

YO TENGO FE QUE TODO CAMBIARÁ: NARRATIVAS DEL HORROR

Cine y dictadura: el discurso de *Palito* Ortega

Marcelo Zumbo

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

marcedz77@gmail.com

Recibido: 25 de abril de 2019

Aceptado: 11 de junio de 2019

Resumen

Este artículo se propone abordar la producción de significaciones sociales en el discurso cinematográfico de Ramón *Palito* Ortega como director, cuya obra se desarrolló durante los años en los que transcurrió la última dictadura cívico-eclesiástico-militar, durante los cuales realizó siete films entre 1976 y 1980. El mencionado período dictatorial impuso un fuerte régimen de censura ideológica, política y económica. En este sentido, es necesario señalar que todo régimen de censura implica prohibir y silenciar férreamente cualquier tipo de manifestación o discurso opositor, pero también estimular y dar voz al discurso oficial, sentar sus bases y difundir sus postulados.

El artículo gira en torno a la mencionada producción social de significaciones en el marco de una confluencia del discurso tradicional, conservador y oligárquico de las clases dominantes en la Argentina, y el discurso presente en la filmografía de Ortega. Además, se indagará en la presencia de elementos más específicos que puedan pensarse como propagandísticos de la dictadura cívico-militar. 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, forma una parte importante de la producción social de significaciones porque, además de poseer una carga ideológica en sí mismo, circula sin ningún tipo de contrapeso que lo 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.

Palabras clave: cine, dictadura, discurso, enunciación

I HAVE FAITH THAT EVERYTHING WILL CHANGE: NARRATIVES OF HORROR

Cinematography and dictatorship: *Palito* Ortega's discourse

Abstract

According to Jelin (2001), memory is an unfinished process of meanings, a battlefield in which various social actors struggle to legitimize “their” version of the past. One of these actors are the media, that exercise power and influence as narrators and sculptors of current and also past social reality (Yeste, 2009). Thus, the construction of collective memory is crossed by the mass media and their productions, generating a mediatized memory.

With the arrival of democracy in Argentina at the end of 1983, the national cinema tried to represent in different ways the recent past, that is, what was experienced under the self-named National Reorganization Process (1976-1983).

The purpose of this work is to analyze and compare the representation of that historical period in two films: *En retirada* (1984) and *Los dueños del silencio* (1987). They show two perspectives built at the beginning and at the end of the 80s, in a period characterized by the theory of the two demons, the creation of the National Commission for the Disappearance of Persons (CONADEP), the trial of the military government (“Juntas”) and the law of due obedience and final point.

In this way, we seek to reflect on the place fiction films occupied and still occupy as one of the actors that produce discourses about the past and dispute the senses in the present.

Keywords: Argentina, cinema, memory, civic-military dictatorship

Introducción

Uno de los elementos más destacables e importantes de la historia argentina más reciente lo conforman los esfuerzos por mantener viva la memoria de un proceso político tan sangriento como planificado. El terrorismo de Estado ocurrido entre 1976 y 1983 permanece como una referencia ineludible cuando se observa el accionar de las fuerzas de seguridad desde la caída de la dictadura cívico-eclesiástica-militar hasta el presente; lo que a su vez implica reconocer y señalar a los sectores civiles que necesariamente participaron en la organización de dicho plan. Es por esto que se hace imperioso identificar los distintos elementos que en el presente le dan continuidad al proyecto de restauración conservadora que significó la dictadura.

Si bien es cierto que se pudo determinar, a partir de juicios por delitos de lesa humanidad, la responsabilidad civil de lo sucedido en la pasada dictadura,¹ la impunidad vuelve a asomar y amenaza con su eventual consagración en la posible libertad de aquellos que fueron condenados. Es lo que sucedió en mayo de 2017 cuando la Corte Suprema de Justicia de la Nación declaró aplicable el cómputo de 2x1 para la prisión en casos de este tipo de delitos, o cuando el actual gobierno nacional anunció el año pasado la intervención del Ejército en cuestiones de seguridad interna.

¹ Un ejemplo de ello es el juicio conocido como “Causa Ford” en el cual el 11 de diciembre de 2018 fueron condenados dos ex jefes de la planta Pacheco de Ford Motors Argentina como partícipes necesarios de detenciones ilegales y tormentos, entre abril y mayo de 1976.

Quedan así expuestas la necesidad y la importancia de investigar permanentemente las distintas operaciones discursivas de construcción de sentido en un período de la historia donde, mediante el terror, se llevó adelante una restauración conservadora sin precedentes y que, lejos de haber quedado en el pasado, tienen una presencia significativa incluso en los días presentes. Una de las formas en las que se pueden observar estas continuidades es en la construcción y operatividad de diversas narrativas que permiten la materialización de las ideas dominantes, las cuales cobran vigencia en el presente en diversas cuestiones vinculadas con los derechos humanos, reivindicaciones de minorías o grupos disidentes. Esta persistencia del autoritarismo quedó claramente expuesta en un caso tan crudo e impune como la desaparición y muerte de Santiago Maldonado, la consagración del gatillo fácil mediante la llamada “doctrina Chocobar” o, en un nivel más general, la criminalización de la protesta social. Es en este sentido y a partir de estos hechos que se hace necesario indagar y develar las estrategias con las que se construyen las narrativas presentes en dichos procesos de legitimación del horror: ya sea para negar, ocultar, disimular, se legitiman ideas y prácticas por un lado, y se condena o estigmatiza otras, por otro. Más aún, se trata de señalar y denunciar todo aquello que, identificado en el pasado y como pasado, presenta una continuidad en el presente.

En el marco de lo anteriormente señalado, este artículo abordará los mecanismos de construcción de sentido, es decir la producción de significaciones sociales durante la pasada dictadura cívico-eclesiástica-militar ocurrida entre marzo de 1976 y diciembre de 1983 en un ámbito particular, como lo es el cine de Ramón *Palito* Ortega en su rol de director cinematográfico, tarea que desarrolló en ese periodo. Esto se realizará a partir del análisis de una serie de films de éxito masivo, según una perspectiva discursiva que da cuenta de ellos en tanto productores de significaciones sociales, además de indagar en los mecanismos de construcción de una relación comunicativa con el público al cual estaban destinados. Será preciso entonces develar cualquier relación de poder que pueda llegar a haber entre quien enuncia un discurso y su destinatario lógico.

El marco teórico que guiará este análisis estará regido por los parámetros de la teoría de la enunciación literaria que a su vez recoge la teoría de la enunciación cinematográfica. El concepto de enunciación de Ducrot y Todorov nos permite establecer la relación comunicativa que construye, en este caso, Ramón *Palito* Ortega con el público a quien dirige sus filmes: el nivel enunciativo del análisis construye una escena comunicacional. Hablar de enunciación en términos lingüísticos es hacerlo acerca de “la huella del proceso de enunciación en el enunciado” (Ducrot y Todorov, 2011, p.364). En cuanto a la cuestión del abordaje metodológico, y siguiendo a Benveniste (1974), 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, p.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” (Idem: p.127).

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 del cual se van a distribuir los diferentes papeles. Por enunciación se designa la “presencia en los dos extremos de lo enunciado de personas humanas” (Metz, 1994) 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, aun cuando esté silenciado en los enunciados. Los films de *Palito* Ortega presentan la particularidad de hacer confluír a las distintas instancias que componen al sujeto enunciador. Por un lado, el enunciador empírico encarnado en la persona de Ramón *Palito* Ortega, que es quien dirige y produce los films y es 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 como depositario del saber diegético. Y, finalmente, en el caso puntual de las interpretaciones musicales –las las cuales son consideradas como marcas fuertes de la enunciación o deícticos– se hace presente, además del director y el protagonista de las películas, la mismísima estrella de la canción popular en acción. Es decir que se produce un efecto de figurativización de la instancia enunciativa en su conjunto.

Antes de proseguir, es importante mencionar algunos antecedentes que sitúan este trabajo dentro de un marco contextual y metodológico a la hora de abordar esta problemática. Las investigaciones de Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2002, 2006) son un importante aporte tanto desde la relación entre cine y política –entendida como las formas de regulación, control e intervención del cine por parte del Estado–, como desde el análisis de las modalidades del lenguaje cinematográfico para convertirse en discurso. La censura como dispositivo de control en dictadura es analizada también por el trabajo de Fernando Ramírez Llorens (2011). A su vez, tanto Sergio Wolf (1994) como Fernando Varea (1999) periodizan el cine argentino dentro de los años de la dictadura como propagador de ideas y como exponente de la realidad sociopolítica de un momento dado.

La consagración artística al servicio del terror

El corpus de análisis se compone de cuatro films dirigidos por Ramón *Palito* Ortega y se propone una división en dos etapas bien diferenciadas. La primera, compuesta por dos largometrajes que presentan una característica definida: un marcado énfasis en 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, además de un arsenal de naturalizaciones acerca de la configuración y el accionar de

estos sectores virtualmente enfrentados. Los títulos son *Dos locos en el aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977).

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, interpretado por Carlos Balá, quienes alternan situaciones desopilantes con exaltaciones de la simbología nacional y 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 a su tarea de manera voluntariosa y desinteresada, que patrulla la ciudad a bordo de un automóvil Ford Falcon sin identificación. El film 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 el propio 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. Uno de los elementos más importantes de este film está compuesto por la construcción de uno de sus personajes paradigmáticos, que vehiculiza la interpelación al público infantil y asume un rol claramente pedagógico: la figura de la niñez, encarnada en el personaje del huérfano Cepillo, un niño de nueve años que trabaja en el bar de enfrente de la comisaría donde tiene base la Brigada que integra el personaje de Ortega. 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 le cantan canciones, lo sacan a pasear al museo policial, lo llevan a presenciar exhibiciones de fuerza y destreza de los cadetes, a espectáculos infantiles y hasta a 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 quienes considera su familia adoptiva.

La segunda etapa será indagada a partir de dos de sus cinco films 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 *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980). Luego de los mencionados alegatos propagandistas, en los siguientes films 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.

Vivir con alegría (1979) es 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 la búsqueda de su futuro en el mundo del espectáculo ante la incompreensión de su padre (otra vez Luis Sandrini) y la condescendencia de su madre (Niní Marshall) y sus hermanos.

Palito embajador de la esperanza

Este abordaje está compuesto por una serie de enunciados con sus respectivas marcas enunciativas o deícticos, los cuales están dados por interpretaciones musicales de *Palito* Ortega. Esto es precisamente lo que despierta el mayor interés analítico: la significativa particularidad de que confluyen diversos roles en una sola persona, produciéndose de esta forma una figurativización de la instancia enunciativa.

Lección 1: Lamento policíaco

Este enunciado funciona como acto de misericordia para quienes están fuera de la ley de Dios, tal es el caso de quienes acaban 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**.²

Se observan de manera explícita las referencias a Dios y la consecuente asociación de esos valores con los del Bien: verdad, Dios, amor, religión, vida, libertad, esperanza y razón son los significantes atribuidos a “los buenos”. 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

² Las negritas pertenecen al autor del artículo.

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.

Lección 2: 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*,³ que servirá de contexto musical para una serie de espectacularizados ejercicios de entrenamiento de los soldados en *Dos locos en el aire*, de exhibiciones aéreas de aviones de guerra y del despliegue escénico de los músicos de la banda que ejecutan el número musical.

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*.⁴ Los soldados reciben la orden y se dirigen a montar los aviones. Se ven exhibiciones aéreas y a los soldados abordando las naves, volando y aterrizando. Continúa con celebraciones grupales para recibir 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*⁵ es otra canción de probado éxito entre el público masivo, la cual también es traducida a los cánones marciales y explotada en ambos films precisamente para persuadir al público infantil acerca del acto de nobleza y heroísmo que significa

³ Versión original: Ortega, R. (1973). *Yo tengo fe (que todo cambiará)*. En *Yo tengo fe* (LP). Buenos Aires: RCA Víctor.

⁴ Versión original: Ortega, R. (1967). *La felicidad*. En *Un muchacho como yo* (LP). Buenos Aires: RCA Víctor.

⁵ 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.

servir a la Patria, a partir de considerar dicha participación como 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 *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, 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, después de un largo y educativo día, y una sentencia del oficial Nadal explicando que el niño “tuvo tantas emociones juntas” que “este día no se lo olvida jamás”.

Lección 3: Carta al padre

Es en la segunda etapa en la que se subdivide analíticamente la filmografía de Ortega donde abandona el entrenamiento para la guerra virtual y el sistema de bandos opuestos, y se propone librar una batalla un tanto más sutil pero también más profunda, cuando recurre una y otra vez a la interpelación moral, exaltando los valores de la familia tradicional como propios, únicos y sagrados.

La siguiente interpretación musical es en el film *Vivir con alegría*, con motivo del regalo de cumpleaños que el personaje de *Palito* 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 (Ortega) defiende su vocación y su forma de vida ante un padre severo y tradicional que se niega a aceptar el camino elegido por el joven. 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*⁶ y una dedicatoria que es una declaración de principios del sujeto enunciativo, 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.⁷

⁶ La canción aparece exclusivamente como parte de la banda sonora original del filme.

⁷ Las negritas pertenecen al autor del artículo.

El desarrollo de la escucha y su conclusión son de una emotividad movilizadoras: Don Antonio se muestra conmovido hasta el llanto desconsolado; queda 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 congelado 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*”.

Lección 4: La moral del hombre de bien

En *¡Qué linda es mi familia!*, en el marco del festival que el propio Ramón organiza a beneficio del club que preside Don Luis, su padre, interpreta a pedido de las Trillizas de Oro *Quién te dijo*⁸ 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.⁹

Primeras consideraciones

En primer lugar, hay que señalar que las canciones elegidas e interpretadas por Ortega para musicalizar sus filmes 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 relación con el discurso cinematográfico de Ortega, es importante resaltar el optimismo moralizante y aleccionador, claramente destinado a un público decididamente infantil y familiar. Desfilan por aquí un sinnúmero de consejos y advertencias que componen una especie de cancionero dominical. Desde esa suerte de altar donde se autoerige como poseedor del saber y de valores positivos, el sujeto enunciador se sirve de una terminología vacía y superficial para construir una relación pedagógica con su público.

⁸ Ortega, R. (1980). *Quién te dijo*. En *Quién te dijo* (single promocional). Buenos Aires: RCA Víctor.

⁹ Las negritas pertenecen al autor del artículo.

En segundo lugar, es importante indicar que, en general, y más allá de la claridad del mensaje expresado y el indisimulable anclaje en lo ideológico afín al que manifiesta el film, las canciones de Ortega presentes en su filmografía no cumplen un rol diegético, 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. Pero en la selección realizada para el presente artículo los casos escogidos para analizar se presentan como una especie de excepción, es decir que estos sí presentan ese rol diegético: contribuyen con el fluir narrativo o a la comprensión del desarrollo del relato. Es así tanto en las intervenciones de *Para siempre en soledad* o *Entre mi padre y yo*; pero fundamentalmente en 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 todavía se observa un claro ejercicio propagandístico a favor, ahora, de la Armada Argentina, en la canción *Me gusta el mar, soy navegante*.¹⁰

A modo de conclusión

La filmografía de Ortega se ofrece como propaganda institucional de ese accionar represivo desde un principio. Lo hace desplegando una serie de recursos pedagógicos, ejemplo de lo cual son sus canciones. Sus dos primeros films vehiculizan una propaganda explícita del accionar 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 la intervención musical de Ortega se verifica mucho más presente y sin disimulo. *Brigada en acción* es un filme que propagandiza el accionar de la Policía Federal de una forma más explícita aun que su antecesora, debido a que no sólo expone exhibiciones de destrezas 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.

Ambos films se presentan en un registro claramente moralizante y ejemplificador, donde la interpelación al público infantil es evidente desde la elección de la fecha de su estreno (período de vacaciones invernales), los personajes protagonistas (ambas coprotagonizadas por Balá, y *Brigada en acción* además por el niño Cepillo), y el tipo de mensaje cargado de valores morales. Un dato fundamental que surge de este análisis es que, además de la sobrecargada exaltación del bando propio –las fuerzas de

¹⁰ Ortega, R. (1979). *Me gusta el mar, soy navegante*. En *Autorretrato* (LP). Buenos Aires: Chango Producciones. No analizamos esta película en el presente artículo; para más datos al respecto consultar Zumbo (2017).

seguridad—, el bando ajeno (o “los malos”, según esta lógica maniquea) aparecen difusamente representados. Están caracterizados vagamente como alejados del camino, faltos de amor o viviendo en la mentira: los constituye la carencia, y son representados en la ausencia. Esta es una construcción estructural pobre que deja su intervención librada a los prejuicios y naturalizaciones preexistentes, claramente estigmatizantes.

La segunda etapa de esta filmografía se inicia con los acontecimientos que enmarcan la euforia por la obtención del mundial de fútbol en 1978. Las prácticas cotidianas 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, que contribuye a mostrar la cara humana del régimen dictatorial. En este sentido es que se desplazó la temática y la estética de las películas de Ortega. Ya no hay buenos y malos (o al menos los malos ya no lo son tanto: se pueden recuperar y volver al rebaño), aunque sí hay roles a asumir dentro de la estructura familiar, que son los que permitirán que el orden social se perpetúe.

El modelo de familia que describe Ortega en esta etapa es claramente jerárquico. La figura patriarcal prevalece por sobre el resto de los integrantes del hogar, en términos de la portación de sabiduría, 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. Y el hijo es quien debe acatar y respetar ese mandato, que es el que va a resolver los conflictos que la vida pueda llegar a presentar. Al menos, un buen hijo. Así es que dicho mandato paterno hegemoniza las conductas y centraliza en su figura el modelo humano a perpetuar.

Siempre se señaló, con mayor o menor énfasis, la acusación de colaboracionismo de Ortega con la dictadura cívico-eclesiástica-militar durante el desarrollo de la misma. Sin la intención de señalar o de establecer suposiciones, consideramos que su filmografía aporta elementos suficientes para trazar paralelismos y coincidencias con el accionar del gobierno de facto. Esto es, por un lado, lo que se muestra, pero por el otro también lo que se oculta. Lo que se sugiere y lo que se disimula. Lo que está bien y lo que está mal. Quiénes y cómo somos nosotros, y quiénes y cómo son ellos. Pero más importante aún, cómo deberíamos ser nosotros.

Hasta aquí se presenta un análisis abarcador, que no se agota en estos conceptos y características sino que conforma una unidad posible con las interpretaciones de *Palito* Ortega como estrella de la música de masas, dejando abiertos recorridos y ejes de análisis fructíferos.¹¹

Bibliografía

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

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

¹¹ He desarrollado con más amplitud algunas de estas cuestiones en mi tesina de grado (Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires), dirigida por la Mg. Paula Guitelman.

- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar* Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marafioti, R. (Compilador) (1998). *Recorridos semiológicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Metz, C. (1994). La enunciación antropeide, en *La enunciación impersonal o la visión del filme*. Paris: Meridiens Klincksiek (traducción de María Rosa del Coto para la cátedra de Semiótica de los Medios II, CCOM, FSoc, UBA).
- Ramírez Llorens, F. (2011). *El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía*. XIII Jornadas Interescuelas de los Departamentos de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, 10 al 13 de agosto.
- Varea, F. (1999). *El cine argentino en la historia Argentina, 1958-1998*. Rosario: Ediciones del Arca.
- _____ (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*. Rosario: Editorial Municipal.
- Wolf, S. (1994). El cine del proceso. La sombra de una duda, en revista *Film* N° 10, Buenos Aires.
- Zumbo, M. (2017). *Dios, Patria y familia. El cine de Ramón Palito Ortega en la dictadura*. Tesina de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.