

CUADERNOS DE HISTORIA 63

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

UNIVERSIDAD DE CHILE - DICIEMBRE 2025: 95-129



NOCIONES DE MORALIDAD EN LAS REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE LO FAMILIAR. UN ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS DIRIGIDAS POR “PALITO” ORTEGA EN EL CONTEXTO DE LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO- MILITAR ARGENTINA (1976-1983)*

*Julietta Seghezzo Goglino***

RESUMEN: En este artículo examinaré las representaciones de lo familiar en las películas dirigidas por “Palito” Ortega durante la última dictadura argentina, con el objetivo de identificar las nociones de moralidad presentes en ellas y su relación con el ideario promovido por el gobierno *de facto*. En un contexto donde las Fuerzas Armadas precisaban legitimar su accionar contra la “subversión”, las películas que alcanzaron la pantalla fueron mayoritariamente comedias que exaltaban los valores cristianos, patrióticos y familiares. De este modo, analizar el lugar que ocupan estas ideas en las representaciones familiares de las películas dirigidas por una figura

* Este trabajo se desprende de una monografía realizada en el marco de la materia *Historia Social Argentina* (cátedra Mallimaci) de la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, bajo la tutoría de Fernando Ramírez Llorens, profesor a quien debo mis agradecimientos. Una segunda versión fue presentada en las XV Jornadas de Sociología de dicha facultad, en la mesa *Estrategias de consenso social en las dictaduras conosureñas* coordinada por Eduardo Raíces (CONICET-IIGG, UBA), Laura Schenquer (IHUCSO, CONICET-UNL), Moira Cristiá (CONICET-IIGG, UBA) y Joaquín Sticotti (IDES-UBA), quienes hicieron posible la presente publicación.

** Becaria Doctoral UBACyT en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Especialista en Gestión de Políticas para la Infancia y Adolescencia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-8548-3281>. Correo electrónico: julieta.sego@hotmail.com. Declaración de autoría: Conceptualización, Investigación, Redacción – borrador original, revisión y edición.

popular como “Palito” permite comprender el modo en que circulaban mensajes sobre la moral y el orden en la sociedad argentina, que podían contribuir a afianzar las (re)configuraciones simbólicas propuestas por el gobierno *de facto*.

PALABRAS CLAVE: Argentina, dictadura, cine, Palito Ortega, familia, moral.

NOTIONS OF MORALITY IN THE CINEMATOGRAPHIC REPRESENTATIONS OF FAMILIES. AN ANALYSIS OF THE FILMS DIRECTED BY “PALITO” ORTEGA IN THE CONTEXT OF THE LATEST ARGENTINIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP

ABSTRACT: In this article I will analyze the representations of families in the films directed by “Palito” Ortega during the latest Argentinian dictatorship, with the aim of identifying the notions of morality expressed in them and their connection to the ideology promoted by the government. In a context where the Armed Forces needed to legitimate its actions against “subversion”, the films that reached the screen were mostly comedies that exalted Christian, patriotic and familiar values. Therefore, by analyzing the place that these ideas occupy in the familiar representations of films directed by a popular figure as “Palito” we will be able to understand the way in which messages about morality and order were circulating in Argentinian society; messages that could help to strengthen the symbolic (re)configurations proposed by the government.

KEYWORDS: Argentina, dictatorship, cinema, Palito Ortega, family, morality.

Recibido: 2 de agosto de 2024

Aceptado: 3 de marzo de 2025

Introducción

En este artículo abordaré la filmografía dirigida por Ramón “Palito” Ortega, coincidente con la época comprendida por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, dictadura cívico-militar que tomó lugar en Argentina entre los años 1976 y 1983. Los objetivos de la investigación serán analizar las nociones de moralidad presentes en las representaciones de lo familiar en aquellas películas e identificar su vínculo con el ideario promovido por el gobierno militar.

Para comprender la importancia de reconstruir este vínculo, hemos de tener en consideración tanto la discursividad como las prácticas de un gobierno que postulaba el advenimiento o retorno a una moral guiada por valores cristianos

y por la defensa de instituciones religiosas, familiares y patrióticas, así como una guerra ideológica contra la subversión, a partir de lo cual se llevó adelante un accionar represivo y se definieron una estructura institucional y ciertos lineamientos a seguir en la producción de cultura. En este sentido, resulta interesante indagar en las características de las producciones cinematográficas que lograron conseguir financiamiento y ser proyectadas en la pantalla grande en este período: de acuerdo con trabajos como los de Alejandro Jozami¹, María Valdez² y Amieva, Arreseygor y Finkel³, se trató mayoritariamente de comedias ligeras, destinadas al entretenimiento popular o de masas, donde las temáticas se relacionaban con valores familiares tradicionales, el respeto por las instituciones y tradiciones religiosas, y el patriotismo. Asimismo, la familia nuclear se presentaba como modelo infranqueable y había una fuerte neutralización de conflictos, todo lo cual representaba una continuidad respecto a períodos previos, salvo por la novedad del contexto y algunos desplazamientos metafóricos del campo semántico militarista y represivo. Las películas dirigidas por Ramón “Palito” Ortega, personalidad del mundo del entretenimiento y popular entre las audiencias familiares, fueron un exponente de este tipo de cine.

En esta línea, recuperamos lo que mencionó a fines de 1976 el capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, interventor del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), bajo un diagnóstico de extravío de la moralidad y necesidad de reencauzar las configuraciones simbólicas de las producciones culturales: “El INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exalten los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social”⁴.

En la filmografía a ser analizada hay una puesta en valor de estos conceptos que atraviesan las nociones de moralidad manifiestas en las representaciones de lo familiar, incluso en aquellas películas donde no son estos los tópicos centrales que movilizan la acción. Sin embargo, pondremos especial énfasis en la descripción y análisis de aquellos fragmentos que podemos vincular particularmente con las representaciones de lo familiar, en tanto institución o agente primigenio en la formación, consolidación y difusión de valores, en tanto célula básica de la

¹ Jozami, 2015.

² Valdez, 2007.

³ Amieva, Arreseygor y Finkel, 2009.

⁴ Jorge Enrique Bitleston, 1976, como se citó en De los Santos Rojas, 2015, p. 68.

nación y sus principios morales, de acuerdo con la discursividad oficial de la dictadura, y en tanto público objetivo de las películas seleccionadas.

Para ello, nos basaremos en algunos de los signos mencionados en el trabajo de Alejandro Jozami⁵ como son los espacios familiares representados, el rol que cumplen los hijos y los padres, las preocupaciones y responsabilidades familiares, y agregaríamos los integrantes de los encuentros familiares, su caracterización, el modo en que se habla de la familia y la tarea pedagógica o formativa de la misma. Estos signos serán puestos en diálogo con el ideario sostenido y difundido por los gobiernos de la dictadura impuesta en 1976⁶, tratándose de películas coincidentes con la época del Proceso y con un contexto de censura y represión a lo considerado subversivo, inmoral o desencadenante del desorden social. Para esto, retomaremos a continuación, entre otros, los análisis que María Teresa Piñero⁷ y Judith Filc⁸ realizan sobre el universo discursivo y los objetivos manifiestos del gobierno *de facto*, así como los trabajos de autores como Ekerman y Valdez para referir a la industria cinematográfica del período y las rupturas y continuidades respecto a otras épocas.

Luego de explayarme respecto a sus postulaciones y presentar sucintamente la vida y obra de Ramón “Palito” Ortega, procederé a comentar y analizar la filmografía, comprendida por las películas *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Amigos para la aventura* (1978), *El tío disparate* (1978), *Las locuras del profesor* (1979), *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980). ¿Qué sentidos llevan impresas estas producciones? Pensamos aquí en un análisis que indague en el tipo de vínculo que puede establecerse entre el discurso oficial y las representaciones en estas películas, tensionando los objetivos de entretenimiento de estas con sus mensajes acerca de la moralidad y la familia. Esto nos permitirá rastrear coincidencias estratégicas, conexiones temáticas y semánticas, y trasposiciones estéticas que fueron resultado tanto del sostenimiento de tramas ya frecuentes como de la adaptación de las mismas y de las formas de representarlas en este nuevo contexto.

⁵ Jozami, 2015, *op. cit.*, párr. 21.

⁶ Se incluirá, asimismo, un análisis de los recursos cinematográficos utilizados y de las letras de los números musicales presentes en las películas dirigidas por Ramón “Palito” Ortega, así como algunas menciones a las representaciones de la ética del trabajo, de las Fuerzas Armadas y de Seguridad y de elementos patrióticos y religiosos para contextualizar y dar cuenta de la “moralidad” representada.

⁷ Piñero, 2014.

⁸ Filc, 1997.

Discurso oficial: moralidad a salvaguardar y afianzar desde el hogar y para la nación

Como ya hemos formulado, la carrera de Ramón “Palito” Ortega como director se desarrolló a lo largo de los años que duró la última dictadura argentina, iniciada en 1976 con la irrupción de un gobierno cívico militar cuyos objetivos explícitos eran:

Restituir los valores esenciales que sirven de fundamento a la conducción integral del Estado, enfatizando el sentido de moralidad, idoneidad y eficiencia imprescindibles para reconstruir el contenido y la imagen de la nación, erradicar la subversión y promover el desarrollo económico⁹.

De este modo, tal como postula María Valdez¹⁰, el gobierno militar asumió con la pretensión mesiánica de salvaguardar la moral de una sociedad occidental y cristiana y recuperar el ser nacional, dentro de lo cual puede identificarse un diagnóstico acorde a la Doctrina de Seguridad Nacional y la teoría del enemigo interno, según las cuales la nación se encontraba amenazada por elementos subversivos a ser rastreados fronteras adentro y a ser erradicados para restituir ciertos valores occidentales y cristianos considerados esenciales¹¹. Ahora bien, ¿de qué modo el gobierno coordinó y gestionó una respuesta ante este diagnóstico? A través, entre otras formas, de la represión, exilio, tortura o desaparición de sujetos opositores al régimen (intelectuales, estudiantes, trabajadores, artistas, entre otros), de la proscripción de los partidos políticos y organizaciones sindicales, también a través de la censura¹² y mecanismos más sutiles y capilares de (des)incentivación aplicada sobre producciones culturales en la época, como el otorgamiento de subsidios y el uso del sistema de clasificaciones, favoreciendo una industria cinematográfica acorde a los intereses y objetivos propuestos¹³.

⁹ *La Nación*, Ciudad de Buenos Aires, 25 de marzo de 1976, p. 1, como se citó en Filc, 1997, *op. cit.* p. 33.

¹⁰ Valdez, 2007, *op. cit.*, p. 790.

¹¹ Para un mayor desarrollo sobre el respaldo doctrinario e ideológico de la represión llevada a cabo durante la última dictadura cívico-militar argentina, así como sobre sus consecuencias, recomendamos la lectura del informe *Nunca más*, redactado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

¹² De acuerdo con Avellaneda, 1976, si bien la censura fue una práctica iniciada con anterioridad al golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, fue acelerada desde 1974 como parte de una “guerra ideológica” contra la “subversión”.

¹³ Ekerman, 2014, p. 60.

Ahora bien, es interesante retomar aquí lo que Paula Canelo¹⁴ reconoce como interpretaciones que han hegemonizado el sentido común sobre la dictadura: una lectura con alto grado de aceptación y difusión ha sido que el poder del gobierno militar era absoluto y se basaba únicamente en el terror y la violencia, propios de los primeros años de gobierno, de fuerte persecución y aniquilamiento de la subversión. Esto es puesto en discusión por Canelo, quien postula que la presencia y accionar de las Fuerzas Armadas en el poder precisaba de un consenso y legitimación por parte de la sociedad para justificarse. De este modo, para nada queda negada la experiencia represiva y el terrorismo de Estado de la última dictadura, sino que se le adosa la construcción por parte del poder de un sentido común y, por ende, de consensos sociales con el objetivo de afirmar y legitimar su accionar que, a su vez, se apoyaron en mensajes sobre moralidad y política que ya se encontraban en circulación en la sociedad, incluso en producciones cinematográficas, como veremos más adelante.

Por su parte, Maximiliano Ekerman postula que el gobierno *de facto* apostó más a la inmovilidad que al fortalecimiento de un consenso activo de la población al accionar represivo, no por ello sin recurrir a los ya mencionados mecanismos de (des)incentivación sobre producciones culturales de la época. Esto podrá verse con más claridad entrado nuestro análisis, puesto que se dio incentivo a un cine de entretenimiento familiar, comedias ligeras y películas que exaltaran los valores morales defendidos por la dictadura, mientras se censuraron las producciones opuestas, pero no se desarrolló con demasiada sistematicidad un cine de propaganda en torno al accionar militar, como sí ocurrió años atrás durante la dictadura de Juan Carlos Onganía¹⁵ y como sí tuvo lugar en la televisión, por ejemplo, a través de publicidades en favor del proyecto económico aperturista de Martínez de Hoz¹⁶.

En este sentido, nos interesa lo que Judith Filc propone al hacer hincapié en el lenguaje como campo de batalla para crear legitimidad. Si analizamos la discursividad oficial de esta época, podremos ver cómo se instaló una idea de la familia como la célula básica de la nación: aquel diagnóstico según el cual la nación estaba amenazada por elementos subversivos, por un enemigo interno,

¹⁴ Canelo, 2011.

¹⁵ Tal como señala Ekerman, 2014, *op. cit.*, p. 60, durante la autodenominada “Revolución Argentina”, proceso dictatorial desarrollado entre 1966 y 1972, tuvo lugar el desarrollo y estreno de películas históricas como *El santo de la espada* (1970) o *Bajo el signo de la patria* (1971) que, a través de la promoción del patriotismo y de la centralidad del ejército en pos de la independencia del país, apostó a la construcción de un consenso sobre el proyecto dictatorial.

¹⁶ Ekerman, 2014, *op. cit.*, p. 68.

se extiende asimismo a la familia, tornándose esta vulnerable a la subversión. Aquí es donde se presta a un interesante análisis la línea difusa entre lo privado y lo público, tal como analiza la autora: el ciudadano argentino se vuelve responsable de la seguridad nacional en la medida en la que tiene responsabilidad sobre el mantenimiento del orden en el hogar y la vigilancia sobre la conducta de los hijos. Se sostiene, asimismo, una idea de los jóvenes como adultos en construcción, que absorben las características de su entorno y, por ende, son los más vulnerables a la perversión. María Teresa Piñero cita a este respecto un extracto de una comunicación oficial del Ministerio de Bienestar Social:

Es muy importante mantener la comunicación con los hijos. Saber, asimismo, quiénes son sus amigos; conocer sus ideas. “¿Qué lugares frecuenta su hijo? ¿Están resguardadas su moral e integridad física?”. Los peligros son muchos y graves. Existe una verdadera campaña de extravío juvenil... con el pretexto de “ir formando la personalidad” ... Para ir formando la personalidad se debe recurrir... al trabajo, el estudio, la unión y la dedicación a la familia¹⁷.

Comenzamos a comprender, entonces, cuáles son las ideas del gobierno militar en torno a la familia. Otro objetivo con el que asumió el gobierno militar fue la “vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición moral y de la dignidad del ser argentino”¹⁸, lo cual Filc entiende como la moral según la cual podía discernirse a los verdaderos argentinos, naturalmente bondadosos y consecuentes con los valores cristianos, de una subversión apátrida, los enemigos internos. Aquí vuelve la idea de la protección de la familia de la penetración subversiva: aquellos padres que no tuvieran éxito en este punto eran malos padres, y tanto ellos como sus hijos algo habrán hecho para ser, en última instancia, reprimidos y desaparecidos. Piñero y Filc postulan, entonces, que la familia se erige, así, en su misión por resguardar y restituir la tradición nacional y cristiana, conduciendo el mismo proceso para toda la nación: de acuerdo con el Ministro del Interior en 1976, “la seguridad y la paz del pueblo... se construye dentro del hogar y las escuelas”¹⁹. La instauración de estas ideas, entonces, nos permite enfocarnos en cómo el cine pudo construir o afianzar sentido en esta época, más directa o indirectamente, con menor o mayor intencionalidad política.

¹⁷ *Boletín del Ministerio de Bienestar Social*, n.º 17, 22 de noviembre de 1976, como se citó en Piñero, 2014, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁸ *La Nación*, Ciudad de Buenos Aires, 25 de marzo de 1976, como se citó en Filc, 1997, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ *La Nación*, Ciudad de Buenos Aires, 19 de junio de 1976, como se citó en Filc, 1997, *op. cit.*, p. 35.

Un cine que circula sin contrapeso: andamiaje institucional y prácticas higienistas para salvaguardar el mensaje cinematográfico

Ya en los años 60, funcionarios del gobierno advertían sobre la influencia del espectáculo cinematográfico en las costumbres de la sociedad, particularmente de la juventud, y proclamaban la necesidad de prácticas higienistas que evitaran que el mismo fuera “puesto al servicio del desorden social”²⁰. A este respecto, Fernando Ramírez Llorens dice: “El vínculo entre orden y moral se presentaba sofisticado pero evidente: la inmoralidad lleva al desorden. El control de los espectáculos públicos, hecho en nombre de la moral, era posible por la misma potestad que autorizaba al Estado a intervenir en cuestiones de orden interno”²¹. Si el sujeto se inmoralizaba, su hogar y, por ende, también la nación, corrían el mismo riesgo, por lo que el gobierno *de facto* se autoadjudicaba la autoridad para interponerse a través de la regulación de los consumos culturales que podían, como mencionamos, influenciar las costumbres de la sociedad. Así, durante el gobierno de Isabel Perón, inmediatamente previo a la dictadura, Miguel Paulino Tato, emblemático director del Ente de Calificaciones Cinematográficas entre 1974 y 1978, planteaba que “la censura del cine no constituye un ataque a la libertad del espectador sino una defensa de los intereses del público, de la familia y del Estado”²². Vemos, entonces, que el cine puede ser analizado no solo desde factores artísticos, sino también desde su funcionalidad ideológica: Miguel Paulino Tato ha hecho referencias a la censura como una práctica higiénica que elimina elementos inmorales que penetran en el séptimo arte, en los mismos términos que con anterioridad veíamos que funcionarios del gobierno militar se referían respecto a la penetración subversiva en las familias.

En torno a estas prácticas se estableció todo un andamiaje institucional que respondió a una búsqueda de consolidación sistematizada de significaciones sociales a través de las producciones culturales, acordes a los objetivos manifiestos, valores y moralidad defendida por el gobierno *de facto*, conforme a lo cual “cada prohibición aislada queda incluida en el sentido de la prohibición general”²³. De este modo, la Secretaría de Información Pública, reorganización de la Secretaría

²⁰ Spinsanti, 2012, p. 21. Asimismo, había sucedido con el advenimiento del *rock and roll* como música juvenil, lo cual había sido interpretado como un llamamiento al “libertinaje sexual” de la juventud y a la corrosión de las buenas costumbres, al mismo tiempo que, tal como analizan Gilbert y Alabarces, había instituido a la juventud como actor social y cultural, pero sobre todo como consumidor, Gilbert y Alabarces, 2021, p. 21.

²¹ Ramírez Llorens, 2016, párr. 16.

²² Antena, 1974, como se citó en Spinsanti, 2012, *op. cit.*, p. 22.

²³ Varela, 2005, p. 1.

de Prensa y Difusión intervenida por la Marina con el golpe de Estado de 1976, era la institución que establecía la política general respecto a la información emitida por el Gobierno Nacional, y tuvo bajo su órbita durante gran parte de la dictadura a los organismos mencionados a continuación. El Ente de Calificaciones Cinematográficas (ECC), creado en 1968 durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, era la institución que otorgaba o rechazaba la posibilidad de exhibir una película, decidía si la misma requería algún corte y definía, a través del sistema de clasificaciones, para qué tipo de público era apta. Este último organismo, entonces, tenía a cargo la tarea más tangible de la censura, por la cual tomó particular relevancia la figura del mencionado Miguel Paulino Tato, su director entre 1974 y 1978, durante el gobierno de Isabel Perón y primeros años del gobierno *de facto* de Jorge Rafael Videla, lo que da cuenta de una continuidad en la práctica y visión de la censura entre los años previos a la dictadura y su comienzo. Por otro lado, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) definía la aprobación y financiamiento que se otorgaba o negaba para la realización de una producción audiovisual, y fue desde donde, como ya hemos mencionado, su interventor, Jorge Enrique Bitleston, anunció que se apoyaría a aquellas que exaltaran “los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social”.

Entonces, ¿qué películas se realizaron en esta época? Por un lado, podemos encontrar algunos cortometrajes triunfalistas de propaganda oficial, poco frecuentes, tales como “*Estoy herido*” ¡Ataquer! (1977), el cual exaltaba el accionar heroico de las Fuerzas Armadas contra la guerrilla (elementos subversivos, enemigos) en el Operativo Independencia llevado adelante en Tucumán en 1975, o *Ganamos la paz* (1977), en el cual se retratan los años previos a la dictadura como cargados de violencia, vacío de poder y caos social (clima ideal para la subversión) desplegado por el marxismo y terrorismo de comunistas y peronistas, lo cual justificaba que las Fuerzas Armadas adoptaran severas medidas para evitar males mayores a la república y se vieran en la obligación de asumir el poder para proteger la integridad de la Nación. En estos casos, se buscaba legitimar el accionar militar represivo desde la representación de una narrativa particular sobre el desarrollo de hechos históricos.

Por otro lado, si atendemos a las películas que lograron contar con el apoyo financiero del INC, podemos ver temáticas relacionadas con valores familiares tradicionales (como el matrimonio), el respeto por las instituciones y tradiciones religiosas y el amor a la patria; es decir, tal como Maximiliano Ekerman resalta, “los valores más tradicionales de la sociedad Argentina, todos ellos ligados a una ideología imperante dentro de los círculos más tradicionales de las fuerzas armadas, la iglesia y los sectores más conservadores de la sociedad

Argentina”²⁴. Sin ir más lejos, varias películas financiadas por el INC en esta época (por ejemplo, *Los chicos crecen* de 1976 o *Así es la vida* de 1977) fueron remakes de películas exitosas de la “Argentina Conservadora” de fines de la década del 30 e inicios de los 40, y estuvieron protagonizadas por estrellas de antaño como Luis Sandrini (quien, a su vez, protagonizaría los últimos dos films de “Palito” como director). De este modo, atendemos a una industria cinematográfica que presenta continuidades en torno a producciones de etapas previas que resaltaban valores tradicionales (como el cine conservador y pasatista de Enrique Carreras, ampliamente protagonizado por “Palito” Ortega, donde los conflictos atravesaban las instituciones familiares), pero también rupturas, podríamos decir reaccionarias, frente al cine de años inmediatamente anteriores, donde se habían hecho muy presentes tanto la sexualidad a través de comedias picarescas (por ejemplo, *La cigarra no es un bicho* de 1963 o las películas de la dupla Isabel “la Coca” Sarli como actriz y Armando Bó como director) como la política (en *La hora de los hornos* de 1968, *Los hijos de Fierro* de 1972, *Operación Masacre* de 1973, *La Patagonia rebelde* de 1974, el cine de Fernando “Pino” Solanas, Octavio Gentino, Jorge Cedrón, Héctor Olivera o Raymundo Gleyzer)²⁵.

En este sentido, resulta importante atender a la representación de elementos considerados favorables, acordes a una moral aceptada por aquellos que decidían los títulos que llegarían a la pantalla grande. En algunos trabajos, como el de Amieva, Arreseygor y Finkel²⁶, se menciona el gran número de comedias ligeras, dirigidas a toda la familia, presentes en la producción cinematográfica de la dictadura, lo cual, como mencionábamos, era un signo de época y se presenta como una continuidad respecto a los años previos. Sin embargo, en lo que respecta a las comedias grabadas durante la dictadura, autores como Jozami plantean que “trataban, en su contenido visual, de ser livianas, pero a su vez tenían un contenido ideológico muy fuerte”²⁷.

Podríamos aquí retomar un trabajo de Marcela Visconti²⁸ en el que analiza la película *La historia oficial*. Si bien se trata de una película dramática de la transición democrática, nos interesa recuperar una idea aplicable también al cine de la dictadura: los relatos cinematográficos se enmarcan dentro de un cierto contexto histórico donde se realizan lecturas de época, de los mensajes que

²⁴ Ekerman, 2014, *op. cit.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Amieva, Arreseygor y Finkel, 2009, *op. cit.*

²⁷ Jozami, 2015, *op. cit.*, p. 4.

²⁸ Visconti, 2014.

circulaban socialmente en un momento, que delimitan *lo pensable*, y podríamos agregar también *lo producible*. Tanto en el período de transición democrática como durante la dictadura, podemos encontrar películas que presentan protagonistas inocentes cuyos circuitos son asimismo inocentes, incluso si forman parte de las mismas fuerzas represivas, como veremos en algunas películas de “Palito”. Esas comedias ligeras que se recuperan en los trabajos de Jozami y de Amieva, Arresegor y Finkel, además de cumplir la función de entretenir, cuentan con un fuerte contenido ideológico, en parte, por el modo en que representa el punto de vista de protagonistas y circunstancias caracterizados como inocentes, sin malas intenciones, y como el modelo de verdaderos argentinos, en términos de lo que describía el discurso oficial: cristianos, patriotas, moralmente inobjetables. Asimismo, si bien son consideraciones externas a los productos cinematográficos en sí, podemos poner de manifiesto el peso ideológico de estas propuestas de acuerdo con lo que postula Zumbo en torno a un contexto de censura:

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 por la dictadura²⁹.

En esta cita radica un punto que consideramos central para nuestro análisis: la filmografía producida en el contexto dictatorial nos interesa en tanto recibió financiamiento y el visto bueno para alcanzar la pantalla grande, y circuló sin contrapeso, al decir de Zumbo, bajo una serie de disposiciones y normativas, como las dispuestas por Jorge Enrique Bitleston, guiadas por la moralidad defendida por las instituciones ya mencionadas.

Aquí podemos introducir la noción de lo que Raúl Beceyro llama “cine cómplice”³⁰: una producción cinematográfica puede o no contribuir a las modificaciones que proponen en la sociedad los sucesivos gobiernos, y esta contribución no implica solamente representar favorablemente al gobierno de turno, sino también contribuir a las “reconfiguraciones simbólicas”³¹ que el mismo pretenda instalar, como la restitución de una cierta moralidad. Así, en esta época se estrenaron películas que presentan coincidencias estratégicas y temáticas entre las propuestas artísticas y comerciales, y el ideario del gobierno

²⁹ Zumbo, 2018, p. 9.

³⁰ Beceyro, 1997, p. 10.

³¹ Zumbo, 2018, *op. cit.*, p. 25.

de facto, y trasposiciones estéticas de la moralidad defendida, definidas tanto por las normativas institucionales de la industria como por los umbrales de *lo pensable* y *lo producible* en esta época y, no menos importante, por los propios valores de quienes estaban a cargo de las producciones.

Ekerman propone, en línea con esta discusión, que las películas que aquí analizaremos forman parte de las producciones promocionadas por las debidas instituciones oficiales, en tanto son:

Producciones que, generadas por el sector privado, se adaptaron a las pautas establecidas por la dictadura para fomentar determinados valores y actitudes que coincidían con lo que el gobierno militar aspiraba a instalar. En este sentido, una gran parte de los directores y productores nacionales decidieron adecuar sus creaciones a los requerimientos dictados por el gobierno militar, ya sea porque estaban de acuerdo con los objetivos de la dictadura o porque los nuevos lineamientos no contradecían el tipo de cine que venían realizando con anterioridad al golpe de Estado, o simplemente para poder seguir produciendo³².

Nos preguntamos, entonces: en el caso de las películas dirigidas por Ramón “Palito” Ortega, ¿qué tipo de vínculo podemos hallar con el discurso oficial y los valores promovidos por el gobierno *de facto*, en tanto producciones que lograron alcanzar la pantalla grande?

Muchacho que va cantando: la adecuación (o continuidad) de la obra de “Palito”

Resulta relevante indagar en las películas de “Palito” Ortega ya que, dada su gran llegada a la población, sobre todo familiar, estaríamos explorando un terreno cinematográfico con significantes que tuvieron un amplio alcance en la sociedad. Hemos de considerar, entonces, la importancia que tenía en este momento en el mundo del entretenimiento la figura de “Palito” Ortega: un joven que desde la década del 60 había participado en el programa musical altamente popular *El Club del Clan*, junto con otros cantantes de la *Nueva Ola* del pop en español³³, y que desde ese entonces era la voz de numerosos

³² Ekerman, 2022, p. 142.

³³ Habiendo hecho su debut en 1962 bajo la idea y dirección de Ricardo Mejía, *El club del clan* se presentó como una suerte de “sustitución de importaciones” culturales, en tanto se propuso descubrir y despuntar el éxito de nuevos talentos de habla hispana en la escena musical moderna (por ejemplo, “Palito” Ortega, Violeta Rivas, “Chico” Novarro, Johnny Tedesco, Lalo Fransen, Raúl Lavié y Jolly Land), aunque a imagen y semejanza de modelos norteamericanos.

éxitos discográficos como solista y la cara de varios éxitos cinematográficos, sobre todo, como actor en películas dirigidas por Enrique Carreras, como *Mi primera novia* (1966), *Un muchacho como yo* (1968) y *La sonrisa de mamá* (1972). En 1976, coincidentemente al inicio de la dictadura, fundó su propia productora cinematográfica, Chango Film Producciones (también llamada Productora Chango), desde la cual produjo diez películas (siete de las cuales analizaremos aquí) que tuvieron un gran éxito comercial por su concurrencia al cine: todas superaron los 500 000 espectadores, en algunos casos también el millón, y sus proyecciones se llevaban a cabo en un promedio de 40 salas de cine en simultáneo, todo lo cual representaba un número imponente para el cine nacional de la época³⁴.

Siendo que en este artículo nos interesa proponer un diálogo entre sus producciones cinematográficas como director y el contexto político del país, debemos hacer un repaso por el vínculo de “Palito” con la política en esta época. Gilbert y Alabarces hacen hincapié en que buscó sostener una escisión entre su vida artística y pública, y posicionamientos o compromisos políticos. Como hemos visto, tanto su filmografía (gran parte a cargo de Enrique Carreras) como su música desarrollaron piezas de entretenimiento popular y familiar, con elementos moralizantes y conservadores a la vez que “pasatismos” o repeticiones líricas propias de éxitos musicales populares, siempre sin meterse en política.

Sin embargo, el advenimiento de la década de 1970 trajo consigo un particular y estrecho vínculo coyuntural entre arte y política, de lo cual fueron exponentes movimientos musicales de protesta como la nueva trova cubana y la nueva canción catalana, y artistas como Víctor Heredia, Mercedes Sosa y Joan Manuel Serrat. En este período, sin dejar de lado la extendida sencillez en su obra, “Palito” tuvo un breve interludio politizado, o al menos reflexivo en torno a problemáticas que representó con generalizaciones, que puede verse en discos como *Palito como nunca* de 1970 (“Y al Señor de las alturas, pedirle una explicación porque no encuentro razón que un niño llore de hambre” dice la canción *El rebelde con su causa*) y *Palito N° 21* de 1970 (“Pobre mundo, ¿qué te pasa? Tenés cara de dolor. Los hombres que te querían te perdieron el amor. No florecen tus trigales, se está secando tu flor, tus niños lloran de hambre, tiene frío el arador” en la canción *Este pobre mundo*), o incluso en la canción *Yo tengo fe* (“será una realidad el mundo de justicia que ya empieza a

Alcanzó cifras como los 60 puntos de rating, fue el programa más visto de la televisión argentina durante 1963 y hasta contó con su propia película en 1964, Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.*, pp. 22, 23 y 30.

³⁴ Ekerman, 2014, *op. cit.*, pp. 49-50.

despertar”), escrita como celebración por el regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina en 1972. Sin embargo, con la cercanía y llegada del período represivo por parte del Estado, “Palito” acabó por sostener un tipo de producciones que se adaptaron a ese contexto político.

Puesto que nos interesa indagar en sus producciones cinematográficas, no es menor destacar que el cine fue y es una industria altamente dependiente del Estado y, por ende, en este contexto, dependiente de los lineamientos que ya hemos mencionado y del financiamiento otorgado por INC. Sobre esta base, “Palito” dijo en 1984, ya finalizado su período como director: “tengo cinco hijos y me desenvuelvo en un medio. Si ese medio tenía un régimen militar no dependía de mí”³⁵. Pese a ese distanciamiento declamativo, ¿cómo era en concreto su vínculo con ese régimen?

Por nombrar algunos hitos, a fines de 1976, “Palito” fue invitado por el gobierno militar al pueblo Teniente Berdina, construido en un área rural de Tucumán donde se había llevado adelante parte del Operativo Independencia de 1975 y desde donde “Palito” valoró la labor militar³⁶. Asimismo, en 1979 protagonizó una publicidad oficial posicionándose sobre la disputa con Chile por el canal de Beagle. Por último, recibió financiamiento y el visto bueno para alcanzar la pantalla grande en este período, cumpliendo las metas políticas y morales del INC y circulando sin contrapeso, al decir de Zumbo, por el contexto de censura guiada por la moralidad defendida por las instituciones del medio cinematográfico. Entonces, los lazos entre “Palito” y el régimen militar no fueron pocos ni inocentes³⁷. Hallamos conexiones estratégicas entre los lineamientos del gobierno *de facto* y el accionar, posicionamiento y las producciones de “Palito”, quien podemos decir que se adecuó al clima de la época sin comprometer sus convicciones mientras el régimen pudo sacar provecho de ello. Detengámonos, entonces, en un análisis puntual sobre las películas que dirigió para poder rastrear los indicios de estas conclusiones que estamos adelantando.

La filmografía dirigida por “Palito” Ortega, la cual analizaremos a continuación, cuenta con la participación de grandes figuras de la época. Juan Carlos Mesa, Víctor Sueiro, Abel Santa Cruz y José Dominiani forman la nómina de guionistas de las películas aquí analizadas, habiendo tenido recorrido dentro del mundo

³⁵ Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.*, p. 243.

³⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁷ Sin ir más lejos, a inicios del 2024, “Palito” Ortega fue la principal atracción como invitado de la celebración por el 50 aniversario de casamiento del represor Jorge Olivera, condenado a prisión perpetua por delitos de lesa humanidad, en un multitudinario festejo en su casa de Vicente López, donde cumple prisión domiciliaria.

del entretenimiento televisivo, algunos como libretistas de cómicos y actores reconocidos. Asimismo, las películas están plagadas de apariciones de figuras importantes del espectáculo en aquella época: Las Trillizas de Oro, el boxeador Carlos Monzón, la actriz (y esposa de “Palito” desde 1967) Evangelina Salazar, los comediantes Juan Carlos Altavista y Javier Portales, los actores de la vieja guardia Luis Sandrini y Niní Marshall, y, la presencia más frecuente, Carlitos Balá, reconocido presentador dedicado al humor infantil.

Respecto a este último participante y su público objetivo, no es menor considerar que todas las películas dirigidas por “Palito” Ortega fueron catalogadas por el Ente de Calificaciones Cinematográficas como aptas para todo público y estrenadas en el cine durante los recesos escolares, con excepción de la primera, *Dos locos en el aire*³⁸. Resulta interesante, entonces, analizar el papel que cumplieron las películas que dirigió, puesto que una estrella consagrada de la cultura de masas como lo era “Palito” puede haber tenido repercusión en el consumo cultural de las familias de la época, sobre todo si consideramos al lenguaje cinematográfico como productor y reproductor de significaciones sociales. Su estreno en momentos del año plausibles de ser vistas por toda la familia, su clasificación apta para todo público y, como veremos, tramas y escenas dirigidas al público infantil, da cuenta de estas películas como un consumo familiar de gran interés para las instituciones que manejaban la industria cinematográfica nacional, puesto que apuntaban a ser vistas por amplios sectores de la población, así como a recuperar la inversión realizada en estos films.

De este modo, nos interesa rastrear las nociones de moralidad manifiestas en las representaciones de lo familiar que se construyen en esta filmografía en tanto películas apuntadas justamente a un público familiar, considerando que alcanzaron su exhibición en cines durante la dictadura y que estaban dirigidas a un público masivo. En los términos de Ekerman, “Palito” fue de los realizadores que supo adaptarse a las normativas sin mayores conflictos, puesto que estas coincidían con el estilo de su filmografía previa como actor (películas familiares, de tono “pasatista”, y representaciones de valores tradicionales), salvo por la novedad de ciertos desplazamientos metafóricos del campo semántico militarista y represivo. Dicho esto, las películas dirigidas por “Palito” conforman un corpus de entretenimiento comercial y popular, en el cual puede llegar a presentarse trasposiciones estéticas de mensajes que circulaban en la sociedad o que defendía el gobierno *de facto*, como veremos a continuación.

³⁸ Manrupe y Portela, 2005. Ministerio de Cultura y Educación, Calendario Escolar Único de 1976 a 1980.

El buen camino: representaciones al interior de la filmografía

Como hemos adelantado, las películas dirigidas por “Palito” cuentan con el tópico recurrente –sea o no central para la trama– de la familia. La confianza y honestidad en su interior, los encuentros, la comprensión, el cuidado, los sacrificios y la responsabilidad son algunos de los elementos que se integrarán a continuación en un análisis de lo moral en las representaciones de lo familiar, resumidas sus tramas, consignando entre paréntesis los actores que interpretaron cada papel, y ordenadas cronológicamente según fueron estrenadas para evitar confusiones en la lectura. Asimismo, dejaré de lado la mención exacta de los minutos de las líneas de diálogo citadas para hacer más fluida la lectura. El recorrido será llevado a cabo recuperando el marco conceptual hasta aquí desarrollado, con el objetivo de identificar los vínculos entre tales representaciones y el ideario de la discursividad oficial.

Comenzaremos con la película *Dos locos en el aire* (1976), la primera dirigida por “Palito” Ortega y con guion de Juan Carlos Mesa. Se trata de un film protagonizado por “Palito” como el teniente Juan Manuel San Jorge y Carlitos Balá como el soldado Carlitos, dos amigos de toda la vida y compañeros en la Fuerza Aérea, dentro de la cual los vínculos resultan muy estrechos. La película ilustra la disciplina, la destreza y el sacrificio patriótico de los miembros de la Fuerza Aérea, al tiempo que sigue al teniente en sus acercamientos a su interés romántico, Silvia (Evangelina Salazar), quien a su vez es hija de su superior, el comodoro Galardini (Ángel Magaña).

Si nos abocamos a los elementos que denotan directamente representaciones de lo familiar en esta película, hemos de analizar los rasgos hallados de ello, fundamentalmente, en la familia del comodoro y su hija Silvia. En varias ocasiones se muestra el aprecio y compromiso que aquel tiene para con su familia. Al comienzo de un fin de semana, este plantea a Carlitos que se quedará en casa pasando el tiempo con la familia. En otra ocasión, Silvia realiza con sus compañeras de clase una pequeña fiesta en su casa con la presencia de su madre, quien las acompaña, les sirve chocolate e invita al teniente a la próxima que organicen. También, con motivo de una fiesta pro viaje de estudio que organizan Silvia y sus compañeras, el comodoro le plantea a su hija que va a tener que fallarle, tras haber dicho que sin duda iba a asistir al evento, porque “justo ese día sale el personal que va de relevo a la Base Marambio”, base argentina en la Antártida. Vemos, así, una gran unión y atención hacia la familia, donde los padres están representados como presentes en la vida de los hijos, y queda justificado que se ausenten cuando se inmiscuyen responsabilidades laborales o patrióticas, comprensibles en tanto sacrificios en defensa de la patria.

Dicho esto, vemos a lo largo de esta película, por un lado, un sentido fuerte de patriotismo (el film comienza con un plano de la bandera argentina), de disciplina y sacrificio de los miembros de la Fuerza Aérea en pos de proteger a la patria en su quehacer cotidiano y reafirmar la soberanía en la Base Marambio, que se enlaza con los elementos que conforman a una familia de verdaderos argentinos, de acuerdo con lo que mencionaba Filc. De un modo quizás más solapado, esta unión entre lo familiar, lo patriótico y la idea de bondad de quienes son merecedores de integrar y ascender en las Fuerzas Armadas será un tópico recurrente, sobre todo, en las primeras dos películas que “Palito” Ortega dirija, haciéndose regular el uso de la canción *Se parece a mi mamá* –de la película protagonizada por él y Libertad Lamarque en 1972, *La sonrisa de mamá*– en clave instrumental y militar³⁹: una canción que ya formaba parte de la cultura popular (al punto que también fue melodía de hinchadas de fútbol, incluso de la organización armada Montoneros), que refiere a la ternura maternal y la felicidad que le da a “Palito” hallar la sonrisa de su madre en lo cotidiano, es recuperada como un guiño para acompañar escenas que ilustran prácticas militares o muestras de patriotismo.

Tangencialmente, la moral cristiana también se distingue como un rasgo constitutivo de los protagonistas de *Dos locos en el aire*, lo cual aparece en ciertos elementos de la producción cinematográfica, como la cruz en el despacho del comodoro o la “cercana presencia de Dios” a la que refiere el teniente San Jorge desde la base antártica. A su vez, allí el teniente canta para sus compañeros la canción *Por esa gente, Aleluya*, donde dice “los que ponen en todas las cosas amor y justicia, los que nunca sembraron el odio, tampoco el dolor, los que dan y no piensan jamás en su recompensa, esa gente es feliz porque vive muy cerca de Dios”. Previamente ya había cantado para los jóvenes de la Escuela de Aviación la canción *Yo canto porque me gusta* de Carlos Torres Vila, en la cual dice “yo le canto a la esperanza, le canto al hombre, le canto a Dios, y le canto a los que luchan para que nunca muera el amor”.

Particularmente en estas canciones no solo podemos notar referencias religiosas, sino que también hallamos una valoración de una cierta clase de gente a la que le canta “Palito”, en oposición a quienes, supuestamente, siembran el odio y el dolor, y van contra el amor y la justicia. Si bien en la amplia obra discográfica de “Palito” como cantautor vemos un programa moral maniqueísta, podemos aquí detenernos a preguntar: ¿quiénes componen cada grupo humano? ¿A quiénes están dirigidas estas valoraciones y acusaciones? No queda lejana

³⁹ La misma suena en *Dos locos en el aire*, *Brigada en acción* y *Las locuras del profesor*.

la división que según Filc se desprendía de comunicados oficiales entre los verdaderos argentinos (bondadosos, patrióticos y cristianos) y la subversión apátrida (enemiga interna que siembra el caos en la nación), por lo que podríamos hablar de coincidencias en este punto.

De acuerdo con Gilbert y Alabarces, “el “desprecio” por “los demás”, la incredulidad frente a los asuntos de la fe, el olvido de la “religión”, definían los contornos del principal enemigo público del Estado y la razón del accionar de las Fuerzas Armadas y la Policía”⁴⁰. Siguiendo esta línea, podemos mencionar una cita de Jorge Rafael Videla que caracteriza a esta subversión, en los términos acusatorios que reponíamos de las canciones: “un terrorista no es solo alguien con un revólver o una bomba, sino también aquél que propaga ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana”⁴¹.

Salvando las distancias con estas categorizaciones taxativas sobre los supuestos enemigos de la nación, hallamos en esta primera película los primeros esbozos de la moral valorada en las representaciones familiares, así como otras narrativas fuertes como el enaltecimiento a la Fuerza Aérea por su disciplina y su compromiso con la patria, y la división declamativa entre aquellos a quienes “Palito” dedica sus números musicales y aquellos que siembran el odio y van contra el amor, la justicia y la moral cristiana.

Continuemos ahora con el film *Brigada en acción* (1977), película nuevamente guionizada por Juan Carlos Mesa y con un gran éxito en salas de cine⁴²: el film sigue los operativos que despliega Alberto (“Palito” Ortega) como miembro de la Policía Federal, así como los vínculos al interior de la misma, siendo la película más explícita en tanto trasposiciones estéticas, temáticas y estratégicas respecto al accionar represivo del gobierno *de facto*. A lo largo del largometraje vemos una serie de persecuciones realizadas por su equipo a bordo de un Ford Falcon sin patente, tal como hacían las fuerzas de seguridad clandestinas para patrullar y detener personas durante la última dictadura argentina, según mencionan testimonios en el informe de la CONADEP *Nunca Más*.

La película busca entretenir desde el género policial cómico, infantilizando la represión paraestatal que se vivía en aquella época⁴³, y dar cuenta de unas Fuerzas de Seguridad al servicio permanente del pueblo argentino: podemos

⁴⁰ Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.*, p. 185.

⁴¹ Conferencia de prensa de Jorge Rafael Videla con periodistas británicos, recuperada en el diario *La Nación*, Ciudad de Buenos Aires, 18 de diciembre de 1977, como se citó en Zumbo, 2018, *op. cit.*, p. 26.

⁴² Ekerman, 2022, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.* p. 186.

recordar una ocasión en la que Luis (Alberto Martín), compañero de Alberto, dice que “nuestro trabajo no tiene sábados ni domingos”, así como una escena en la que Alberto y Carlitos (Balá) colaboran con un parto en un colectivo, lo que les merece aplausos por parte de los allí presentes. No es menor destacar que esta escena de un nacimiento es antecedida por la muerte en cumplimiento del deber del sargento Alvarado (Daniel Miglioranza), acompañada de la canción *Para siempre en soledad*: “pobre de esa gente que no sabe a dónde va, los que se alejaron de la luz de la verdad. Esos que dejaron de creer también en Dios... Pobre del que mata simplemente por matar, esos que perdieron la esperanza y la razón, esos que eligieron el camino del dolor”. Vemos un contraste entre la vida con la que colaboran las fuerzas de seguridad y la muerte a manos de delincuentes contra quienes “Palito” se posiciona musical y moralmente⁴⁴.

Estos elementos van de la mano de lo que mencionábamos al comienzo de este trabajo respecto a las películas que lograban conseguir financiación y estrenarse en este período: por un lado podemos recordar lo que Bittleston, interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, disponía en 1976 respecto a las películas que recibirían financiamiento y, por el otro, podemos recuperar el Comunicado nº 19 de la Junta Militar, el cual disponía la reclusión de hasta diez años para quien desestimara, perturbara o perjudicara la actividad de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales⁴⁵, en oposición a lo cual esta película se presenta dando prestigio a la labor de estas fuerzas. De la mano de todo esto, vemos un constante discurso, sobre todo en los paseos que los personajes realizan por el Museo Policial, que enaltece a las fuerzas de nuestro país: en varias ocasiones se menciona a nuestra policía como de las mejores del mundo, y se insta a jóvenes como “Cepillo” (Marcelo Chimento) –un niño que frecuenta a los miembros de la brigada– a que les cuenten a sus familias sobre lo visto en el museo. Podemos ver, entonces, cómo se introduce una idea –consideraremos no ingenua– y una tarea de difusión del enaltecimiento de las Fuerzas de Seguridad.

Ahora bien: siendo que lo que aquí nos interesa fundamentalmente es analizar las representaciones de lo familiar y las nociones de moralidad que en ellas están presentes, podemos indagar aún más en quiénes integran ese espacio familiar en la película. Para ello, detengámonos en el papel de “Cepillo”: un niño huérfano que pasa gran parte de su tiempo con la Brigada, la cual asiste a sus eventos escolares, tal como haría su familia, y lo lleva de paseo a lugares como la Escuela de Cadetes Ramón Falcón. Así, la tarea pedagógica y formativa de

⁴⁴ Ekerman, 2022, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴⁵ Varela, 2005, *op. cit.*, p. 2.

la familia queda aquí a cargo de la Brigada, desde la que se enseñan los valores patrióticos y de respeto a la policía. Asimismo, resulta interesante atender a una escena donde “Cacho” (Juan Carlos Altavista), dueño del bar frecuentado por los muchachos de la Brigada, los recibe en su casa con sus respectivas familias para festejar el Día de la Madre. Vemos así cómo un evento de índole familiar ve en sí integradas a las Fuerzas de Seguridad, que representan al mismo tiempo una familia y una figura responsable y formativa para “Cepillo”.

De esta película podemos destacar también otros valores morales en lo familiar: desde el comienzo, Alberto (“Palito”) desconfía del hermano de “Cacho”, supuesto estudiante de abogacía, quien finalmente es detenido por juegos clandestinos y estafa. Ahora bien, lo importante aquí no pareciera ser tanto el delito en sí, sino más bien la traición a la familia y la falta de laboriosidad y honestidad. Al enterarse de la detención, “Cacho” exclama: “¿Vos le hiciste esto a la vieja? … Me amasijaste toda la ilusión en un minuto. A mí y a la vieja, que es lo que más me duele… Usted no es mi hermano. Mi hermano era un muchacho que estudiaba para abogado”. Vemos no solo la importancia dada al estudio sino también a la honestidad en el entorno familiar, la cual signa el mantenimiento o no de un lazo de parentesco.

En este punto podemos recuperar que desde la Secretaría de Información Pública del gobierno militar se dispusieron dieciséis principios y procedimientos que debían cumplir los medios de comunicación masiva, entre los que podemos mencionar:

1. Inducir a la restitución de los valores fundamentales que hacen a la integridad de la sociedad, como por ejemplo: orden, laboriosidad, jerarquía, responsabilidad, idoneidad, honestidad, dentro del contexto de la moral cristiana.
2. Preservar la defensa de la institución familiar.
3. Propender a los elementos informativos y formativos que hacen al patrimonio cultural de la nación en su más amplio espectro.
4. Ofrecer y promover para la juventud modelos sociales que respondan a los valores mencionados en el punto 1, para reemplazar y erradicar los actuales⁴⁶.

Vemos, entonces, un seguimiento de estos principios en la medida en que “Cacho” defiende y se le inculca a “Cepillo” determinada escala de valores, asociados a significaciones en circulación en la época y en el discurso oficial.

Sobre el final de la película, lo familiar con límites difusos dentro de las Fuerzas de Seguridad, así como el vínculo con los valores cristianos, se introduce de lleno en la trama: vemos al equipo de la Brigada en la iglesia festejando

⁴⁶ Instituto Espacio para la Memoria, 2011, p. 37.

el casamiento entre Luis y la suboficial Graciela Colombo (Christian Bach) y festejando la espera de un hijo del fallecido sargento Alvarado, lo cual vuelve a presentar una ligazón entre las fuerzas de seguridad con la vida y los delincuentes con la muerte. Allí colaboran con dinero a la iglesia e interactúan con confianza con el cura, con quien “Cacho” habla de su intención de casarse.

En este film, entonces, notamos un enaltecimiento de las Fuerzas de Seguridad, su laboriosidad y responsabilidad, junto con una gran valoración del catolicismo, el matrimonio, los vínculos familiares –o los que cumplen esta función– y la honestidad en los mismos, algunos de los principios que debían defender los medios de comunicación masiva de acuerdo con la mencionada disposición de la Secretaría de Información Pública. Tal como postulaba el Boletín del Ministerio de Bienestar Social, resultaba crucial para la discursividad oficial estar al tanto de lo que hacen los hijos, de sus relaciones, sus ideas y actividades, salvaguardando su moral a través del “trabajo, el estudio, la unión y la dedicación a la familia”⁴⁷. En este sentido, podríamos decir que el caso del hermano de “Cacho” se presenta como aleccionador para el público, mientras que el vínculo de la Brigada con “Cepillo” se plantea con una tarea formativa y se dirige al apuntalamiento de su personalidad.

Pasemos ahora a *El tío disparate* (1977), tercer film dirigido por “Palito” y guionado por Juan Carlos Mesa: Carlos San Pietro (Carlitos Balá) vive con su hermana (Iris Láinez) y sus sobrinas (Las Trillizas de Oro) tras el fallecimiento de su cuñado. Dada la situación económica de la familia, de noche trabaja como sereno y de día, a escondidas de su familia, reúne dinero con “changas”⁴⁸. La película inicia con una secuencia musical donde Las Trillizas de Oro le dedican una canción a su madre en donde, entre otras cosas, le agradecen por mostrarles siempre el buen camino y por decirles siempre la verdad, de acuerdo con valores morales como la honestidad. Se trata de una familia cristiana: en esta escena vemos a una de las chicas rezando en la mesa y, más adelante, ante la imposibilidad de pagar la cuota restante del auto familiar, una de ellas sostiene que a lo mejor “papá nos ayuda desde el cielo”. Estos signos dan cuenta, por lo tanto, de una moral cristiana integrada en la familia, iniciando la película mostrándonos algunos de los valores de la misma.

Hay también un ideario en torno a la importancia del trabajo, tal como promovían el INC o el Ministerio de Bienestar Social en los comunicados

⁴⁷ *Boletín del Ministerio de Bienestar Social*, n.º 17, 22 de noviembre de 1976, como se citó en Piñero, 2014, *op. cit.*, pp. 8-9

⁴⁸ En Argentina, el término “changa” refiere a ocupaciones laborales transitorias y generalmente informales por las cuales se recibe una remuneración.

mencionados previamente. Recordemos al mecánico de Carlitos, quien dice “aquí, en este país, el que quiere trabajar encuentra trabajo”⁴⁹. Mientras Carlitos se va a trabajar de día, hace creer a su familia que se encuentra en casa durmiendo. Cayendo en ese engaño, su hermana suele enojarse por el mal ejemplo que está dando a sus sobrinas, asociado a una falta de laboriosidad y responsabilidad: “o se comporta como es debido y se busca un trabajo de día, o se va de esta casa”. Esto se contrapone al verdadero ejemplo que, ocultamente, estaría dándoles, si consideramos su sacrificio trabajando también de día, lo cual nos hace reflexionar al notar que, en esta película, la mentira de Carlitos no es tomada a mal al develarse. Podemos pensar que el trasfondo del engaño era, al fin y al cabo, un sacrificio laboral en nombre de la familia para ayudar con la situación económica de la misma, así como el comodoro Galardini de *Dos locos en el aire* se perdía el evento de su hija por sus responsabilidades en nombre de la patria, y de esta forma quedaba justificado. Distinto sería el caso del hermano de “Cacho” en *Brigada en acción*, que ocultaba a su familia sus actividades ilícitas haciéndoles creer que estaba yendo a estudiar abogacía. Vemos, así, cómo el imperativo de la honestidad en estas películas va de la mano de un accionar adecuado a los valores que defiende la familia, como la laboriosidad, el estudio, la dedicación a la familia, la defensa de la patria. Es entonces que la familia de Carlitos no resulta decepcionada al develarse la mentira, puesto que acuerdan con lo que se escondía tras ella: la toma de trabajos honestos y lícitos (peluquero, mecánico, mozo) es descubierta, festejada por las sobrinas (“estamos enteradas de todo lo que hiciste por nosotras”) y por la hermana (“te pido disculpas por haber pensado mal de vos”), entendida como un sacrificio por la familia.

Esto nos permite pensar, a su vez, sobre quién está puesto ese imperativo de honestidad, y sobre quién está puesto el imperativo de vigilancia de la conducta familiar. En los comunicados oficiales del gobierno *de facto* son los padres los que deben estar al tanto de las actividades de sus hijos y asegurarse de mantenerlos lejos de relaciones peligrosas para el mantenimiento de su moral. Mencionemos una escena de la película donde la falta de comunicación y honestidad toma otro tinte cuando viene de parte de una de las hijas. En ocasión de una cena familiar, en la que Emilia (María Emilia Fernández Rousse) presentará a su novio

⁴⁹ Resulta interesante pensar en la historia de “Palito”, representada ficcionalmente en el film por él protagonizado, *Yo tengo fe* (1974), y en la sátira *Pajarito Gómez* (1965), como un calzado perfecto para este relato sobre el trabajo: un joven que trabajó de lustrabotas en su niñez, huyó de la miseria y migró a Buenos Aires, llegando a trabajar de cafetero ambulante hasta, por esfuerzo y voluntad, de acuerdo con la lógica meritocrática propuesta, alcanzar el éxito como artista, Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.*, p. 31.

Jorge Luis (Daniel Miglioranza), Carlitos le transmite la noticia a su hermana, diciéndole que “mañana pueden estar casados, luego vendrán los hijos, los hijos traerán a otros hijos, y así hasta formar un gran suceso”. Vemos hasta aquí la importancia dada a la construcción de la familia y al matrimonio como un valor y una institución fundamental. Sin embargo, siendo que la madre de Emilia no estaba al tanto de este vínculo, responde consternada: “¡Qué extraño! ¿Por qué no me lo dijeron? Siempre fueron muy confidentes conmigo”. Entendemos, así, cómo en esta película se pone de manifiesto la valoración de la comunicación y honestidad al interior de la familia, así como la necesidad de parte de los padres de estar en conocimiento de los vínculos y espacios que frecuentan los hijos. Un detalle interesante también se presenta previo a esta cena: Carlitos, oficiando de peluquero, ya había conocido a Jorge Luis, quien le había dicho que iba a tocar en un boliche llamado La naval, frente a lo cual Carlitos, preso de la confusión y con un tono humorístico en la película, lo rapó, tal como hacían los militares para dar cuenta del orden y prolijidad.

Detengámonos un momento en el público al que estaba destinada esta película. Podemos atender a una escena donde Carlitos asiste a su trabajo como sereno de una juguetería y charla con los juguetes. Allí entabla una conversación con una muñeca –a la que interpela con su célebre “¿qué gusto tiene la sal?”⁵⁰– y presencia una canción a cargo de maniquíes representados por Las Trillizas de Oro. Asimismo, hay una escena donde Carlitos juega con dos niños en el jardín de una casa, mostrándoles un dispositivo con una hélice motorizada que usa para transportarse, jugando a volar con ellos. Vemos en esto un signo de que esta película tiene un tono familiar, también está apuntada a los más chicos. Con esto en mente, es interesante pensar en que se trata de una comedia dirigida a las familias, por medio de la cual los chicos podían entretenese y los padres podían inculcar los valores cristianos, familiares, y de laboriosidad y honestidad presentes en la discursividad oficial.

Abordemos ahora la cuarta película dirigida por “Palito” Ortega; en esta ocasión, guionada por Víctor Sueiro. En *Amigos para la aventura* (1978), Ramón (“Palito” Ortega), Minguito (Juan Carlos Altavista⁵¹) y Carlitos (Carlos Monzón) son tres amigos que recorren el país huyendo de un grupo de mafiosos italianos

⁵⁰ En sus famosas presentaciones televisivas dirigidas al público infantil, Carlitos Balá solía preguntar “¿qué gusto tiene la sal?”, a lo cual los chicos respondían “¡salado!”, al igual que en la canción *Y qué gusto tiene la sal?*

⁵¹ En esta película, el personaje de Altavista lleva el mismo nombre que “Minguito Tinguitella”, personaje famoso que había nacido décadas atrás y que el mismo actor solía representar en el programa televisivo *Polémica en el bar*.

que los persiguen por error. Ya desde el comienzo, los tres son integrados como parte de la familia de Ramón: la madre los agasaja con comida y los considera sus hijos, lo cual para Carlitos es particularmente significativo puesto que su madre se fue cuando él era chico. En estos términos, la amistad entre los tres amigos para la aventura se manifiesta más bien como si fuesen una familia.

Si bien no podemos rastrear elementos fuera de estos que refieran a lo familiar en este film, sí podemos mencionar brevemente que los personajes defienden los valores nacionales y cristianos. Esto puede verse en ocasiones como: cuando Carlitos postula que “un día van a querer mandar un cohete para buscarnos a Dios, y ninguno se da cuenta que lo tenemos muy cerca”; cuando van a la Iglesia y Ramón canta por aquellos que aman a Dios –lo cual recuerda a la división entre grupos a los que canta o no canta “Palito” en *Dos locos en el aire*;–; a lo largo de su recorrido por el país y, particularmente, cuando van a Salta y Ramón destaca las fiestas patrias de la provincia al grito de “viva la Patria”; y cuando en su huida recurren a un cura que, al escuchar la situación de persecución y escape que están viviendo, les comenta que “si no fueran inocentes, Él [Dios] no los estaría ayudando”. Encontramos, entonces, indicios de que estos tres amigos son verdaderos argentinos, comprometidos con los valores cristianos y patrióticos que destaca y defiende el discurso oficial de la época, al mismo tiempo que se postula que aquellos a quienes Dios no ayuda deben ser necesariamente culpables de algo, “algo habrán hecho”, en oposición a la inocencia de Ramón, Minguito y Carlitos.

Nuevamente podemos apreciar escenas de entretenimiento familiar apuntadas a los más chicos, como las rodadas en el Circo Eguino Bros, donde Ramón personifica a Elvis Presley, Minguito a un payaso y Carlitos al Zorro. Dicho esto, si bien no hay demasiadas referencias a lo familiar en esta película, sí se integran dentro de un mismo grupo familiar a tres personajes inocentes que condensan características vinculadas a la pretendida moral de un verdadero argentino.

Atendamos ahora a *Las locuras del profesor* (1979), con libreto de Víctor Sueiro. La película representa al profesor de Ciencias Naturales, Sócrates Pérez (Carlitos Balá), a quien le son asignados los peores alumnos de un colegio de gran importancia y rigurosidad, cuyo lema es “seriedad, sobriedad y discreción”. La película mostrará cómo se va ganando la confianza de los chicos a través de su comicidad y simpatía, lo cual también se replica a través de la pantalla, siendo nuevamente una película apuntada al público familiar en general e infantil en particular, sobre lo cual será importante su mensaje aleccionador.

El film destaca cómo Sócrates se hace cargo de la situación del alumno Gonzalo De Ulloa (Marcelo Chimento, a quien ya hemos visto representar a

“Cepillo” en *Brigada en acción*), un niño que recurrentemente genera disturbios en clase. A raíz de las actitudes del joven, el director del colegio (Raúl Rossi) explica que se trata de “un caso muy especial. Los padres no lo atienden lo suficiente. Ahora mismo ya hace dos meses que están en Europa y el chico vive prácticamente solo con la gente de servicio. Creo que eso tiene mucho que ver con su rebeldía”.

A partir de esto comenzamos a ver una representación de la rebeldía juvenil, del extravío juvenil del que hablaba el Ministerio de Bienestar Social en noviembre de 1976, como resultado de la irresponsabilidad parental. Con el argumento esgrimido, el director pide a Sócrates Pérez que cene con el padre del chico (Javier Portales), quien desde este punto de la película se posicionará a la defensiva. En reiteradas ocasiones, el personaje de Carlitos Balá le replica que no le está dando la atención necesaria a su hijo, y que se van a arrepentir y va a ser demasiado tarde. Esta idea se repite cuando, sobre el final de la película, Gonzalo escapa de su casa para quedarse con dos personas en situación de calle, quienes plantean que algunos padres siempre esperan a que pase algo para darse cuenta del valor que tiene un hijo, y es una lástima que a veces se dan cuenta demasiado tarde.

Podríamos preguntarnos qué sería demasiado tarde, y responder que aparece solapada la idea de una juventud en peligro en tanto no se les inculquen los debidos modelos sociales asociados a valores como la laboriosidad, la responsabilidad y la honestidad. Mientras el padre busca a Gonzalo, le dicen “qué raro que usted que es el padre no sepa dónde está. ¿No conoce con quién anda... los lugares que frecuenta?”⁵². La película repone así el discurso ya analizado del Ministerio de Bienestar Social, así como dichos del coronel Ramón Camps, jefe de la policía bonaerense: “si estas madres se preocuparan por sus hijos de la misma forma que lo hacen hoy, no estarían lamentando la desaparición de sus hijos”⁵³. El resguardo de la moral por medio de la vigilancia a los hijos es un punto interesante que se extiende a lo largo de toda la película, y será uno de los signos más explícitos de coincidencia y reafirmación del ideario del gobierno militar sobre la familia.

⁵² Judith Filc recuerda avisos televisivos de la época que buscaban inculcar un sentido de responsabilidad y culpa en los padres respecto a la conducta de los hijos, Filc, 1997, *op. cit.*, p. 38. En vínculo con esto, María Teresa Piñero sugiere que la apropiación de niños llevada a cabo por los militares se justificaba bajo la idea de transmitir los “valores correctos” a jóvenes provenientes de familias “subversivas” o “antipatrióticas”, Piñero, 2014, *op. cit.*, p. 6.

⁵³ Gilbert y Alabarces, 2021, *op. cit.*, p. 198.

La película finaliza en un nuevo aniversario del colegio, donde el director festeja el estar unidos, y anuncia que el nuevo lema del colegio será “amistad, alegría y comprensión”, “porque si logramos esas tres cosas, habremos logrado todo lo demás, incluyendo el orden, la disciplina y el trabajo”. Recordamos una vez más aquí la idea del Ministro del Interior en 1976 de que “la seguridad y la paz del pueblo... se construye dentro del hogar y las escuelas”⁵⁴, así como la postulación de mantenerse unido y comunicado con los hijos para evitar su desvío, para sostener la institución familiar; la idea de que “para ir formando la personalidad se debe recurrir... al trabajo, el estudio, la unión y la dedicación a la familia”⁵⁵.

Esta película, al igual que *El tío disparate*, cuenta con escenas que apuntan directamente al público más joven. En una excursión, el personaje de Sócrates baila, con música de “Palito” de fondo, de una manera payasesca que causa gracia a los alumnos. También podemos mencionar una escena donde, por error, los profesores del colegio beben una sustancia que les da por un breve lapso la característica de algún animal con el cual se mimetizan. Vemos, así, nuevamente una película familiar que está pensada para ser vista con los más chicos, como sucede particularmente con los films protagonizados por Carlitos Balá y dirigidos por “Palito”. No es menor recordar que los mismos fueron estrenados durante el receso escolar, favoreciendo que los niños asistan a los cines a verlos. Resulta relevante, entonces, indagar en esta película familiar que cuenta con el mensaje de una necesaria vigilancia y atención sobre los hijos para evitar que sea demasiado tarde, que los mismos se desvíen y formen su personalidad influenciados por la subversión.

Con la película *Vivir con alegría* (1979), guionada por Abel Santa Cruz, “Palito” entra en una etapa de producción de un cine cuya trama gira ya, completamente, en torno a la familia. Don Antonio Bataini (Luis Sandrini, estrella de antaño que protagonizó las mencionadas *remakes*, dirigidas por Enrique Carreras, de películas exitosas de la “Argentina Conservadora”) se jubila y comienza a conocer más el estilo de vida de sus hijos. Por un lado, está Lauro (Jorge Mayorano), quien se recibe de médico, lo cual es visto como una gran satisfacción y alegría para Antonio, valorando fuertemente la dedicación al estudio. También está Silvia (Alicia Zanca), una hija aún menor que sale con cuatro muchachos. Esta actitud sexoafectiva promiscua, tal como es percibida para el personaje de Antonio, no está escindida de posturas que circulaban y

⁵⁴ Spinsanti, 2012, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ Boletín del Ministerio de Bienestar Social, n.º 17, 22 de noviembre de 1976, como se citó en Piñero, 2014, *op. cit.*, pp. 8-9.

aún circulan en la sociedad; también nos recuerda libros de texto de la materia Educación Moral y Cívica, contemporáneos al film y mencionados por Filc⁵⁶, en los cuales se postulaba que la familia se veía amenazada por el fomento social del divorcio y el amor libre. Representar como una sorpresa negativa, como un chiste de mal gusto, la sexualidad de Silvia –la única hija mujer– va de acuerdo con un mensaje que se define en contra de esas actitudes “no-familiares”⁵⁷, tal como postulaban los manuales de Educación Moral y Cívica. Sin ir más lejos, ya entrada la película, Silvia acaba casándose con Federico (Emilio Comte), un ingeniero electrónico con quien se irá a vivir a Toronto, definiendo para el personaje femenino un final feliz de acuerdo con la valoración del matrimonio y la familia, y junto con un compañero que se representa como dedicado al estudio.

Es interesante considerar que durante los años del gobierno *de facto* y hasta la guerra de Malvinas “la frecuencia de los matrimonios cae en picada”⁵⁸, pese al interés oficial por favorecer la constitución de la familia como el núcleo de la nación y bajo el diagnóstico de que el bajo crecimiento demográfico constituía un obstáculo “para la realización plena de la Nación”⁵⁹. Más allá de este fenómeno, Wainerman y Geldstein postulan que:

La familia nuclear de pareja e hijos continúa siendo la expresión no sólo “típica”, sino más tradicional, de los valores y costumbres -pero sobre todo, de las ideas- en torno a la vida familiar y a la distribución de roles en el interior de la familia: un esposo-papá, principal responsable de proveer a las necesidades materiales del grupo doméstico y de ejercer la autoridad última sobre los hijos y una esposa-mamá que -aporte o no recursos económicos al hogar- es la principal responsable del mantenimiento del orden de la casa, del cuidado y crianza de los niños y de los aspectos afectivos que aseguran la cohesión familiar⁶⁰.

Esta familia nuclear, típica, tradicional, también impulsada por el gobierno *de facto* para alcanzar sus objetivos manifiestos, es la que solemos ver representada en las películas aquí analizadas.

Volviendo a la constitución de la familia del personaje de Don Antonio, contamos finalmente con el personaje de Mariano (“Palito” Ortega), el hijo que quiere ser músico, tiene una banda y trabaja como *disc jockey*, todo lo cual es representado como un estilo de vida desaprobado por su padre, dado que

⁵⁶ Filc, 1997, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷ Zumbo, 2018, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ Torrado, 2003, p. 241.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁰ Wainerman y Geldstein, 1994, pp. 230-231.

esperaba que siguiera una carrera –algo que para la hija mujer no es solicitado– y encontrara un buen empleo. Sin ir más lejos, en un momento de la película, Antonio le ordena buscar trabajo para antes del casamiento de Silvia, caso contrario lo echará de la casa. Vemos, entonces, para los hijos varones una apuesta sobre la laboriosidad y la dedicación al estudio, y para la hija el destino del matrimonio, valores que darían dignidad al verdadero argentino.

La película apunta, a partir del planteo de la situación de los hijos, a una búsqueda de entendimiento y diálogo entre Antonio y Mariano, a un regreso a la institución familiar en oposición a su ruptura, donde comprendan sus diferencias generacionales, pero a su vez Mariano atienda a las exigencias de su padre. Este camino trazado desde el conflicto hasta el encuentro se ilustra al comienzo, cuando Mariano dice que están en veredas opuestas y Antonio le responde que deben encontrarse en “el medio de la calle”, y sobre el final, cuando Mariano muestra a su padre una canción que le compuso donde explica que su voluntad y empeño están puestos en alcanzar el éxito en su carrera musical, y demuestra que reconoce el valor y sacrificio de Antonio. Se despliegan entonces los principios de unión, de dedicación a la familia, de comunicación entre padres e hijos, del trabajo y el estudio, todos ellos mencionados tanto por instituciones de gobierno como por instituciones cinematográficas de la época.

No es una nimiedad atender nuevamente a los momentos musicales como vehículo para comunicar estos valores y los demasiado tarde a los que puede llegarse si no se los sigue. Con su banda de rock, Mariano entona en la canción *Salvemos al mundo*: “Si dejamos de oír la palabra de Dios... si seguimos sembrando tan sólo el dolor, a este mundo ya nadie lo salva. Reflexionemos que estamos a tiempo. Miremos al cielo, busquemos a Cristo. Sin egoísmo, con amor todos juntos, salvemos al mundo de su destrucción”.

La película finaliza con la frase de Juan Pablo II “el amor y la unión de la familia es la célula fundamental de la vida”, ante lo cual se sintetiza y concluye la importancia dada en esta obra tanto a la familia como a los valores cristianos. No resulta menor mencionar que Miguel Paulino Tato, ya bajo el seudónimo de “Néstor” y trabajando como crítico, escribió en *Esquiú Color*, revista de la Iglesia Católica: “Excelente película. Divertida, amena y aleccionadora”⁶¹, lo cual define la aprobación de la trama de *Vivir con alegría*, en tanto reafirma los valores oficiales de la dictadura militar y las personas que componían, en

⁶¹ Esquiú Color, Ciudad de Buenos Aires, 1979, como se citó en Manrupe y Portela, 2005, *op. cit.*, p. 622.

un momento u otro, el aparato estatal-represor y las instituciones a cargo del desarrollo de una industria cinematográfica nacional.

Por último, abordaremos la película *¡Qué linda es mi familia!* (1980), con guion de José Dominiani, donde “Palito” personifica a Ramón, un joven adoptado que trabaja como doble de riesgo hasta devenir en estrella de musicales. Las circunstancias que giran en torno a la adopción de Ramón no son claras: su madre (Niní Marshall, otra estrella de antaño) menciona que su marido (Luis Sandrini) “se lo trajo” un día. A lo largo de la película, vemos al padre biológico con intención de acercarse nuevamente a Ramón, lo cual es obstaculizado bajo la idea de que quienes lo criaron son su verdadera familia. Hay una línea de diálogo particularmente relevante que el personaje de Luis Sandrini exclama hablando de un robot que estaba construyendo, pero metafóricamente refiriéndose a la adopción de Ramón:

Al fin está terminada la obra. Ahora pertenecés a la familia, pero nosotros te quisimos desde el primer día, cuando no eras más que un montoncito de latas, de cables, de tornillos... Pasamos por muchas angustias. No sabíamos qué iba a suceder, porque tu mecanismo funcionaba mal. Pero gracias a Dios, con amor y voluntad, todo se fue superando. Ahora sos algo muy importante en la familia. Demasiado importante para que venga alguien después de tantos años y diga “eso es mío”.

Es interesante poner en diálogo esta situación con la apropiación de bebés que llevaba adelante de manera clandestina el gobierno *de facto* durante la dictadura, lo cual tuvo alrededor de 500 niños como víctimas, de los cuales más de 300 continúan sin ser identificados. Se extraían los recién nacidos a mujeres detenidas-desaparecidas en maternidades clandestinas dentro de los centros de detención con los objetivos de “infundir el terror en la población, vengarse y escarmentar a sus familiares, quebrar el silencio de sus padres..., [y] educar a los niños menores con una ideología contraria a la de sus padres”⁶². En cuanto a esto último, comprendemos que sería orientar la personalidad e ideología de los niños hacia valores opuestos a los subversivos y acordes a la moral cristiana y nacionalista. Eran apropiados para luego ser entregados a familias de militares, abandonados en institutos o vendidos, privándolos de su identidad y de sus legítimas familias. No resulta inofensivo, entonces, que la película retrate una adopción llevada a cabo en circunstancias poco claras, y que el relato de la misma defienda la crianza de la familia apropiadora sobre la base de un mecanismo que funcionaba mal, privando a Ramón de su verdadera identidad.

⁶² Duhalde, 1983, p. 189.

Fuera de las circunstancias que rodean a la adopción de Ramón, la película se encarga de retratar una familia tradicional y cristiana, tal como mencionaban Wainerman y Geldstein, al igual que en gran parte de la filmografía analizada, en la cual ahora el hijo se presenta más cercano al grupo familiar, el padre es el patriarca a cargo de la familia y la madre cumple el rol de esposa y ama de casa. A su vez, se representan múltiples canciones de tinte patriótico o moral. En particular, en la canción *Quién te dijo*, el protagonista canta “no te dejes arrastrar al carnaval donde juega el inmoral su partida”. Esta es una frase aleccionadora, donde se postula que existe una clase de persona inmoral por la que uno no debe dejarse llevar, ni debe dejar que sus cercanos sean arrastrados. Del mismo modo, y proponiendo una salida posible a la inmoralidad, en la canción *Canta, canta, canta* Ramón dice: “No puedes andar por la vida con tu rebeldía a cuestas. Puedes encontrar la salida antes que sea tarde y el amor cierre sus puertas. No te pierdas en el abismo de la confusión y el odio. No te quedes en el camino de esos que estuvieron siempre en contra de todo”. Asimismo, vemos nuevamente escenas apuntadas al público infantil, como la que transcurre en la grabación del programa de televisión de Carlitos Balá, lo que da cuenta de una película que puede ser vista en familia para instruir así también a los más jóvenes.

La película acaba con un brindis familiar sobre el que se imprime la frase: “los soles podrán nacer o morir pero mientras nuestra breve luz no se extinga, sólo en la familia encontraremos la alegría y belleza de un eterno amanecer”. Esta frase pone el moño al cine familiar que dirigió “Palito” Ortega, destacando el papel de la familia en el alcance de la felicidad, entendida, según nuestro análisis, como lo moralmente positivo. La familia como núcleo donde instruir en el orden, la responsabilidad, la honestidad, la moral cristiana, la laboriosidad y el patriotismo.

Conclusiones

Habiendo realizado una detallada descripción de las películas dirigidas por “Palito” Ortega en esta época, y habiéndolas puesto en vínculo con el marco histórico, discursivo y conceptual presentado con anterioridad, estamos en condiciones de concluir que, en gran medida, la filmografía estudiada presenta elementos representados en lo familiar que se relacionan directamente con el ideario sostenido por el gobierno militar. Se cuenta con la presencia de familias cristianas donde los personajes son representados como bondadosos y laboriosos y, aquellos que no lo son, son más bien instruidos para serlo o son apartados de la familia: los personajes mayores sueles representar la tradición y ejemplos a seguir, salvo el padre de Gonzalo en *Las locuras del profesor*, que acaba

aprendiendo a cuidar mejor a su hijo; Carlitos en *El tío disparate* y Mariano en *Vivir con alegría* tienen la amenaza de ser echados si no consiguen trabajos como los que pretenden sus familias; el hermano de “Cacho” en *Brigada en acción* es detenido y desterrado de la familia al develarse sus delitos; “Cepillo” en esta misma película es instruido por el buen camino a seguir, como las Trillizas de Oro en *El tío disparate*. Los principios sobre los que se enarbolan las familias representadas en estos films se contraponen y defienden a aquellos que no están cerca de Dios, los rebeldes, los que siembran el odio, como muestran algunos números musicales.

Asimismo, hay una fuerte raigambre patriótica, vinculada en alguno de los films con la exaltación de la figura de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, y con los sacrificios que se hacen por la patria o por la familia, como el teniente San Jorge de *Dos locos en el aire* atendiendo a su deber como jefe de la Base Marambio, lejos de su pareja. El ideario en torno a la responsabilización de los padres respecto a las conductas de los hijos, en la discursividad oficial asociado con el objetivo de proteger a la familia en tanto unidad básica de la nación de la infiltración subversiva, se reproduce con claridad en la película *Las locuras del profesor*, pero también puede verse en distintos fragmentos de los films en donde los padres exigen de sus hijos un reconocimiento del sacrificio realizado por ellos así como un imperativo de honestidad respecto a sus accionares, como el caso de *El tío disparate*. Por último, *¡Qué linda es mi familia!* sostiene, a partir de la ficción y la utilización de metáforas, un posicionamiento bastante claro respecto a la responsabilidad parental para inculcar en los hijos los modelos sociales correctos y, en última instancia, corregir los mecanismos defectuosos de aquellas familias que no cumplen con los principios de la moralidad defendida.

Podemos decir que el medio cinematográfico se constituye como un espacio de entretenimiento, a veces, como en los casos analizados, para el público familiar o infantil, a la vez que un medio desde el cual se puede contribuir a afianzar las reconfiguraciones simbólicas y construcción de consensos que el gobierno *de facto* pretendía y precisaba para legitimar su poder y accionar. Si el ciudadano argentino era entendido, por medio del mantenimiento del orden en el hogar y la vigilancia sobre la conducta de los hijos, como responsable de la seguridad nacional, y los jóvenes eran leídos como los más vulnerables a la subversión, el cine familiar de “Palito” Ortega y el programa moral que presentó en él puede haber sido una apuesta para favorecer la difusión de mensajes pretendidos por el INC.

Bajo la modalidad de comedias, las películas aquí analizadas se vinculan con las nociones de moralidad presentes en el ideario oficial de familia de 1976 a 1983. A diferencia de lo que podíamos pensar en un comienzo, estos elementos se presentan no solo en las películas cuya trama gira en torno a la

familia –como son las últimas dos o *El tío disparate*, donde, a su vez, hay más bien altas dosis de optimismo más que conflictos– sino que se introducen representaciones de lo familiar en los términos planteados incluso en películas que versan sobre las Fuerzas de Seguridad, la amistad o la educación. Si bien “Palito” Ortega, así como otros artistas del medio, ya realizaba películas que defendían estos valores tradicionales previamente (y luego de) la dictadura, la novedad radicó por un lado en el modo lúdico y maniqueo de representar, más o menos explícitamente, el contexto represivo, a través de desplazamientos metafóricos del campo semántico militarista, pero sobre todo en alcanzar la pantalla sin que pudieran existir, por los mecanismos de censura, otros discursos y representaciones posibles.

Buscando realizar un aporte al campo historiográfico argentino a través del planteamiento de una discusión sobre la dimensión constructiva cultural de la dictadura, en este artículo consideramos que es de gran necesidad atender a la política cultural de esta época, desterrando la idea del apagón cultural, de una no-cultura propia de los años de autoritarismo, como si la cultura en esa época solo correspondiera a la resistencia: la cultura existe, y lo interesante y necesario está en recuperar los mecanismos por los cuales la misma es regulada. En una época como la contemporánea a la escritura de este artículo, donde la Argentina está asistiendo a procesos autoritarios, impulsados por el gobierno nacional, de negacionismo del terrorismo de Estado y de la diversidad ideológica, así como de desfinanciamiento y clausura de las libertades, instituciones y posibilidades para realizar producciones culturales, consideramos que se vuelve imprescindible e impostergable comprender la serie de sucesos y (re)configuraciones simbólicas que derivaron en uno de los períodos más oscuros de la historia argentina en el siglo XX, y así contribuir al desarrollo de análisis que puedan poner sobre la mesa las claves en las cuales leer el ideario de la última dictadura cívico-militar y las prácticas culturales presentes en aquellos años.

Bibliografía

- AMIEVA, MARIANA; GABRIELA ARRESEYGOR Y RAÚL FINKEL, “Cine argentino y dictadura”, en Sandra Raggio y Samanta Salvatori (coords.), *La última dictadura militar en Argentina: Entre el pasado y el presente. Propuestas para trabajar en el aula*, Rosario, Homo Sapiens, 2009.
- AVELLANEDA, ANDRÉS, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, tomo 1, Buenos Aires, CEAL, 1986.
- BECEYRO, RAÚL, *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, Centro de Publicaciones - Universidad Nacional del Litoral, 1997.

- CANELO, PAULA, “El sentido común sobre la dictadura militar Argentina y los desafíos de las ciencias sociales”, en Germán Pérez, Oscar Aelo y Gustavo Salerno (eds.), *Todo aquel fulgor. La política argentina después del neoliberalismo*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2011, pp. 183-194.
- CONADEP, *Nunca más: informe sobre la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- DE LOS SANTOS ROJAS, MARÍA PAULA, “La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983”, *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, vol. 12, La Cañada, 2015, pp. 51-78.
- DUHALDE, EDUARDO LUIS, *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Argos Vergara, 1983.
- EKERMAN, MAXIMILIANO, “Capítulo 3: La rápida adecuación del cine nacional”, en Maximiliano Ekerman, “‘Luz, cámara y control’: la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983”, tesis de maestría, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014, pp. 48-68.
- EKERMAN, MAXIMILIANO, “Censura, propaganda y adecuación: las estrategias cinematográficas de la dictadura argentina (1976-1981)”, en Laura Schenquer (comp.), *Terror y consenso: políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*, La Plata, EDULP, 2022, pp. 110-146.
- FILC, JUDITH, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.
- GILBERT, ABEL Y PABLO ALABARCES, *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical, 2021.
- INSTITUTO ESPACIO PARA LA MEMORIA, *Memoria y dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*, Buenos Aires, 2011.
- JOZAMI, ALEJANDRO, “Mirada crítica al cine argentino durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’”, *Revista Trazos universitarios*, vol. 5, n.º 1, Santiago del Estero, 2015, s/p.
- MANRUPE, RAÚL Y MARÍA ALEJANDRA PORTELA, *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Calendario Escolar Único*, 1976, en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003850.pdf>, consultado el 29-07-2024.
- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Calendario Escolar Único*, 1977, en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003869.pdf>, consultado el 29-07-2024.
- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Calendario Escolar Único*, 1978, en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003849.pdf>, consultado el 29-07-2024.
- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Calendario Escolar Único*, 1979, en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003852.pdf>, consultado el 29-07-2024.
- MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN, *Calendario Escolar Único*, 1980, en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001171.pdf>, consultado el 29-07-2024.

- ORTEGA, RAÚL (Director), *¡Qué linda es mi familia!* [Película], Productora Chango S.C.O, 1980, en <https://www.youtube.com/watch?v=93Z4PDPVojc>, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *Amigos para la aventura* [Película], Argentina Sono Films y Chango Producciones, 1978, en <https://www.youtube.com/watch?v=sxoCgkKDiG0>, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *Brigada en acción* [Película], Productora Chango S.C.A., 1977, en <https://www.youtube.com/watch?v=znRgdvSQA4k&t=1557s>, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *Dos locos en el aire* [Película], Argentina Sono Films, 1976, en <https://www.youtube.com/watch?v=8kqLRcu1XfI>, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *El tío disparate* [Película], Chango Producciones, 1978, en https://www.youtube.com/watch?v=5Qj2V6o1_1g&t=205s, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *Las locuras del profesor* [Película], Productora Chango S.A., 1979, en <https://www.youtube.com/watch?v=tHQbshNatMg>, consultado el 29-07-2024.
- ORTEGA, RAÚL (Director), *Vivir con alegría* [Película], Productora Chango, 1979, en <https://www.youtube.com/watch?v=UzYq4S9Q7h0>, consultado el 29-07-2024.
- PIÑERO, MARÍA TERESA, “Familia y disciplinamiento social”, en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014, pp. 1-12.
- RAMÍREZ LLORENS, FERNANDO, “Capítulo 2. La justificación ideológica de la censura” en Fernando Ramírez Llorens, *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*, Buenos Aires, Libraría, 2016.
- SPINSANTI, ROMINA, “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 5, Buenos Aires, 2012, s/p.
- TORRADO, SUSANA, *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- VALDEZ, MARÍA, “El cine triunfalista del Proceso. La ideología militar pretende ‘salvaguardar’ la moral de la sociedad”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007, pp. 790-797.
- VARELA, MIRTA, “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura”, *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*, s/c, 2005, pp. 1-9.
- VISCONTI, MARCELA, “Lo pensable de una época: Sobre La historia oficial de Luis Puenzo”, *Aletheia*, vol. 4, n.º 8, La Plata, 2014, pp. 1-13.
- WAINERMAN, CATALINA, Y ROSA GELDSTEIN, “Viviendo en familia: ayer y hoy”, en Catalina Wainerman (comp), *Vivir en familia*, Buenos Aires, Unicef-Losada, 1994, pp. 202-252.

ZUMBO, MARCELO, *Dios, patria y familia: el cine de Palito Ortega en la dictadura*, tesis de grado, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 2018.

