freud y Lacan. Siglo Veintiuno, México.

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Barreiro Y. Gómez R. Moreno Uriburu, M. y Ortiz, G. (2006). *El cine durante la dictadura*. Buenos Aires. Universidad del Cine, en línea, consultado el 17 de octubre de 2013.

Ben Plotkin, M. y Gelman, J. (2012). *Argentina. La búsqueda de la democracia*, Tomo 5, Tomo 5, Fundación Mapfre, Taurus, Madrid.

Benveniste, E. (1974). *Problemas de lingüística general*, Siglo Veintiuno, México.

Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general II*, Siglo Veintiuno, México.

Bettetini, G. (1984). *El tiempo de la expresión cinematográfica*, FCE, México.

Bourdieu, P. (1984). *El espíritu de familia*, en Raisonspratiques sur la théorie de l'action, Editions du Seuil, Paris.

Calistro, M. (1992). *Aspectos del nuevo cine*, en Historia del cine argentino, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona (España)

Casetti, F. (1989). *El filme y su espectador*, Cátedra, Madrid

Castoriadis, C. (2010). *La Institución Imaginaria de la sociedad*, Tusquets Editores, Buenos Aires.

Castoriadis, C. (1994). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona.

Chitarroni Maceyra, H. (1983). *Cámpora/Perón/Isabel*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Costa, A. (2007). *Saber ver el cine*, Paidós, Buenos Aires.

Couselo, J. (1984). *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Ducrot, O. y Todorov, T. (2011). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

España, C. (1992). *El cine sonoro y su expansión*, en Historia del cine argentino, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Feitlowitz, M. (2015). *Un léxico del terror*, Editorial Prometeo, Buenos Aires.

Felici, R. (2014). *Una aproximación al problema de la relación entre el pensamiento y la práctica en la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu y el proyecto de autonomía de Cornelius Castoriadis* (tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Ford, A. y Romano, E. (1984). *Medios de comunicación y cultura popular*, Legasa, Buenos Aires.

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*, Siglo Veintiuno, México.

Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*, Ediciones de la Piqueta, Madrid.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Francia, M. (2013). *Música y cine en la última dictadura militar*, Boletín de arte, Año 13 (13), Buenos Aires.

Genette, G. (1989). *Discurso del relato*, en Figuras III, Lumen, Barcelona.

Getino, O. (2016). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ciccus, Buenos Aires

Gociol, J. e Invernizzi, H. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires

Gociol, J. e Invernizzi, H. (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Eudeba, Buenos Aires.

González Requena, J. *Enunciación, punto de vista, sujeto*. 1987. Revista Contracampo IX (42) Madrid.

Guitelman, P. (2006). *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en Billiken*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envión Editores, Colombia.

Herrera, M. J. (2014). *Cien años de arte argentino*, Biblos: Fundación OSDE, Buenos Aires.

Jost, F. (2002). *El ojo cámara*, en El ojo-cámara. Entre film y novela, Buenos Aires, Catálogos (traducción de María Rosa Del Coto para uso exclusivo de la cátedra de Semiótica de los Medios II).

Kaufman, C. y Doval, D. (1999). *Paternalismos pedagógicos*, Laborde Editor, Rosario.

Kohen, H. (2005). *Cuadernos de cine argentino*. La imagen como vehículo de identidad nacional número 5, INCAA, Buenos Aires.

Luciani, T. (1993). *El rey. Ortega, un fenómeno argentino*, Beas Ediciones, Buenos Aires.

Marafioti, R. (Compilador) (1998). *Recorridos semiológicos*, Eudeba, Buenos Aires.

Maranghello, C. (1992). *La pantalla y el Estado*, en Historia del cine argentino, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Mastrini, G. (Compilador) (2009). *Mucho ruido, pocas leyes*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires.

Metz, C. (1979). *Historia/discurso (nota sobre dos voyeurismos)*, en Psicoanálisis y cine. El significante imaginario, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.

Metz, C. (1994). *La enunciación antropoide*, en La enunciación impersonal o la visión del filme (traducción de María Rosa del Coto para uso exclusivo de la cátedra de Semiótica de los Medios II), Meridiens Klincksiek, Paris.

Paulinelli, M. E. (2016). *Cine y dicatadura*, Comunic-arte Editorial, Córdoba.

Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*, Biblos: Fundación OSDE, Buenos Aires.

Pineau, P.; Dussel, I. y Caruso, M. (2001). *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires.

Pons, M. C. y Soria, C. (2005). *Delirios de grandeza: los mitos argentinos; memoria, identidad, cultura*, B. Viterbo Editora, Rosario (Argentina)

Portantiero, J. C. *Economía y política en la crisis Argentina 1958-1976*. 1977. Revista mexicana de sociología, 39 (2), p. 531-565.

Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*, Biblos: Fundación OSDE, Buenos Aires.

Ramírez Llorens, F. (2011). *El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía*, ponencia realizada durante las XIII Jornadas Interescuelas de los Departamentos de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, del 10 al 13 de agosto de 2011.

Repice, Marina (2012). *La única voz. Un análisis de las representaciones sobre familia y Estado en manuales de Formación Moral y Cívica utilizados durante la última dictadura militar* (tesina de grado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Tutora: Magíster Paula Guitelman.

Tranchini, E. (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación, Buenos Aires.

Troncoso, O. (1984). *El proceso de reorganización nacional: cronología y documentación*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Varea, F. (1999). *El cine argentino en la historia Argentina, 1958-1998*, Ediciones del Arca Editorial, Rosario.- Varea, F. (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*, Editorial Municipal, Rosario.

Vazeilles, J. (1985). *La ideología oligárquica y el terrorismo de Estado*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Vazeilles, J. (2001). *Las ideas autoritarias de Lugones a Grondona*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Vazeilles, J. (2005). *Historia argentina: etapas económicas y políticas, 1850-1983*, Biblos, Buenos Aires.

Verón, E. (1993). *Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Wolf, S. *El cine del proceso. La sombra de una duda*. 1994. Revista Film 10, Buenos Aires.

FICHAS TÉCNICAS DE LA FILMOGRAFÍA ANALIZADA

Dos locos en el aire (1976)

Título:	Dos locos en el aire
Año:	1976
Duración:	94 min.
País:	Argentina
Director:	Palito Ortega
Guión:	Juan Carlos Mesa
Música:	Palito Ortega
Fotografía	Leonardo Rodríguez Solís
Reparto:	Palito Ortega, Carlos Balá, Evangelina Salazar, Ángel Magaña, Julia Sandoval, Raúl Fraire, Alberto Bello, Roberto Carnaghi, Coco Fossati, Katunga.
Género:	Comedia. Musical ; Ejército. Propaganda.
Sinopsis:	Dos alocados aspirantes quieren ser pilotos de las Fuerzas Aéreas. Película de Palito Ortega obsecuente con la dictadura militar argentina, que resalta los símbolos patrios y la fe católica.



Enlace para ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=8kqLRcu1XfI

Brigada en acción (1977)

Título:	Brigada en acción
Año:	1977
Duración:	90 min.
País:	Argentina
Director:	Palito Ortega
Guión:	Juan Carlos Mesa
Música:	Palito Ortega
Fotografía	Leonardo Rodríguez Solís



Reparto:	Palito Ortega, Juan Carlos Altavista. Carlos Balá, Alberto Bello, Marcelo Chimento, Nora Cullen, Alfredo Duarte, Coco Fossati, Alberto Martín, Evangelina Massoni, Ricardo Morán.
Género:	Acción. Comedia; Policíaco. Propaganda.
Sinopsis:	Alberto Nadal (Palito Ortega), Carlos Firulo (Carlos Balá) y Luis Chávez (Alberto Martín) son tres intrépidos agentes policiales que se encargan de resolver distintos casos delictivos. El film, obsecuente con la dictadura militar argentina, comienza con una exhibición de acrobacia por parte de la policía, y una visita guiada por el museo policial, donde alguien explica: "Los medios para combatir el delito se han modernizado de modo de colocar a nuestra policía entre las mejores del mundo".

Enlace para ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=znRgdvSQA4k

El tío Disparate (1978)

Título:	El tío Disparate	
Año:	1978	
Duración:	110 min.	
País:	Argentina	
Director:	Palito Ortega	
Guión:	Juan Carlos Mesa	
Música:	Palito Ortega	
Fotografía	Leonardo Rodríguez Solís	
Reparto:	Carlos Balá, Las Trillizas de Oro, Javier Portales, Iris Laínez, Daniel Miglioranza, Gloria Raines, José Díaz Lastra, Horacio O'Connor, Alicia Zanca, Osvaldo Capiaggi, Matilde Mur, Gustavo Rey, Palito Ortega.	
Género:	Comedia. Musical ; Familia	
Sinopsis:	Un bondadoso hombre (Carlos Balá) que, a escondidas de su familia, se desloma trabajando para mantener el bienestar en casa de sus tres queridas sobrinas (Las Trillizas de Oro).	

Enlace para ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=d5d_BWHC3Mg

Vivir con alegría (1979)

Título:	Vivir con alegría	
Año:	1979	
Duración:	105 min.	
País:	Argentina	

Director:	Palito Ortega	
Guión:	Abel Santacruz	
Música:	Palito Ortega	
Fotografía	Horacio Maira	
Reparto:	Luis Sandrini, Palito Ortega, Evangelina Salazar, Juan Carlos Altavista, Jorge Mayoranca, Alicia Zanca, Guido Gorgatti, Emilio Comte, Carlos Balá, Rodolfo Onetto.	
Género:	Comedia. Musical ; Familia.	
Sinopsis:	Don Antonio se jubila e intenta un acercamiento con sus hijos. Debido al trabajo y a la falta de su esposa, muerta tiempo atrás, no ha podido dedicarles mucho tiempo. La actitud de los jóvenes lo llevará a darse cuenta que, a pesar de los avatares de la vida, nunca se alejó de ellos. Filme de Palito Ortega que, en consonancia con el resto de sus obras (estrenadas todas bajo la dictadura), resalta valores conservadores en torno a la familia y al trabajo.	

Enlace para ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=CE-Be_YfS20

¡Qué linda es mi familia! (1980)

Título:	¡Qué linda es mi familia!	
Año:	1980	
Duración:	103 min.	
País:	Argentina	
Director:	Palito Ortega	
Guión:	José P. Dominiani	
Música:	Palito Ortega	
Fotografía	Leonardo Rodríguez Solís	
Reparto:	Luis Sandrini, Niní Marshall, Palito Ortega, Las Trillizas de Oro, Mariana Karr, Silvia Merlino, Rolo Puente, Héctor Armendáriz, Angélica Perrone, Ruben Green, Vicente La Russa, Alberto Irizar, Rodolfo Onetto, Sergio Malbrán, Luis Corradi, Luis Tasca, Diego Armando Maradona, Juan Alberto Mateyko, Juan Carlos Altavista, Carlos Balá, Ricardo Jordán.	
Género:	Comedia. Musical	
Sinopsis:	Un hijo rebelde, pero no tanto (Ramón "Palito" Ortega), decide desoír el mandato de su padre (Luis Sandrini) y perseguir sus sueños de fama y popularidad. Un padre de familia severo aprende a ser comprensivo con la elección de su hijo. Una madre de puro cariño (Niní Marshall) le ayuda a su marido a superar las diferencias generacionales que lo separan de su hijo.	

Enlace para ver en internet: https://www.youtube.com/watch?v=z5-8oKHBLR8