

[Imprimir](#)

artículo Mathieu 1

Me gusta <

Tweet

Intersecciones en Comunicación

ISSN 1515-2332 (versión impresa)

ISSN 2250-4184 (versión On-line)

Intersecciones en Comunicación. n.2 Olavarría ene./dic. 2002

ATRAVESANDO LA PANTALLA

La construcción ficcional de la realidad

(Un estudio de caso sobre la filmografía de Palito Ortega)

María Gladys Mathieu. Facultad de Ciencias Sociales. UNC. Cargo: Ayudante Diplomada en la cátedra. Historia de las Manifestaciones Simbólicas y Fundamentos de Sociología y Comunicación Social. Proyecto de Investigación: Educom. E- mail: lmathieu@mixmail.com

***"La ficción no es un hecho universal innato,
sino que es siempre fruto de una elaboración histórica"***

Claude Dubois.

Hay películas, al igual que otros tipos de productos mediáticos, que uno jamás hubiera querido que vean la luz y mucho menos pasar a ser uno más de sus muchos espectadores. Son esos ante los cuales no se sabe muy bien si reír - por lo que muestran- o llorar - por lo que representan-.

Sin embargo ¿Quién no ha dedicado dos horas de su vida a estas películas? Sin duda, este es el caso de las películas que ha protagonizado o dirigido Palito Ortega.

Es precisamente frente a éstos fenómenos mass-mediáticos, donde el bagaje teórico tiende a reducirse a algunos conceptos que, según se los utilice ligeramente, tienden a resultar despectivos y descalificantes. Tanto en los ámbitos de la crítica cinematográfica, como en los académicos aún circula una clasificación de las películas en torno a su grado de compromiso social, su valor artístico o su potencialidad comercial/pasatista, por ello este trabajo pretende abrir un juicio más amplio que permita considerar la incidencia de las situaciones socio-políticas concretas en la producción y difusión de este tipo de mensajes. Intentamos no perder de vista el complejo entretendido que envuelve toda filmación y apuntamos a una mayor comprensión del orden social en que se insertan estos mensajes fílmicos y el papel que cumplen en su construcción simbólica, poniendo distancia de las categorizaciones triviales.

EL RECORTE DEL OBJETO Y SU ABORDAJE

Teniendo en cuenta que las potencialidades del cine se ponen de manifiesto en la diversidad de sus productos, las películas que no pueden valorarse desde la óptica del arte ni establecerse como testimonio directo de una realidad, suelen ser ubicadas dentro de un estilo específico de producción que las inserta, a partir de sus contenidos, en la despectiva categoría de lo "popular"¹. En este sentido, intentamos seguir una línea de análisis que permita establecer en qué medida estos filmes "populares" redefinen la noción de lo testimonial dando cuenta de una época mediante el registro de conductas, lenguajes y objetos, que demuestran como actuaba, se vestía, hablaba la gente de un determinado tiempo, o como se suponía que debía hacerlo.

Uno de los objetivos del presente trabajo es alentar un diálogo con el cine en tanto fenómeno social y simbólico. Para ello procuramos no partir de categorías a priori, sino de considerar que las múltiples dimensiones que atraviesan éste fenómeno - artística, industrial o comercial - fluctúan y se interrelacionan de acuerdo con el accionar de variables tales como el contexto socio- político, cultural, económico y legislativo. Toda producción está inserta en un juego de intereses diversos representados por los sectores e instituciones que se conforman a su alrededor, el marco jurídico dado por la legislación vigente, o las demandas propias de la sociedad en que se originan. En suma, este análisis pone atención a algunos de los aspectos influyentes del medio social en que tiene lugar un determinado tipo de producción aunque no por ello, pretende justificarlas.

Dado que, como hemos expuesto, el contexto de producción cinematográfico presenta una amplitud tal que es imposible abordarlo en su totalidad, nos centramos sólo en algunos aspectos de los muchos que atraviesan un filme. En las películas protagonizadas por Ortega, indagamos los modos en que un mensaje ficcional se encuentra ligado a la realidad socio-política en que se produce, centrándonos en la descripción e interpretación de las representaciones del contexto y de determinadas relaciones sociales que tipifican las interacciones cotidianas.

La elección de este producto cinematográfico, dentro de un amplísimo espectro de producciones, encuentra un primer fundamento de orden práctico en el hecho de que Palito Ortega filmó, desde 1963 a 1983, por lo menos una vez por año ya sea en su condición de intérprete, director o productor, situación a la que han tenido acceso muy pocas figuras del cine nacional.

Por otra parte, no puede pasarse por alto que, por su difundida historia personal, Ortega ha representado, durante mucho tiempo, las expectativas de los sectores bajos y medios de la sociedad. Tales sectores podían encontrar cierto tipo de identificación con la "ficción" propuesta, dado que "Palito" ha significado la síntesis del deseo y las posibilidades de movilidad social y ha contribuido a forjar el imaginario del ascenso en la escala social en base al esfuerzo, la dedicación, el trabajo y la obediencia.

Ante el extenso campo fílmico y la variedad de temáticas pasibles de ser estudiadas en relación con estas producciones, el "corte" temporal realizado abarca los once años comprendidos entre 1969-

1980 dado que es un período en que, si bien la industria cinematográfica estuvo claramente en funcionamiento (bajo determinados condicionantes), no se correspondió con una producción analítica que diera cuenta de ello. Ausencia de reflexión que, en gran medida, obedeció a la situación política absolutamente inestable que atravesó el país, con sus consecuentes períodos de censura y que desembocó en el "Proceso de Reorganización Nacional".

Hemos analizado ocho películas de las quince interpretadas por Palito Ortega entre 1969 y 1980. Bajo la consideración hipotética de que la ficción refleja los cambios que se producen en el contexto social, hemos definido tres sub-períodos dentro de éste lapso, que se caracterizan por presentar situaciones socio-políticas particulares. El primer período se extiende entre 1969 y 1971; el segundo desde 1972 a 1975 y el tercer período entre 1976 y 1980.

Como se sabe, los discursos pueden analizarse porque en la materialidad de sus lenguajes se inscriben siempre, en diferente grado, marcas y estrategias discursivas de las cuales podemos inferir tanto las intenciones del emisor como las huellas imaginarias del contexto. De acuerdo con esto, el análisis de cada grupo de películas se ha llevado a cabo en el marco de su período histórico, los cuales por razones de espacio, no podrán ser detallados en éste artículo.

No obstante, trataremos de evidenciar las inscripciones distintivas que imprimen al mensaje las diferencias contextuales, comparando los tres sub-períodos sobre la base de elementos clarificadores.

En síntesis, tratamos de comprender las estructuras significativas del mundo haciéndonos partícipes de sus experiencias, mediante la interpretación del contexto y el significado cultural, así como también de las causas que determinan históricamente que las producciones culturales sean así y no de otra manera.

En cuanto al análisis del discurso cinematográfico y teniendo en cuenta su complejidad, dividimos el trabajo en dos partes. Una primera parte orientada al contenido, organizado en torno a la representación de las siguientes variables: el contexto social en que se insertan las acciones; las relaciones sociales privilegiadas, las prácticas culturales a través de las cuales se definen los personajes y su pertenencia social y la política en términos de militancia o adhesión ideológica. En una segunda parte, tiene lugar un análisis más específico de la dimensión cinematográfica del objeto, en que nos remitimos a los recursos narrativos que se utilizan para presentarnos los contenidos en que hemos hecho hincapié. Todos estos aspectos fueron rastreados de manera transversal en los tres sub-períodos en que se segmenta el objeto de estudio, indagando las formas particulares que adoptan en cada uno, a fin de realizar las comparaciones pertinentes con relación a la hipótesis de vinculación con el contexto socio-político, es decir, dejando fuera de juego una primera impresión posible que tiende a percibir éstas películas como iguales entre sí.

LAS ARTICULACIONES ENTRE EL ORDEN SOCIAL Y EL ORDEN SIMBÓLICO

"El mundo puede ser dicho y construido de diferentes modos según diferentes principios de visión y de división...el espacio social tiende a funcionar como un espacio simbólico, un espacio de estilos de vida y de grupos de status, caracterizados por diferentes estilos de vida".

Pierre Bourdieu, en Cosas Dichas.

Es difícil abordar los objetos simbólicos como si fueran formas puras, es decir, independientemente del tipo de sociedad que los genera y contiene y del modo como estas formas simbólicas se aferran a las articulaciones del mundo social uniendo, separando, disponiendo, en un orden de sentidos la diversidad de formas, categorías o clasificaciones que de él emanan.

Pensar las representaciones acerca del orden social, evitando tratarlas como mero reflejo de estructuras, no significa sustraer la forma simbólica de su espacio de producción, ya que no es posible negar su génesis social. No obstante, si bien el orden simbólico se constituye en su articulación con el orden social, un determinado sistema simbólico institucionalizado - que tiene por finalidad dar sentido a la realidad social en la medida en que se ajusta a ella y moldear el andamiaje de la sociedad según sus sistemas de símbolos - no puede ser pensado como factor determinante que actúa unilateralmente sobre la realidad, estableciendo el contenido de las prácticas sociales. En cualquier caso, un punto central en este estudio, es pensar la relación entre la esfera de los hechos sociales y su dimensión simbólica, en términos de una dinámica interactiva permanente.

Realidad y ficción: un cruce de sentidos

El cine, objeto general de éste trabajo, es la manifestación simbólica más típica de principios de éste siglo, en tanto crea una realidad nueva y diferente a partir de la imposición de la imagen-movimiento y el sonido. Es el fenómeno que marca, en la sociedad occidental, la instalación de una nueva cultura electrónica, con sus consecuentes cambios perceptuales y transformaciones al nivel de la vida cotidiana.

Un uso diferente de aquel destinado a reflejar la realidad lo convierte al cine en el séptimo arte, en aquella "fábrica de sueños" que despliega su magia sobre la arquitectura mítica de una sala oscura, a partir de la proyección "misteriosa" de un haz de luz que recobra vida sobre la gran pantalla. Las cualidades de la imagen imprimen a la realidad fílmica un potencial visual que está más allá de la pura representación pero que al encontrarse con las expectativas realistas que el público hereda de la fotografía, determina que "la imagen fílmica no sea presentada en sus propios términos sino como representación realista del mundo y el sonido fílmico como vehículo del discurso narrativo" ².

Este deseo de ver una re-producción de la realidad en la pantalla, en combinación con el potencial cinematográfico del filme, origina la producción del filme de ficción - siguiendo los pasos de la novela burguesa en tanto presentación de un relato que consiste en una trama con principio, conflicto y desenlace- que se impone como forma predominante desplazando las posibilidades

documentales y experimentales del "hacer cine". Este tipo de formato moldea su propia técnica narrativa mediante la exploración de los diferentes recursos del medio.

Pierre Sorlin (1997)³ define al film de ficción como aquel que "es su propio acontecimiento", es decir, que no viene dado por la existencia de un referente previo como condición necesaria.

Consiste en un simulacro con mayor o menor apariencia de verdad, cuya verosimilitud garantiza un alto porcentaje de credibilidad y, por tanto, es capaz de mantenernos en una actitud semejante a la que asumiríamos ante circunstancias de la propia realidad. Por su parte, José E. Monterde⁴ sostiene que "la ficción es una combinación de realidades reconocibles -los cuerpos que aparecen en la pantalla son reales, existen aunque los personajes sean imaginarios- y una organización arbitraria o por lo menos no dependiente de la realidad empírica".

Desde este punto de vista, y considerando que el concepto de "ficción" es bastante amplio e implica diferentes niveles, "las películas de ficción terminan cobrando un valor documental, ya que muchas veces la ficción es más auténtica y documental que cualquier otra opción" ⁵. Atendiendo a éstas consideraciones, el trabajo que nos ocupa aborda una serie de películas que se encuadran en la categoría de "películas de ficción" de acuerdo a la definición de Monterde; es decir con una estructura muy verosímil - unos personajes reconocibles en el presente en que se difunde la película - y una organización que, si bien arbitraria y separada de la realidad empírica, en la medida que es un acontecimiento en sí mismo, se identifica con ella por la presentación de una espacio-temporalidad que la refiere. De este modo, la realización cinematográfica puede elaborar un discurso enlazado con la realidad que lo circunda, a partir del momento que lo produce ficcionalmente.

Es preciso que quede claro que referirnos a la vinculación del discurso cinematográfico con la realidad, no significa realizar una apología de los juicios realistas que conciben al cine como "reproducción mecánica" o "espejo de la realidad", sino resaltar su capacidad para encarnar lo imaginario. El cine es un espacio diferente, en el que se incluyen muchas más cosas de las que rodean nuestra vida; no aparece el mundo en su evidencia sino en una combinación de objetos comunes y situaciones infrecuentes, hechos del orden de lo real y sensaciones ilusorias, sujetos que se comportan de modo esperado y otros que exceden la lógica de los comportamientos.

En la realización cinematográfica está presente la subjetividad que nace de lo imaginario y que, tal como lo explica Francesco Casetti, actúa en dos planos. Por un lado caracteriza al mundo representado que siempre es producto de una elaboración más o menos personal; por otro interviene en la relación del espectador con lo que aparece en la pantalla, que tras captar la situación representada, más que registrarla en sí misma, la integra a sus saberes anteriores para acabar participando en ella.

El mundo de la película no es el mundo empírico que encontramos a diario, sino otro, fabricado de la materia de los sueños, obsesiones, creencias y utopías. En definitiva, un mundo dominado por la

pura posibilidad.

El cine toma distancia de la idea de una cotidianeidad sin "maravillas" y recupera aquellos aspectos que suelen estar escondidos; nos presenta las cosas según una lógica distinta a la común: pone al descubierto los sueños y los convierte en momentos colectivos. Claro que no todos los filmes están dispuestos a perseguir el objetivo hasta el fondo; muchos logran saltar la valla de lo cotidiano para perderse en un mundo plenamente fantástico; otros, tales como los que aquí estudiamos, se limitan a explorar la fantasía y los sueños dentro de una representación convencional de la realidad, que no extrapola lo cotidiano sino mediante la casualidad.

El cine se inserta por completo en lo imaginario, que se compone de deseos u opiniones, comportamientos, predisposiciones y esquemas mentales enraizados en las vivencias sociales o individuales, que sustentan y a la vez filtran la percepción de las cosas.

"Si lo imaginario se contrapone a lo real no es porque represente lo falso, sino porque añade a unos datos concretos la fluidez de la participación y porque, si nos lleva a vislumbrar la otra cara del mundo efectivo es porque constituye el momento en el que lo visto se suelda con lo vivido, lo seguro con lo posible, el aquí con el allá" ⁶.

El cine permite fotografiarnos a nosotros mismos, nuestros movimientos internos y nuestros comportamientos hasta convertirse, como ha señalado Morin, en "archivo de las almas" o en "el espejo antropológico".

LA RELACIÓN DE ORTEGA CON LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Ramón "Palito" Ortega es uno de aquellos jóvenes que, tras el éxito musical y más tarde cinematográfico del Club del Clan, devienen en actores caracterizando un estilo juvenil avalado por los medios de comunicación de la década, ocupados en crear espacios donde insertar los nuevos valores. Sobre la base de ésta lógica, la pantalla grande le cede un lugar en el filme "Un viaje al más allá" (1963) en el que sólo interpreta una canción.

Pero, como para muestra basta un botón, aquel momento fue el comienzo de una carrera que no se detendría hasta dieciocho años después. Sólo hay que repasar el listado de su filmografía para saber que casi todos los años, y a veces hasta dos veces por año, las carteleras de los cines lo anunciaron como protagonista e incluso, a partir de 1976, como director y productor.

La mayoría de sus películas son dirigidas por Enrique Carreras, excepto "Amor en el Aire" que se filma en 1967 bajo la dirección de Luis César Amadori. Al respecto Claudio España en su libro Medio Siglo de Cine, sostiene que los años '60 y '70 dentro de Argentina Sono Film "fueron el reino de Enrique Carreras y Palito Ortega". Esto se comprueba en primer lugar, en el hecho de que Carreras es quién más estrena dentro de Sono Film ya que en 10 años presenta 24 películas y, en segundo lugar en que es Argentina Sono Film la productora de 23 de las 24 películas que conforman el universo de nuestro corpus.

Por otra parte, Enrique Carreras desarrolla su actividad en el medio de dos polémicas generaciones, "la Vieja Guardia" y la generación del "Nuevo Cine Argentino", situación que lo posiciona dentro de la llamada "Generación intermedia". Esta última ha sido muy cuestionada por los académicos del séptimo arte que consideran que su éxito se debe a la mediocre repetición de sucesos populares, mediante los cuales mantiene una actividad continua y una capacidad de estreno permanente.

El período que abarcamos no es una excepción en lo que respecta a intervención autoritaria en la producción cinematográfica. Actos de censura y legislación con más palabras que hechos, fundamentan la baja calidad de producción que intenta hacer frente a la crisis financiera.

Por su parte, Argentina Sono Film, que desde los años 40 alternaba la producción con la distribución a fin de subsistir, ofrecía la escenografía general en que se desplegarían Enrique Carreras y Palito Ortega.

La comedia ligera- familiar constituye el género más incursionado, desde la dirección en uno y desde la actuación en el otro;

"representa en buena medida el tipo de producto que Sono Film ha querido para su público: la presencia rutilante de los astros de moda; el tango y los ritmos modernos ensamblados en historias donde se mezcla el melodrama con el estilo que cada actor ha hecho propio; los grandes cuadros musicales en los que dominan los colores intensos y fuertemente contrastados; y fundamentalmente la presencia de la juventud a la larga agradecida a padres que parecían severos, pero en realidad, buscaban educarlos" ⁷.

Tales características, con variantes mínimas, son las que presentan las películas en que participa Palito Ortega desde el inicio de su carrera y que imprimen cierta continuidad a sus filmes, componiendo un estilo particular que se construye como un producto típico de la industria cultural donde Ortega re-presenta al muchacho de condición humilde y provinciano que, tras innumerables esfuerzos, logra triunfar en la Gran Capital y sobre todo en el cine y la televisión.

Una verdadera historia de película que Ortega re-protagoniza en "Yo tengo Fe", articulando la difusa frontera entre ficción y realidad mediante actuaciones previsibles que terminan por percibirse como su "natural manera de ser". Los papeles que personifica nunca están demasiado lejos de ese joven sencillo, benevolente, solidario, cantor y soñador incansable de un futuro mejor.

Historia personal más imagen mediática es una ecuación que, en este caso, da como resultado un modelo de juventud que adoptan los medios de comunicación para ofrecer a un sector de jóvenes y no tan jóvenes que seguramente, en su momento, podrían identificarse con las propuestas para nada fantásticas de la "ficción".

No obstante la continuidad de características en los personajes y las realizaciones, existe un claro corte en 1976, corte en cierto modo ligado a lo personal ya que Ortega comienza a realizar sus propias películas a través de su productora "Chango". Este período, que se extiende hasta la

llegada de la democracia tiene un contexto específico: el Proceso de Reorganización Nacional . Algunos de éstos filmes han sido analizados como patrimonio del cine del Proceso y Ortega recibe los embates acusatorios de sus enemigos políticos que no olvidan sus películas de reivindicación a las Fuerzas Armadas. En ellas, casi siempre tiene como compañero de andanzas a Carlitos Balá, personaje que acapara las simpatías del público infantil y por añadidura de sus mayores acompañantes.

Del '76 al '83 la producción de largometrajes en el país superó los 150 filmes ⁸, poniendo en escena los más diversos géneros bajo la dirección de muy diferentes directores. De más está mencionar la censura que abarcó todo el campo de las producciones y que hizo que el cine generara sus propias respuestas respecto de las instrucciones y normas circulantes, ya sea a través de la crítica, la reproducción o la simple indiferencia.

Sergio Wolf afirma que un cine de régimen no requiere que todos los filmes hagan explícito el discurso del gobierno de turno, basta para percibir su presencia que una gama lo suficientemente ampliada de la producción se haga cargo de tal discurso o deje leer las circunstancias de ejecución. Ramón Palito Ortega se inscribe en ésta **noche del cine argentino** como productor, director y en la mayoría de los casos como actor de sus películas. Con el film "Dos locos en el aire" en mayo de 1976 lanza su productora, mientras Argentina Sono Film se encarga de la distribución. Esta película en que Ortega encarna a un entrenador de vuelo de la Fuerza Aérea y Brigada en Acción -realizada en 1977- que refiere a las funciones de la policía, forman la dupla que hace más explícita la ideología de la dictadura. En este sentido, distintos investigadores del cine nacional las enmarcan dentro del período que denominan "Cine del Proceso".

La carrera de Ortega en la industria cinematográfica se extiende hasta 1985 y finaliza con la producción de la película "Tacos Altos" de Sergio Renán. Incluso a partir de éste momento se retira de la actividad artística en el país y se radica en EE. UU. para retornar varios años después dispuesto a emprender una acelerada aunque "accidentada" carrera política.

CONSIDERACIONES FINALES

En contraposición con aquellas teorías que marcan una separación tajante entre el "espacio de lo real" y el "espacio de la ficción", sostenemos que el discurso del cine y en particular del cine de ficción (definido por oposición al documental) estrecha vínculos con la realidad circundante ⁹. Es pertinente aclarar con referencia a esto que, a veces, esta operación dialógica puede ocurrir más allá de la voluntad consciente del autor, simplemente porque él mismo es producto de un tipo de realidad específica con la cual no siempre puede quebrar sus relaciones.

Los filmes seleccionados para dar cuenta del primer período (1969-1971) son: "**Aquellos años locos**" (1969); "**La familia Hippie**" (1969) y "**La sonrisa de mamá**" (1971). Los tres se caracterizan, en primer lugar, por desarrollar una historia con características familiares cuyo tema

común es el comportamiento de los más jóvenes, discordante con los propósitos y expectativas de los mayores.

La centralidad de la temática juvenil-familiar se propone desde los títulos, que apelan a términos con que se identifican los jóvenes, al tiempo que los incluye en un modelo social predeterminado. Esta línea de realización era continuación de la tendencia que durante toda la década del '60 venía implementando Argentina Sono Film en general y Enrique Carreras en particular. En éste sentido, los objetivos de las películas van más allá de su argumento y realización, dado que por ser un eslabón más de la industria cultural en la que se mueve Ortega, se le presta especial atención a la inclusión de los cuadros musicales - que son mucho más producidos que el resto de las escenas- a partir de un gran despliegue de vestuario y escenografía. Esto podemos observarlo claramente en "Aquellos años locos" donde las presentaciones musicales muestran un nivel de producción que no se condice con los grandes sacrificios que, se supone, hace la compañía teatral para subsistir y en "La sonrisa de Mamá" donde además del tema musical homónimo de la película se promocionan otros de Libertad Lamarque.

En las tres películas el disparador temático lo constituye el inconveniente generacional, que se resuelve mediante la legitimación de la "voz de la experiencia", encarnada en la autoridad de los padres. Asimismo, coinciden en cuanto a la ubicación del conflicto que tiene lugar en espacios privados -circunscriptos al ámbito familiar- que, además, se establece como núcleo de contención de los personajes al nivel de las relaciones sociales.

El argumento avanza en una línea en que se prioriza el valor de la unión del grupo doméstico en la solución de los problemas a los que se enfrentan sus integrantes. Asimismo, la conformación de la familia propia cumple el papel del "ideal fundamental" en el que se realizan las personas y especialmente los jóvenes, y el punto a través del cual se pone de manifiesto una lógica de la repetición en que los hijos asumen el rol que alguna vez tuvieron los padres, poniendo de manifiesto conductas similares que legitiman a éstos últimos como los "dueños" de la verdad. Fuera de las relaciones sociales ancladas en la familia, son pocos los ejemplos de otros modos de vida que se configuran por fuera de ella y, en los casos en que aparecen corresponden a los personajes secundarios. De este modo, las posibles configuraciones que evidencian la diversidad, quedan excluidas de un posible debate y son destinadas a aparecer como situaciones sociales fuera de lo común. Es en ésta negación de la diversidad que el discurso de éstas películas tiende a representar una elección de vida ideal y natural, en especial para los jóvenes.

Pero también, y de un modo inverso, las "situaciones anormales" son agregadas al discurso corriente restándoles importancia e incorporándolas a los lineamientos generales del sistema ideológico hegemónico. Un caso ejemplificador es el de "La Familia Hippie", en la que la referencia al movimiento hippie se limita al título. En ésta inclusión se percibe un doble mecanismo: por un lado la nominación del hippismo en tanto estrategia comunicacional dispuesta a provocar un

potencial consumo a través de la identificación de los jóvenes con un movimiento que les pertenece; por otro, la inclusión de este movimiento dándole una nueva significación que incorpora, incluso, a generaciones más viejas y que remite -tras una operación de descontextualización y vaciamiento- de un modo general a "la alegría de vivir".

En definitiva se ignora al movimiento hippie como filosofía o modo de vida, sus ideales y su estética y, de ésta manera, se lo naturaliza y se lo reduce a una moda pasajera.

Todo esto no es ajeno al proceso que vivió nuestro país y toda América del Sur durante las décadas del '60 y '70 caracterizado por la puesta en marcha de proyectos de reorganización tecnocrática del Estado en base a políticas autoritarias de criterio eficientista. Este tipo de organización Estatal se distinguió por

"el surgimiento de alianzas integradas por nuevos grupos económico-financieros asociados al capital multinacional; por sectores de la clase media principalmente profesionales, burócratas, financistas; por niveles de la llamada aristocracia obrera y por las fuerzas armadas como base del control interno"¹⁰.

Pero también su eficacia se basó en la construcción lenta y acumulativa de un discurso de censura cultural que replegó toda participación. Según Andrés Avellaneda (1986), este discurso funcionó en dos sentidos puesto que la paralización de la cultura y la sociedad se logró, por un lado, con el acto mismo de censura, y por otro, por medio del acto de autocensura, a que conduce la internalización del mismo.

En el momento en que ubicamos el inicio de éste análisis, nuestro país cargaba con una historia de tres décadas de inestabilidad institucional. Precisamente, el gobierno de la Revolución Argentina se encargó de forjar los puntos centrales del discurso de censura que años más tarde sistematizó el gobierno del Proceso de Reorganización Nacional. Así, el sistema cultural fue estructurado sobre las nociones de moralidad, familia, sexualidad, religión y seguridad nacional. Lo moral es todo aquello que produce las buenas costumbres y, por lo tanto, el Estado se reconocía a sí mismo como defensor de los embates de una penetración ideológica corruptora.

Desde 1961, la reglamentación de la Subcomisión Especial Calificadora, consideró que "el cine es un medio de poderosa irradiación, capaz de influir en mentalidades y en conciencias anulando los valores éticos y culturales que hacen a la esencia de la comunidad nacional" 11 NOTA?.

Para esto, se desplegó un catálogo de los elementos culturales propios que el cine podía llegar a lesionar, tales como la familia, los símbolos patrios, la soberanía, el pudor, la creencia religiosa, la rectitud, la paz, la moral; en definitiva aquellos valores considerados vínculos de "fortalecimiento" y cohesión social.

El segundo período de nuestro análisis (1973-1976), es un momento de agitada vida política, en el cual los jóvenes tienen un lugar central desde el accionar militante. Las películas que tomamos como referentes son **"Yo tengo Fe"**, **"Me gusta esa chica"** y **"No hay que aflojarle a la vida"**.

Las tres coinciden, y a su vez se diferencian de las del período anterior, cuando plantean la separación de los hijos respecto del grupo familiar. Tanto en **"No hay que aflojarle a la vida"** como en **"Yo tengo fe"**, el motivo es laboral; además separarse de la familia implica también un alejamiento del pueblo, del lugar de origen, para encontrarse con una vida nueva, costumbres y valores nuevos, y sobre todo un futuro que, forjado en el imaginario de la contraposición Buenos Aires-Interior, legitima a la primera como único lugar de triunfo. En cambio, en **"Me gusta esa chica"**, el mismo protagonista toma la decisión de dejar la casa de su padre por las fuertes diferencias ideológicas que los separan, pero que al no definirse claramente ni profundizarse corren el riesgo de dejar sobre la pantalla un nuevo y común problema generacional que puede solucionarse cuando el joven "crezca" 12 NOTA?? .No obstante, la motivación sirve de excusa para poner de manifiesto el espíritu de los jóvenes de la época , convertidos en actores sociales que se definen por sí mismos, por sus propios problemas y filosofía de vida.

En estos casos la familia ya no es el centro de la escena sino que pasa a tener un papel secundario, aunque queda inscripta en la vida del personaje como lugar donde se formó su personalidad. Los personajes son lanzados al mundo y presionados a forjarse su propia historia, así van trazando una red de relaciones sociales en que se resaltan las construidas en los lugares de trabajo; este espacio se configura como central y decisivo en la historia de los protagonistas, dado que por allí pasan sus triunfos y sus fracasos. En cierta medida la problemática laboral se constituye en parte ineludible de la realidad, pero también apunta a evidenciar un determinado nivel de autonomía del joven preocupado por conseguir empleo.

Los conflictos trascienden el ámbito privado para entrar en estrecha relación con el espacio público. Tal como demuestra la contextualización histórica que enmarca éstas producciones cinematográficas, éste segundo período se define por las fuertes movilizaciones sociales y sobre todo el lugar preponderante que ocupa la política dentro de la sociedad argentina. Esta presión del "afuera" se hace notar a tal punto que las producciones que corresponden a esta época se distinguen por ser las únicas que incluyen la cuestión política y los problemas sociales (las situaciones de control social que generan los golpes de Estado, la desocupación, la problemática de las migraciones del interior, la organización de las protestas, etc.) como temática yuxtapuesta. No obstante, la intención última parece ser mostrar una situación sin arriesgar una postura ideológica clara. La juventud se construye como potencial innovadora respecto de la generación a la que pertenecen sus padres, pero en última instancia aparece vaciada de un contenido político y revolucionario concreto.

En **"Me gusta esa chica"** el protagonista es parte de una juventud movilizadora dentro de las Universidades, pero a la hora de indicar su pertenencia política a "la izquierda" o a "la derecha", prefiere postularse como defensor de cosas tan abstractas y universales como la vida, la libertad y la justicia. Es un joven preocupado por el futuro y en desacuerdo con los arreglos que puede

estipular la clase dominante, pero manifiesta explícitamente estar en contra del comunismo. En este sentido, es preciso considerar que el comunismo fue definido en el discurso oficial como ideología de la penetración y por tanto se convirtió en el blanco más apuntado de la censura cultural. El argumento de que los niños y los jóvenes eran los que corrían serios peligros por estar intelectualmente indefensos, justificaba el control de la educación ante la posible infiltración de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana. Es siguiendo esta tradición de pensamiento que el gobierno militar de 1976 propondrá la transformación del sistema educativo y cultural como método para combatir la subversión, buscando la transformación integral de la juventud argentina y fortaleciendo su espíritu con la reflexión sobre las virtudes éticas y morales constitutivas del "ser nacional".

Asimismo, existe una atmósfera de peligro en la cual la policía aparece como un posible enemigo, ellos persiguen pero nadie tiene muy claro el porqué. Precisamente, el rasgo de la sistematización del discurso de censura a partir de 1974 es hacerla presente en todos lados y en ninguno. Este modo de operar se encuadra dentro de la planificación general del terrorismo de Estado, uno de cuyos métodos fue la represión indiscriminada y sin fundamento, con el objetivo de internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar el mayor número de reacciones posibles.

Por otra parte, estos contenidos se connotan en la puesta en escena que entre otras cosas (y con relación al período anterior), cubre un espectro bastante mas amplio en lo que respecta a la escenografía. Los decorados de casas al mejor estilo burgués son reemplazados por "el afuera" y la cámara atraviesa las calles, plazas, estaciones, comisarías, barrios, villas miseria; en definitiva aquellos lugares donde la sociedad se percibe en continuo movimiento, perfilándose como el espacio de lucha en que se dirimen las diferencias sociales.

Si en el período anterior la resolución de los conflictos y los espacios de lucha por el poder (tangible o simbólico) se desarrollaban en el ámbito cotidiano, en este período los personajes proyectan sus expectativas personales en relación con la participación en la esfera de lo público.

En estas tres películas comienzan a perfilarse posibles alteraciones a la estructura social que será el punto que determinará la línea que seguirán los filmes durante el período 1976-80.

De estos últimos años se analizan las películas **"Brigada en acción"** y **"Amigos para la aventura"** y en la primera de ellas se evidencia la referencia a algunos rasgos del momento socio-histórico por el que atravesaba nuestro país.

"Brigada en acción" es una película que podría enmarcarse dentro del género policial y en la cual se naturalizan ciertos modos de funcionamiento de quienes representan la autoridad. Esto aparece claramente en la resolución de determinados tipos de situaciones delictivas de las que participa la Brigada. Persecución a delincuentes en autos sin patente, desbaratamiento de bandas por intermedio de espías o infiltrados, la continua presencia policial en al ámbito público.

Aún cuando estos hechos forman parte de situaciones con características específicas, son cuidadosamente incorporados a la estructura "natural" de todo un sistema social que necesita de ellos para funcionar.

El tema central de esta producción es la necesidad de restituir el orden que por algún motivo ha sido modificado. Para ello es fundamental el papel que cumple la autoridad policial ya que no sólo se encarga de encauzar las cosas, sino que además asume una actitud paternalista que define la conducta de sus integrantes. Son varias las escenas en que podemos ver al oficial que encarna Ortega protegiendo y educando al pequeño lustrabotas, quien además verá reflejado en el policía sus aspiraciones y expectativas de vida. De este modo, la imagen de la institución policial se va delimitando sobre la base del reconocimiento social que le imprimen diversos sectores.

Por otra parte, uno de los rasgos que sobresalen en el abanico de valores que proyectan las películas respecto a esta institución, está asociado a la imagen de inocencia que transmiten los personajes que representan a los uniformados. Un caso ejemplificador es el papel que encarna Carlos Balá, cuya torpeza le permite infiltrarse sin mayores sospechas en círculos de delincuentes y mafiosos. Si tenemos en cuenta que algo se define precisamente por aquello que no es, en el ejemplo señalado se evidencia un perfil de policía que encierra todos los valores que no posee el personaje que representa Balá. Esto es, si Balá personifica a un torpe, descuidado e inocente hombre (que ni siquiera es sospechado de integrar una fuerza policial), las características de un policía tienen que ser justamente todo lo contrario.

Por otra parte, las dos películas que conforman este período refieren a la identificación de las amenazas exteriores; en el primer caso es la delincuencia y en el segundo "la mafia" las que alteran la vida cotidiana de los personajes. No obstante, hay que tener en cuenta que estos filmes se enmarcan en géneros diferentes y también difiere el origen de tales amenazas.

Sin embargo en ambas se resaltan una serie de valoraciones que apunta directamente a la constitución de un sentimiento nacionalista y por esto de ninguna manera puede ser separado de las ideas básicas con que se estructuró el Proceso de Reorganización Nacional.

Es pertinente recordar en este punto que uno de los objetivos de la dictadura había sido formar al "hombre argentino" a través de una "pedagogía" de los valores que definía el "ser nacional" en base a una concepción cristiana y occidental de la vida, que suponía, ante todo, resguardar el legado de las tradiciones precedentes y organizar la sociedad sobre la noción cristiana.

En "Amigos para la aventura" el disparador de la historia pasa a un segundo plano en cuanto ésta se desarrolla en los viajes que los tres amigos emprenden por el interior del país. De aquí en más, las peculiaridades lugareñas son mostradas con la pretensión de destacar su pertenencia funcional a un orden más amplio que necesita de ellas para convalidar su carácter de nación.

Asimismo, la gran diferencia que revisten éstas producciones respecto de las de los períodos antes citados, está dada por la caracterización de los protagonistas. Si en las anteriores son jóvenes en

plena constitución de su identidad, en éstas últimas se trata de adultos responsables con una personalidad definida. La rebeldía típica que se manifestaba en oposición a los mayores, aparece en este momento superada por la pertenencia al mundo de los adultos. En este sentido se corrobora que hay una línea de presentación de la desobediencia como rasgo típico inmanente a la edad juvenil posible de ser superado con el paso de los años y el enfrentamiento a los problemas del mundo.

El "ser joven" se convalida con una actitud rebelde que se supera en el acatamiento progresivo de aquellos ideales y valores socialmente reconocidos. Así, subyace en esta problemática una noción de historia cíclica que hace previsible el desenlace de situaciones que se presentan como fuera de lo común o en claro contraste con un orden predeterminado.

De este modo, las situaciones que se han detallado en relación con cada período, se inscriben en un momento socio-político determinado que presiona lo suficiente como para ser tenido en cuenta en la constitución de las representaciones que atraviesan las temáticas.

En este sentido, más allá de la presencia de una discusión ideológica (en apariencia pluralista) existe un punto de vista hegemónico que atraviesa los distintos conflictos de los filmes y que ponen en funcionamiento un sistema de valores que subyacen a pesar de las marcadas diferencias de contexto. Es decir, se observa un cambio en cada período manifestado en los tópicos, las imágenes y los personajes que responde a los intereses centrales que en cada momento tienen los principales grupos y agentes de poder. Pero, detrás de éste cambio, se mantiene vigente una estructura de valores "tradicionales" que defienden la permanencia de una estructura social cuyo "orden" no se altera en lo sustancial.

Podemos concluir agregando que el cine puede construir un discurso enlazado con la realidad que lo rodea, a partir de producirla ficcionalmente atendiendo a la puesta en escena de una estructura muy verosímil (en cuanto a personajes, ambientes y situaciones reconocibles en el presente) y una sistematización que, si bien arbitraria y separada de la realidad empírica, se identifica con ella por la puesta en escena de un espacio y tiempo que la refieren.

NOTAS

[1]En los primeros estudios sobre la comunicación masiva, la cultura popular es vista como algo que se constituye desde los medios electrónicos, es decir en tanto resultado homogeneizador de la industria cultural. Esto, además, implica la manipulación ejercida por los medios ante un espectador pasivo. Pero, a pesar de las críticas que recibe esta visión e incluso de la redefinición del enfoque gramsciano- donde lo popular no se define por su origen o tradición sino por su situación, de oposición, respecto de lo hegemónico- ha ejercido tal influencia que en la crítica cinematográfica aún sigue siendo utilizado para definir fenómenos de repercusión masiva.

2 Donald Lowe.1982. Historia de la Percepción burguesa. México Fondo de Cultura Económica. Es cita textual y faltan págs.

- 3 1985. Sociología del Cine. México, Fondo de Cultura Económica.
- 4 1986. Cine, Historia y Enseñanza. Barcelona, Ed. Laia.
- 5 María Lucía Castrillón en "Cien años del cine de la vida", ensayo en Revista Chasqui, Buenos Aires, N° 41, Abril de 1992.
- 6 Morin, Edgar. 1962. L'ésprit du temps. París. Ed. Grasset. . Es cita textual y faltan págs
- 7 España, Claudio 1984. En: Medio Siglo de Cine: Argentina Sono Film.. Bs. As. Ed. Abril-Heraldo de Cine. . Es cita textual y faltan págs
- 8 Wolf, Sergio. "El cine del Proceso: estética de la muerte". En: Revista Film N° 38. Buenos Aires. Faltan páginas correspondientes al artículo
- 9 Donald Lowe, en Historia de la percepción burguesa, señala que tanto en el film de ficción como en el fáctico, imagen y sonido tienen una función representativa y no se presentan en sus propios términos. La imagen y el sonido ficticios representan el mundo dentro del relato. Por otra parte, el film es una proyección de imagen y sonido dentro del contexto de una espacio-temporalidad dinámica de perspectivas múltiples, en ese sentido la espacio temporalidad de un filme en particular, aporta el marco para la significación de su imagen y sonido. De este modo, cada filme define su propio contexto.
- 10 .Aspiazu, Khavisse y Basualdo. El nuevo poder económico en la Argentina de los años '80. Bs. As. Legasa. . Es cita textual y faltan págs
- 11 Decreto 5797 del 11 de julio de 1961.
- 12 La idea de crecimiento se connota asociada a la superación de la edad juvenil en que supuestamente el sujeto no puede diferenciar claramente "el buen camino" del "mal camino". Por ende, crecer significa aceptar los principios y valores socialmente legitimados.

Bibliografía

Avellaneda, A.

1986. Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983. Bs. As. Centro Editor de América Latina.

Bourdieu, P.

1993. Cosas dichas. Barcelona. Ed. Gedisa.

Canclini, N.

1997. "Ideología y Cultura". Conferencia. Dto. de Impresiones UBA.

Casas, G.

1997. "El discurso fílmico y su régimen narrativo". Mendoza. Ponencia. Jornadas de Jóvenes Investigadores en Comunicación Social.

Casetti, F- Di Chio, F.

1991. Cómo analizar un filme. Ed. Paidós. LUGAR

1994. Teorías del cine. Madrid. Cátedra signo e imagen.

Castrillón, M. L.

Abril de 1992. "Cien años del cine de la vida". Revista Chasqui N° 41. Buenos Aires.

Cavarozzi, M.

1988. "Los ciclos políticos en Argentina". En: Transiciones desde un gobierno autoritario. Bs. As. América Latina 2. Ed. Paidós.

Couselo, J; Calistro; M- España, C.

1992. Historia del cine argentino. Bs. As. Centro Editor de América Latina.

De Certeau, M.

1979. Las culturas populares. París. Ed. Privat.

España, C.

1984. Medio Siglo de Cine: Argentina Sono Film. Bs. As. Ed. Abril. S.A.

Ferreira, F.

1995. Luz, cámara, memoria: Una historia social del cine argentino. Ed. Corregidor.

LUGAR

Ferrer, A.

1977. Crisis y alternativas de la política económica argentina. Bs. As. Fondo de Cultura económica.

Freud, S.

1973. "Psicología de las masas y análisis del yo". Madrid. En: Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva.

Getino, O.

1995. Las industrias culturales en Argentina. Bs.As., Ed. Colihue.

Lowe, D.

1982. Historia de la Percepción burguesa. México. Fondo de Cultura Económica.

Martin-Barbero, J.

1987. De los medios a las mediaciones. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Monterde, J.

1986. Cine, historia y enseñanza. Barcelona. Ed. Laia.

Morin, E.

1962. L esprit du temps. 1962. París. Ed. Grasset.

Romero, L. A.

1995. Breve Historia Contemporánea de la Argentina. Uruguay. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Romero, J. L.

1995. Breve Historia de la Argentina. Bs. As. Colección Temas básicos. EDITORIAL

Ortega y Gasset, J.

1961. La rebelión de las masas. Madrid. Ed. Espasa-Calpe.

Sorlin, P.

1985. Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana. México. Ed. Fondo de Cultura Económica.

Traversa, O.

1984. Cine: El significante negado. Bs. As. Colección Hachette- Universidad.

Wolf, S.

1988. "El cine del proceso: la sombra de una duda". Revista Film N° 2. Buenos Aires.

1994. "El cine del proceso: estética de la muerte". Revista Film N° 38. Buenos Aires

© 2011 *Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales*

Avda. del Valle 5737

(B7400JWI) - Olavarría - Pcia. de Buenos Aires

República Argentina

E-mail: intercom@soc.unicen.edu.ar