**Marcelo Zumbo**

**Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales**

**marcedz77@gmail.com**

**Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

**Dios, patria y familia: el cine de *Palito* Ortega en la dictadura**

Eje 13. Crímenes de Estado. Derechos Humanos. Memorias

**Palabras clave:** discurso, cine, dictadura, Argentina, Palito Ortega, enunciación

1. **Introducción**

La presente ponencia[[1]](#footnote-1) 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 que transcurrió la última dictadura cívico-militar, donde realizó siete filmes 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.

La ponencia girará 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 Argentina, y el discurso presente en la filmografía de Ortega. Además, esta ponencia 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 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.

1. **Marco teórico**

El análisis teórico estará basado en una perspectiva socio semiótica que, desde la teoría de la enunciación cinematográfica, establecerá los principios relacionales que establece el autor entre su obra y el público.

Los respectivos trabajos de Christian Metz, Francoise Jost, Gianfranco Betettini o Francesco Cassetti y Federico di Chio establecerán los parámetros de la relación comunicativa que se establece entre ambas instancias. Los respectivos postulados teóricos permitirán abordar el corpus según marcas y modalizaciones enunciativas que señalen la presencia de un sujeto enunciador.

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. El nivel enunciativo del análisis construye una escena comunicacional, y las marcas del sujeto enunciador conforman el punto de referencia desde donde abordar dicha relación comunicativa entre productor y destinatario.

**Marcas de la enunciación cinematográfica: los deícticos**

En el caso de la enunciación cinematográfica, se presentan dos vertientes de análisis: por un lado la de los deícticos, y por el otro el 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).

Al hablar de modalizaciones, se 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 narrador es la instancia enunciativa, es la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al receptor. Es así 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. A los fines de esta ponencia, el análisis será abordado solamente desde la vertiente de los deícticos, que es la que aporta mayor riqueza analítica debido a que los mismos están compuestos por las intervenciones musicales de Ramón *Palito* Ortega. Dicha situación representa una particularidad: 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 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.

1. **Descripción del corpus de análisis**

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, además de 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).

*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, dedicada 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.

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 *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980). Luego de los mencionados alegatos propagandistas, en los siguientes tres filmes 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) 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 (Niní Marshall) y sus hermanos.

1. **Análisis**

Como ya fue señalado, el análisis estará compuesto por una serie de marcas enunciativas, o deícticos, los cuales vienen dados por interpretaciones musicales de Ortega en los mencionados filmes.

**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 genteque no sabe adónde va **/** los que se alejaronde la luz de la verdad **/** esos que dejaronde creer también en dios / los que renunciarona la palabra amor / Pobre de esa genteque olvidó su religión **/** esos que a la vidano le dan ningún valor **/** los que confundieronla palabra libertad / los que se quedaronpara siempre en soledad / Pobre de esa genteque desprecia a los demás **/** pobre del que matasimplemente por matar **/** esos que perdieronla esperanza y la razón **/** esos que eligieronel 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.

**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[[2]](#footnote-2)*, 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.

**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[[3]](#footnote-3).* 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[[4]](#footnote-4)* 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, 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”.

**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[[5]](#footnote-5)*, 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*”.

**Primeras consideraciones**

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 en general, y más allá de la claridad del mensaje expresado y el indisimulable anclaje en lo ideológico afín al que manifiesta el filme, las canciones de Ortega presentes en su filmografía seleccionadas para la presente ponencia 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 para la selección de la presente ponencia, los casos escogidos para analizar se presentan como una especie de excepción, es decir que estos sí presentan un rol diegético, es decir que contribuyen al 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 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.

1. **A modo de conclusión**

La filmografía de Ortega se ofrece como propaganda institucional de ese accionar represivo desde un principio. Sus dos primeros filmes 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 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. 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).

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, 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 (y que también estaba presente en la anterior, aunque en menor medida) es claramente jerárquica. 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.

**BIBLIOGRAFIA**

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

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

1. Esta ponencia es el resultado de una investigación concluida, como tesina de grado para la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dios, patria y familia. El cine de Ramón Palito Ortega en la dictadura. Tutora: Magíster Paula Guitelman [↑](#footnote-ref-1)
2. Versión original: Ortega, R. (1973). Yo tengo fe (que todo cambiará). En *Yo tengo fe* (LP). Buenos Aires, RCA Victor. [↑](#footnote-ref-2)
3. Versión original: Ortega, R. (1967). La felicidad. En *Un muchacho como yo* (LP). Buenos Aires, RCA Víctor. [↑](#footnote-ref-3)
4. 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. [↑](#footnote-ref-4)
5. La canción aparece exclusivamente como parte de la banda sonora original del filme. [↑](#footnote-ref-5)