



**UNLaM**  
Universidad  
Nacional de  
La Matanza

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA**  
**ESCUELA DE FORMACIÓN CONTÍNUA**  
**LICENCIATURA EN HISTORIA**

**Tesis final de licenciatura:**

**EL CINE ARGENTINO DURANTE LA DICTADURA.**  
**SUS DISCURSOS. (1976 - 1983)**

**INVESTIGADOR: MAZA. GASTÓN ANDRÉS**

**DOCENTES: Dra. AGOSTINO. HILDA NOEMÍ**

**Mag. ARTOLA. ANALÍA YAEL**

**AÑO DE REALIZACIÓN**  
**2019/2020**

## Índice

Resumen.....	7
Palabras clave.....	8
Introducción .....	9
Objetivo general.....	9
Objetivos específicos .....	9
Hipótesis .....	10
Antecedentes .....	11
De la renovación del cine argentino a la dictadura militar.....	12
El cine de resistencia .....	17
Estado actual del conocimiento .....	19
Historia del cine argentino y su contexto de producción .....	19
Marco teórico .....	32
El cine como fuente histórica y medio cultural de transmisión .....	33
El discurso hegemónico y contrahegemónico .....	38
El discurso, la imagen y la simbología en el cine .....	45
Materiales y método.....	50
Resultados y discusión .....	53
Capítulo 1 - La historia, la cultura y el cine. La búsqueda bajo una misma lógica .....	53
El discurso del orden ingresó pateando puertas .....	53
La cultura coaccionada y empobrecida por su dirección .....	56
El cine de producción nacional bajo la lupa.....	63
Reflexiones parciales.....	69
Capítulo 2 - Del monopolio de los nombres a la cronología del periodo .....	70
La industria cinematográfica del régimen en números .....	70
Los directores .....	72
Las productoras .....	76
Los géneros .....	79
La clasificación .....	83
Se mostró mucho; se vio poco.....	86
Cronología de una ¿ficción?.....	91
Reflexiones parciales.....	103
Capítulo 3 - Los valores en disputa .....	105
Los lineamientos del orden y las instituciones como garantía .....	105
La figura de la mujer, del hombre y de la familia .....	127
La atmósfera de época. La violencia a viva voz .....	149
La ficción económica del periodo .....	163
Reflexiones parciales.....	178
Conclusiones .....	181
Referencias bibliográficas y fuentes .....	184

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> - Tabla de elaboración propia a través de la selección de películas / fuentes a analizar. ....	51
<b>Tabla 2</b> - Tabla de elaboración propia en cuanto a la cantidad de películas argentinas estrenadas por año durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983) .....	71
<b>Tabla 3</b> - Tabla de elaboración propia en cuanto a los principales directores del cine argentino durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983).....	73
<b>Tabla 4</b> - Tabla de elaboración propia en cuanto a las principales productoras del cine argentino durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983).....	77
<b>Tabla 5</b> - Tabla de elaboración propia en cuanto a los géneros abordados en las películas argentinas durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983) .....	80
<b>Tabla 6</b> - Tabla de elaboración propia en cuanto a la cantidad de películas argentinas según la clasificación otorgadas por el Ente de Clasificación Cinematográfico durante la última dictadura cívico militar.(1976-1983).....	84
<b>Tabla 7</b> - Tabla comparativa de elaboración propia entre películas de discurso hegemónico y películas de discurso contrahegemónico durante la última dictadura cívico militar argentina. (1976-1983).....	91

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> - Fórmulas utilizadas para la clasificación de personas que conformaban las listas negras de la dictadura. Imagen extraída del Informe del Ministerio de Defensa (2013) .....	60
<b>Figura 2</b> - Conmemoraciones realizadas desde la Asociación Argentina de Actores.....	63
<b>Figura 3</b> - Afiche publicitario de "Dos locos en el aire" (1976). Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html">https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html</a> .....	92
<b>Figura 4</b> - Afiche publicitario de "¿Qué es el Otoño?" (1977). Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/reviews2/1/219171.html">https://www.filmaffinity.com/es/reviews2/1/219171.html</a> .....	93
<b>Figura 5</b> - Afiche publicitario de "Las muñecas hacen ¡Pum!" (1979) Imagen Extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film124688.html">https://www.filmaffinity.com/es/film124688.html</a> .....	96
<b>Figura 6</b> - Afiche publicitario de "La Isla" (1979) Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film346732.html">https://www.filmaffinity.com/es/film346732.html</a> .....	97
<b>Figura 7</b> - Afiche publicitario de los "Los miedos" (1980) Imagen extraída de <a href="https://www.pinterest.cl/pin/">https://www.pinterest.cl/pin/</a> .....	99
<b>Figura 8</b> - Afiche publicitario de "Plata dulce" (1982) Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film800977">https://www.filmaffinity.com/es/film800977</a> .....	100
<b>Figura 9</b> - Afiche publicitario de " No habrá más penas ni olvidos" (1983) Imagen extraída de <a href="http://www.pacarinadelsur.com/46-dossiers/dossier-10/911-el-cine-militante-y-">http://www.pacarinadelsur.com/46-dossiers/dossier-10/911-el-cine-militante-y-</a>	

<i>clandestino-en-la-argentina-y-la-remodelacion-del-imaginario-relecturas-desde-el-fin-de-la-dictadura-hasta-el-presente</i> .....	101
<b>Figura 10</b> - Escenas de <i>La fiesta de todos</i> (1979) (1) Ingreso de Jorge Rafael Videla al estadio de River Plate durante la inauguración al Mundial '78. (2) La junta de gobierno de facto (Massera, Galtieri, Videla) mirando un partido de fútbol. ....	109
<b>Figura 11</b> - Escenas de películas de Ramón Palito Ortega. (1) <i>Dos locos en el aire</i> (1976) como personaje de las Fuerza Aérea Argentina. (2) <i>¡Qué linda es mi familia!</i> (1980) como personaje de policía federal. (3) como personaje actor que representó a un integrante de la Fuerza Naval Argentina. ....	111
<b>Figura 12</b> - Escenas de películas en las que se buscó representar la figura del silencio. (1) <i>Los miedos</i> (1980), (2) <i>La isla</i> (1979), (3) <i>Tiempo de revancha</i> (1981) .....	118
<b>Figura 13</b> - Escenas de la película <i>Tiempo de revancha</i> (1981) (1) Gesto de Federico Luppi simbolizando <i>¡De acá!</i> (2) Cartel escrito que demuestra que <i>No hay arreglo</i> , ante la búsqueda de silenciar al personaje con plata. ....	120
<b>Figura 14</b> - Escenas de la película <i>No habrá más penas ni olvidos</i> (1983) (1) (2) Cuadros del General Juan Domingo Perón colgados en oficinas del Estado. (3) <i>Pintada en un portón - Evita Vive!</i> (4) <i>Símbolo pintado en la puerta de la Municipalidad de Colonia Vela de La Juventud Peronista</i> . (5) <i>Pintada en la pared - Perón-Evita. La patria socialista</i> . (6) <i>Delegación regional de la CGT en Colonia Vela</i> . ....	122
<b>Figura 15</b> - Escenas de la película <i>No habrá más penas ni olvidos</i> (1983) en las que se representa la figura de la rendición o la tregua por medio de pañuelos blancos en alto por parte de las Fuerzas del orden. ....	124
<b>Figura 16</b> - Escena de la película <i>Los miedos</i> (1980) en la que el personaje de monja de Sandra Mihanovich levanta un arma con un rosario en la mano y lanza un tiro al aire .	125
<b>Figura 17</b> - Escenas de la película <i>Las muñecas que hacen ¡Pum!</i> (1979) en las que se representa a las mujeres como objetos. (1) <i>Mujeres/bomba</i> . (2) <i>Mujer infiel</i> . (3) <i>Mujer/muñeca</i> . (4) <i>Mujer/muñeca</i> . ....	132
<b>Figura 18</b> - Escenas de la película <i>Soñar, soñar</i> (1976) (1) <i>Rulo colocándole los rulos a Carlos</i> . (2) <i>Rulo le cuenta a Carlos sobre los mejores años de su vida</i> . (3) <i>Carlos despierta a Rulo a la mañana siguiente</i> . ....	134
<b>Figura 19</b> - Escenas de la película <i>Soñar, soñar</i> (1976) en la que los personajes protagonistas pelean. (1) <i>Escena de celos de Carlos hacia Rulo</i> . (2) <i>Escena en un café en la que los personajes se encuentran sentados en mesas diferentes y de espaldas</i> . ....	136
<b>Figura 20</b> - Escena final de <i>Soñar, soñar</i> (1976) en la que los personajes se encuentran en la cárcel. ....	137
<b>Figura 21</b> - Escenas de la película <i>Piedra libre</i> (1976) (1) <i>Amalita y Eugenia durmiendo juntas abrazadas</i> . (2) <i>Amalita baña a Eugenia, ambas desnudas, mientras recuerda sus años en la escuela de monjas</i> . ....	138
<b>Figura 22</b> - Escenas de películas (1) <i>¿Qué es el otoño?</i> (1977) <i>Alejandro mirándose al espejo imaginando su suicidio</i> . (2) <i>Tiempo de revancha</i> (1981) <i>Padre de Bengoa mencionándole al hijo si va a poder mirarse al espejo luego de trabajar para una</i>	

<i>multinacional. (3) La isla (1979) personaje de Lito Cruz haciendo una auto reflexión sobre la rutina de la vida. ....</i>	142
<b>Figura 23</b> - Escenas de película. <i>¿Qué es el otoño? (1977) (1) Mujer ocupando la cabecera de la mesa. (2) (3) Personaje de María Luisa que se permite relaciones de una noche. Señora de nadie (1982) (1) Mujeres ocupando la cabecera de la mesa. (2) El personaje de Leonor que tiene relaciones pasajeras de una noche. ....</i>	145
<b>Figura 24</b> - Escenas de películas en las que se buscó simbolizar la figura del secuestro. <i>¿Qué es el otoño? (1977) en medio de la calle y a plena luz del día se observa una persecución entre autos y asesinato por resistirse a ser secuestrado. Los miedos (1980) Integrante de las Fuerzas ingresa a la fuerza a una monja al auto. Tiempo de revancha (1981) arrojan un cuerpo muerto a plena luz del día. No habrá más penas ni olvidos (1983) se llevan secuestrada a la esposa del protagonista. ....</i>	154
<b>Figura 25</b> - Escena de la película <i>Los miedos (1980) El personaje de Tita Merello se pregunta por personas que no puede encontrar, al momento que pide por favor que se la mire caminar. ....</i>	155
<b>Figura 26</b> - Escenas de películas en que aparecen personas ahogándose y luego sus cuerpos tirados en la orilla. (1) (2) (3) (4) <i>La isla (1979). (5) (6) Los miedos (1980) .....</i>	156
<b>Figura 27</b> - Escena de la película <i>Los miedos (1980) en que un integrante de las Fuerzas represivas del Estado toma la panza de embarazada del personaje de Soledad Silveyra y le apoya la cabeza. ....</i>	158
<b>Figura 28</b> - Escenas de la película <i>Los miedos (1980) (1) Figura del exilio. (2) Estadio de fútbol con cadáveres tirados. ....</i>	159
<b>Figura 29</b> - Escenas de la película <i>Tiempo de revancha (1981) (1) Gente espiando detrás de la puerta. (2) El personaje de Pedro Bengoa marcando los días en una pared. (3) Grito de desahogo luego de haber ganado el juicio. ....</i>	160
<b>Figura 30</b> - Escenas de la película <i>no habrá más penas ni olvidos (1983) (1) (2) Integrantes de la Juventud peronista apuntando con un arma a integrante del aparato represivo del Estado. ....</i>	161
<b>Figura 31</b> - Escena de tortura en la película <i>No habrá más penas ni olvidos (1983) que finaliza cuando le apagan un cigarrillo en la cara al intendente destituido. ....</i>	162
<b>Figura 32</b> - Escenas de la película <i>Dos locos en el aire (1976) para hacer referencia al aparato productivo del país. (1) Grúa. (2) Maquinaria pesada. (3) Cosecha. ....</i>	165
<b>Figura 33</b> - Escena de la película <i>Plata dulce (1982) en la que personaje de Julio de Grazia descubre que su empresa familiar es utilizada para negocios fraudulentos. ....</i>	171
<b>Figura 34</b> - Escenas de la película <i>Plata dulce (1982) (1) Sentados a la ladera de la ruta esperando poder vender algún producto importado. (2) Los proveedores le pagan con bolsas de residuos aludiendo que no hay plata. ....</i>	173
<b>Figura 35</b> - Escena de la película <i>Plata dulce (1982) en que los personajes haciendo alusión a la realidad del país hacen un gesto con los dedos seguidos del sonido ¡Pic! ....</i>	174

**Figura 36** - Escena de la película *Plata dulce* (1982) en la que los personajes regresan de su viaje a Miami. (1) cajas de compras realizadas en el extranjero con las marcas al frente. (2) Federico Luppi explicando que con el dólar barato es fácil viajar. .... 175

### **Apéndice de tablas de películas argentinas por año**

<i>Tabla de películas argentinas 1: 1976</i> .....	189
<i>Tabla de películas argentinas 2: 1977</i> .....	190
<i>Tabla de películas argentinas 3: 1978</i> .....	191
<i>Tabla de películas argentinas 4: 1979</i> .....	192
<i>Tabla de películas argentinas 5: 1980</i> .....	193
<i>Tabla de películas argentinas 6: 1981</i> .....	194
<i>Tabla de películas argentinas 7: 1982</i> .....	195
<i>Tabla de películas argentinas 8: 1983</i> .....	196

### **Apéndice de matrices de películas de discurso contrahegemónico**

<i>Matriz de película contrahegemónica 1: Soñar, Soñar (1976)</i> .....	197
<i>Matriz de película contrahegemónica 2: Pierda libre (1976)</i> .....	203
<i>Matriz de película contrahegemónica 3: ¿Qué es el otoño? (1977)</i> .....	209
<i>Matriz de película contrahegemónica 4: La isla (1979)</i> .....	216
<i>Matriz de película contrahegemónica 5: Los miedos (1980)</i> .....	221
<i>Matriz de película contrahegemónica 6: Tiempo de revancha (1981)</i> .....	226
<i>Matriz de película contrahegemónica 7: Plata dulce (1982)</i> .....	231
<i>Matriz de película contrahegemónica 8: Señora de nadie (1982)</i> .....	239
<i>Matriz de película contrahegemónica 9: No habrá más penas ni olvidos (1983)</i> .....	244

### **Apéndice de matrices de películas de discurso hegemónico**

<i>Matriz de película hegemónica 1: Dos locos del aire (1976)</i> .....	249
<i>Matriz de película hegemónica 2: Las turistas quieren guerra (1977)</i> .....	254
<i>Matriz de película hegemónica 3: Brigada en acción (1977)</i> .....	259
<i>Matriz de película hegemónica 4: La fiesta de todos (1979)</i> .....	264
<i>Matriz de película hegemónica 5: Vivir con alegría (1979)</i> .....	270
<i>Matriz de película hegemónica 6: Las muñecas que hacen ¡Pum! (1979)</i> .....	275
<i>Matriz de película hegemónica 7: Comandos azules (1980)</i> .....	280
<i>Matriz de película hegemónica 8: ¡Qué linda es mi familia! (1980)</i> .....	285

## **Anexo de imágenes de películas de discurso contrahegemónico**

<i>Imágenes de película contrahegemónica 1: Soñar, soñar (1976)</i> .....	292
<i>Imágenes de película contrahegemónica 2: Piedra libre (1976)</i> .....	293
<i>Imágenes de película contrahegemónica 3: ¿Qué es el otoño? (1977)</i> .....	294
<i>Imágenes de película contrahegemónica 4: La isla (1979)</i> .....	295
<i>Imágenes de película contrahegemónica 5: Los miedos (1980)</i> .....	296
<i>Imágenes de película contrahegemónica 6: Tiempo de revancha (1981)</i> .....	297
<i>Imágenes de película contrahegemónica 7: Plata dulce (1982)</i> .....	299
<i>Imágenes de película contrahegemónica 8: Señora de nadie (1982)</i> .....	300
<i>Imágenes de película contrahegemónica 9: No habrá más penas ni olvidos (1983)</i> .....	301

## **Anexo de imágenes de películas de discurso hegemónico**

<i>Imágenes de película hegemónica 1: Dos locos en el aire (1976)</i> .....	303
<i>Imágenes de película hegemónica 2: Las turistas quieren guerra (1977)</i> .....	304
<i>Imágenes de película hegemónica 3: Brigada en acción (1977)</i> .....	305
<i>Imágenes de película hegemónica 4: La fiesta de todos (1979)</i> .....	306
<i>Imágenes de película hegemónica 5: Vivir con alegría (1979)</i> .....	308
<i>Imágenes de película hegemónica 6: Las muñecas que hacen ¡Pum! (1979)</i> .....	310
<i>Imágenes de película hegemónica 7: Comandos azules (1980)</i> .....	311
<i>Imágenes de película hegemónica 8: ¡Qué linda es mi familia! (1980)</i> .....	312

## **Resumen**

La presente investigación se enfoca en el análisis de las producciones cinematográficas contrahegemónicas durante la última dictadura cívico militar argentina entre el periodo de 1976-1983. Por medio de elementos discursivos, visuales y simbólicos se establece la utilización de dos vertientes discursivas durante el periodo trabajado. Por un lado se observa que un sector del cine, siguiendo los lineamientos de los valores pretendidos por el régimen, reprodujo un discurso hegemónico del orden. Por el otro y en contraposición a éste, dentro de un marco de terrorismo de Estado, censura y prohibición, se demuestra la existencia de un sector del cine argentino que logró llevar a las salas del país una impronta discursiva contrahegemónica; pudiendo establecer así, un espacio de resistencia cultural desde el cual se pronunció un mensaje diferente y antagónico al pretendido desde el gobierno.

## **Abstract**

This research focuses on the analysis of counter hegemonic film productions during Argentina's last civic-military dictatorship between 1976 and 1983. By means of discursive, visual and symbolic elements the use of two discursive aspects during the period worked is established. On one side, it is observed that a film sector, following the guidelines of the values established by the regime, reproduced the hegemonic discourse of order. On the other, within a framework of state terrorism, censorship and prohibition, the existence of an Argentine cinema sector that managed to bring a counter hegemonic discursive imprint to the country's cinemas is demonstrated; thus being able to establish an space of cultural resistance from which a different and antagonist message to the one intended by the government was pronounced.

### **Palabras clave**

Dictadura cívico militar argentina - Cine argentino - Discurso hegemónico -  
Discurso contrahegemónico - Elementos visuales, discursivos y simbólicos

### **Key Words**

Military civic dictatorship - Argentine cinema - Hegemonic speech -  
Counter hegemonic speech - Visuals, discursive and symbolic elements.

## **Introducción**

### **Objetivo general**

Analizar los elementos discursivos, visuales y simbólicos, que fueron utilizados tanto de forma hegemónica como contrahegemónica en el cine argentino durante la última dictadura cívico militar en Argentina entre el período de 1976 a 1983.

### **Objetivos específicos**

- Cuantificar y cualificar, a través de las cifras resultantes del relevamiento total de películas realizadas durante el periodo de dictadura: la dirección, el género, la clasificación y las productoras participantes de la industria cinematográfica argentina.

- Presentar mediante una cronología del recorte de películas/fuentes una inicial caracterización tanto del discurso hegemónico como del contrahegemónico del cine durante el régimen de facto.

- Contrastar aquellas películas que presentaron un discurso hegemónico y legitimador del Estado, con aquellas que propusieron un discurso contrahegemónico y que igualmente lograron llegar al circuito comercial cinematográfico argentino, durante la última dictadura cívico militar.

- Identificar elementos simbólicos, discursivos y visuales (imagen), utilizados como discursos contrahegemónicos afines a enunciar un mensaje diferente en el cine argentino durante el periodo de dictadura de 1976-1983.

- Señalar la importancia del surgimiento de un espacio de resistencia cultural dentro del cine nacional durante el periodo dictatorial en el país, por su carácter diferenciado y opositor a la lógica cinematográfica de la época.

## **Hipótesis**

Un sector del cine argentino presentó por medio de sus películas una posición contrahegemónica a partir del discurso, las imágenes y los elementos simbólicos, frente al discurso cinematográfico hegemónico acontecido durante la dictadura militar argentina (1976 - 1983)

## **Antecedentes**

La pérdida de rumbo político y económico ocurrida durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón durante el periodo de 1974 a 1976 en la Argentina, dejó abierta la invitación para que las Fuerzas Armadas se adueñaran nuevamente del Estado. De esta forma, el 24 de marzo de 1976, de la mano de las tres fuerzas con sus referentes en el General Jorge Rafael Videla, el Brigadier General Orlando Ramón Agosti y el Almirante Emilio Eduardo Massera, sumado al apoyo de una gran parte de la sociedad civil, el pueblo argentino cayó una vez más en su historia en la desidia e incertidumbre de un gobierno de facto. En esa oportunidad, se erigió bajo un ideario "mesiánico" (Novaro & Palermo, 2003, pág. 19) de reconstrucción de la patria, un aparato represivo encargado de eliminar todo aquello que presentase una amenaza a la oposición ideológica del gobierno militar. La desaparición, el secuestro, la tortura y la muerte pasó así a formar las líneas procedimentales para sacar del medio todo tipo de oposición considerada subversiva al orden.

La implementación de la estructura represiva supuso no solamente la implementación de un terrorismo de Estado capaz de eliminar a todo aquello que le representase una oposición, sino que también coaccionó para disponer del aparato mediático y comunicacional del país con el fin de imponer sus propios modelos culturales. De esta forma, por medio de un discurso hegemónico, buscó legitimar y lograr adhesión en la sociedad civil acerca de sus lineamientos de gobierno. La imperiosa búsqueda de silenciar aquellas ideas consideradas de izquierda, refirió a un supuesto de alteración de los principios morales occidentales. En este sentido y persiguiendo las directrices establecidas desde el Plan Cóndor y la Doctrina de Seguridad Nacional, se estructuró y delimitó por

parte del Estado, un aparato de ataque sistemático desde todas las aristas posibles hacia aquello considerado la subversión de la norma, con el fin de imponer la simbología de sus valores morales.

Desde este contexto , la cultura como medio de reproducción del hombre se encontró censurada y prohibida. A través de los organismos institucionales de difusión, poco a poco fue cubriendo todos los posibles medios de transmisión, a la vez que realizaba los recortes presupuestarios que consideraba necesarios en pos de acallar cada vez más las voces disidentes. La producción cinematográfica, considerada como medio cultural de transmisión, fue resguardada entonces bajo la tutela del gobierno militar. De este modo, mientras algunos directores, productores y artistas del séptimo arte se sintieron afines a reproducir un mensaje de legitimación a las posturas e ideas del gobierno, otros por su mercada oposición debieron exiliarse, fueron desaparecidos o murieron a manos del terrorismo estatal que se había desplegado en todo el territorio nacional. Parte de este sector de mirada discordante, logró sortear las tijeras de la censura y pudo llevar a la pantalla grande películas con discursos contrahegemónicos buscando, de esta forma, representar diferentes valores y/o también evidenciar lo que realmente ocurría en el país.

### **De la renovación del cine argentino a la dictadura militar**

En la década de 1960, el cine latinoamericano había comenzado a tener una mirada renovada respecto a las propuestas que deberían tener las producciones fílmicas como medio masivo audiovisual. En un contexto de Guerra Fría y de ideologías en ebullición, el cine argentino de la mano del director Fernando Birri, quien había sido influenciado por su larga estadía en Europa, comenzó a experimentar una propuesta más realista y popular; con sugerentes improntas políticas y críticas al modelo establecido. En

*cine y dictadura. La censura al desnudo* (2006) los autores Hernán Invernizzi y Judith Gociol, mencionan ejemplos de cómo estuvo signada esta década por propuestas diferentes.

Solanas y Getino, junto con Gerardo Vallejos y Egdardo Pallero, fundaron el Grupo Cine de Liberación, el cual contó con un manifiesto llamado *Hacia un tercer cine*. Allí se sentaron las bases para un cine que se definía en oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que proponía superar los límites con que se entendía al "cine de autor" (Segundo Cine).  
(2006, pág. 36)

Esta mirada renovadora del cine nacional como nuevo referente de expresión cultural, pareció tener su fin años más tarde con la llegada de la dictadura en 1976 cuando toda su visión pretendió ser acallada. Las Fuerzas Armadas estuvieron dispuestas a fomentar la impronta de una imagen positiva de ellas mismas a través del cine, a la vez que buscaron impregnar en la sociedad una serie de valores éticos y morales de ordenamiento occidental con fines propagandísticos de legitimación social. Con la intervención del Instituto Nacional de Cine y del Ente de Clasificación Cinematográfica y por medio de subsidios y recortes comenzaron a manipular la producción fílmica del periodo de facto. Desde el primer organismo, se incentivó con créditos y subsidios a aquel cine que promoviera valores morales familiares, cristianos y asociados a una identidad nacional. Desde el segundo, si bien su funcionamiento como institución clasificadora ya regía como tal, se intensificaron los recortes y prohibiciones a películas que no cumplieran con la comunicación de los valores pretendidos. De esa forma, se promovió por un lado y se seleccionó por el otro, apuntado a establecer un determinado tipo de cine nacional.

Todos aquellos directores que pudieron realzar los valores castrenses, familiares, patrióticos e institucionales pasaron a formar parte del tipo de cineastas que cumplían con una filmografía *esperada* y, por lo tanto, fueron ayudados en la realización de sus películas. La representación simbólica de las mismas con recursos que combinaban humor, buenas costumbres y valores morales no evidenció preocupación alguna por parte del Estado y por ende no fueron evaluadas bajo su lupa. Por mencionar algunas, se pueden citar cuanto menos una por año: *Dos locos del aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *La aventura explosiva* (1978), *La fiesta de todos* (1979), *¡Qué linda es mi familia!* (1980), *Sucedió en el fantástico Circo Tihany* (1981), *Un terceto peculiar* (1982) y *Superagentes y titanes*. (1983)

El director y profesor de cine Leo Senderovsky en su artículo *Cine bajo tijeras. Censura en la dictadura* (2015) referencia el cine nacional del periodo, desde los dos organismos más importantes vigentes de entonces, de la siguientes manera:

La dictadura concretó el período cualitativamente más pobre en la cinematografía nacional. El Instituto Nacional de Cinematografía, durante los primeros años de la dictadura, no se encontraba en una difícil situación económica. La industria contaba con dinero para subsidios y créditos, pero comenzó una caída en picada de la producción. Uno de los motivos principales de esto fueron las contradicciones entre el Instituto y el Ente de Calificación Cinematográfica, los dos organismos de cine del Estado. Mientras el INC otorgaba subsidios y créditos para la producción de determinadas películas, muchas de esas mismas películas eran censuradas por el Ente, que disponía los cortes aun habiendo sido previamente

aprobadas por el INC. La línea de producción que perseguía la dictadura llevaba, a su vez, a un cercenamiento directo de la producción.

(2015, pág. 2)

Este contexto de censuras y cercamientos de la producción como se hace mención en la cita anterior, se pudo ver en parte gracias a la figura de Miguel Paulino Tato. Si bien, no se puede establecer responsabilidades desde una sola persona, la particularidad de este individuo fue la de haber quedado grabado en el imaginario colectivo como *el censor* de películas durante este periodo. Este nefasto personaje estuvo a cargo de la dirección del Ente de Clasificación Cinematográfico entre 1974 y 1980. De este modo, desde la dirección del organismo estuvo encargado de censurar y prohibir las películas que considerase. En el artículo *La censura cultural durante de dictadura militar argentina: 1976 - 1983* (2015) de María Paula De los Santos Rojas, recupera alguna de las tantas menciones que realizó Tato por diferentes medios.

Yo quiero un cine positivo, limpio, decente, un cine que sea cultural y no sólo industrial. El cine se ha convertido en una mercadería de intoxicación: se está apelando al recurso fácil, y en eso incurren desde los que venden cine y les importa poco lo que venden, hasta los intelectuales y pseudointelectuales y los mismos artistas que sustituyen el ingenio por el fácil recurso de la pornografía.

(2015, pág. 7)

La anterior cita permite situar y comprender, cómo se consideraba el cine pretendido por el Estado y a su vez, como se percibió peyorativamente aquel que no se

alineó a sus parámetros morales. Con Miguel Tato como director del organismo clasificador, el recorte de películas tanto nacionales como extranjeras, pasó a formar parte del quehacer diario de la institución, así como también configuró el tipo de promoción cultural del cine que llegó a lo largo y ancho del país.

El otro organismo con tanta o mayor importancia que el anterior se encontró intervenido por Jorge Blitesston desde un primer momento. Así, desde el Instituto Nacional de Cine hacia finales de 1976 se dictaron las directrices del cine modelo buscado. La reproducción de los lineamientos anteriormente mencionados, en cuanto a realzar ciertos valores, eran las puertas de entrada para conseguir el apoyo económico desde el Estado. La búsqueda de la promulgación del orden pasó a conformar el marco referencial desde el cual se llevaron al cine comedias de todo tipo, pero de escaso contenido analítico o crítico.

Ejemplos de este tipo de películas son las dirigidas por Palito Ortega *Dos Locos en el Aire* (1976), *El Tío Disparate* (1977) o la conocida *Qué linda es mi familia* (1980). Otra de las películas que intentaron un lavado de cara del Gobierno fue la dirigida por Sergio Renán *La fiesta de todos*, que habla de la victoria del equipo de fútbol argentino en el mundial de 1978. Esta película-documental fue otro claro ejemplo de engaño a la población argentina, pues solo mostraba la exaltación del ser argentino al haber ganado un mundial de fútbol, mientras dejaba a la sombra la realidad que asolaba el país.

(Senderovsky, 2015, pág. 5)

De esta forma, el cine bajo la lupa de la dictadura atravesó un periodo entre embates y recortes. Sin embargo, como la cultura reviste la particularidad de ser un medio

de producción y reproducción de la propia sociedad, es imposible abordarla y silenciarla en su totalidad para prohibirla. Es así que en este contexto de desidia un mensaje de resistencia y denuncia se filtró logrando hacer llegar una mirada más realista a la sociedad. De este modo y desde el cine se logró representar una posición de disconformidad, proyectándose desde la pantalla grande con películas de alto contenido simbólico en oposición a las directrices pretendidas por el gobierno de facto.

### **El cine de resistencia**

Mientras que la lógica cinematográfica giraba en torno a los valores morales antes referenciados y a disposiciones militares interventoras y financieristas, también se pudo encontrar un cine con un mensaje opuesto al discurso legitimador. De esta forma, se pretendía demostrar que el país tenía también otra realidad, realizándose un aporte cultural ampliamente más notable. Esto fue posible desde la figura y el accionar de varios directores, guionistas y productores quienes propusieron recrear una escena diferente, aquella que la dictadura no podría impedir que se evidenciara. Uno de los directores más valiosos en este periodo, por seguir esta línea de acción y pensamiento, fue Adolfo Aristarain. Este reconocido cineasta logró llevar a las salas películas tales como *La parte del León* (1978) y *Tiempo de revancha* (1981) en las cuales se realizaron fuertes críticas a lo establecido y mediante un mensaje encriptado lograron trascender las censuras y los recortes.

Otros directores que siguieron esta línea, en cuanto a denunciar o visibilizar simbólicamente la desidia de régimen, realizaron películas con temas que giraron en torno a la crítica de los roles establecidos, los prejuicios del orden imperante, la denuncia a la violencia naturalizada o la liberalización de la economía, etc. Así, entre las superficiales

comedias familiares de Palito Ortega o las mediocres películas de Hugo Sofovich, surgió un espacio de crítica y resistencia que ni los organismos encargados de la censura supieron interpretar. Cuanto menos, una vez al año logró estrenarse una película con alguna propuesta diferente. Solo por dar un ejemplo, se pudieron ver: *Soñar, soñar* (1976), *¿Qué es el otoño?* (1977), *Proceso a la infamia* (1978), *Contragolpe* (1979), *Los miedos* (1980), *Tiempo de revancha* (1981), *El agujero en la pared* (1982) y *El arreglo* (1983), entre otras. A través de estas producciones, las voces de unos pocos comenzaron a tomar fuerza y replicarse y desde una expresión cultural como es el cine se pudo evidenciar la inoperancia y las lúgubres intenciones del régimen impuesto en el país.

No se debe finalizar este punto sin antes mencionar que durante este periodo el devenir del mundo cultural y cinematográfico se encontró signado por la conformación de registros del gobierno. Mientras que algunos, respondiendo con obsecuencia a los intereses del gobierno militar, lograron hacerse de subsidios y pudieron concentrar en pocas manos la producción fílmica de esta etapa, otros al pensar diferente o simplemente por pensar comenzaron a formar parte de listas de prohibición. En las denominadas *listas negras* se encontraron los nombres de aquellas personas vinculadas a algún tipo de ideario de izquierda o por ser simplemente disidentes al gobierno. Por medio de éstas se pretendió silenciar voces y socavar voluntades. A pesar de todo esto lo que nunca pudo lograr la dictadura fue impedir que el mensaje de una alternativa diferente a los parámetros establecidos lograra trascender hasta la sociedad civil.

### **Estado actual del conocimiento**

La presente investigación al encontrarse inscripta dentro del contexto de la última dictadura cívico militar argentina presenta, por su relevancia histórica, la existencia de amplia bibliografía. Al posicionarse desde el cine, se puede inferir que existen variadas producciones que trabajan dicha problemática. Por lo tanto, el abordaje desde estas propuestas analíticas permiten, por un lado presentar el actual estado del conocimiento en cuanto al tema y por el otro complementar y situarse con mayor precisión al momento de problematizar sobre el periodo. La sistematización de este cuerpo bibliográfico proporciona entonces, partiendo de lo general a lo particular, ir posicionando al cine nacional hasta su llegada al contexto de facto de 1976 y a su vez ir alineándolo como medio político y simbólico dentro de una esfera cultural. En este sentido, se comienza situando al cine argentino desde su historia en un plano regional, hasta llegar a puntualizarlo con sus propias características en la época investigada.

### **Historia del cine argentino y su contexto de producción**

Se toma como punto de partida la presentación de aspectos del cine nacional desde aristas generales hacia aquellas que revistan mayores particularidades. En este sentido, el libro de John King *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano* (1994) presenta un detallada reconstrucción histórica de la producción fílmica latinoamericana junto a sus artistas y directores más destacados dentro de un marco diferenciado por etapas acordes al devenir temporal. De este extenso trabajo, si bien se desarrolla el concepto de cine desde una mirada regional, se desprenden a su vez características propias de la cinematografía argentina, como por ejemplo sus distinciones, repercusiones y particularidades a lo largo de varios periodos históricos. Se presenta lo

mencionado desde los inicios del cine mudo hasta las producciones a color con mayor proximidad temporal y vigencia en el ideario.

En cuanto al periodo en que cobra relevancia para esta investigación, King posiciona al cine durante la dictadura desde la aplicación de censuras preestablecidas y desde un recorrido comparado con la situación político social latinoamericana. La propuesta resulta interesante porque permite ver por medio de similitudes un determinado tipo de cine regional acorde al ideario establecido por gobiernos dictatoriales que se habían llevado a cabo en el cono sur. El autor recupera la figura del artista para mencionar que para aquellos que convivieron con la dictadura:

fue necesario mantener viva una catacumba cultural para evitar la asfixia intelectual. Las formas de represión interna variaron en intensidad: desde mediados de la década de los setenta una dictablanda (dictadura blanda) en Brasil les permitió a los artistas trabajar con cierto grado de libertad. En Uruguay, Chile y Argentina, por otra parte, las películas socialmente relevantes casi no tuvieron espacio y la industria local se mantuvo viva con una dieta de comedias inofensivas y películas pornográficas. (1994, pág. 22)

Es así que bajo "estas condiciones de terror, censura y creciente autocensura, el cine en Argentina declinó rápidamente". (King, 1994, pág. 135). Si bien pocas fueron las oportunidades que se tuvieron a la hora de presentar otra mirada, hacia 1981 comenzaron a surgir producciones cinematográficas más activas a medida que el régimen fue perdiendo el control tan estricto sobre dichas realizaciones.

Desde otra perspectiva se debe mencionar a Octavio Getino, no solo por haber sido director del Ente de Clasificación Cinematográfica en el país, sino también porque su trayectoria en el mundo del cine permite nutrir este trabajo desde las características particulares en las que fue partícipe de su historia. Getino parte de un análisis del cine en el país desde sus inicios en los años '30, atravesando las diferentes etapas históricas para finalizar situándolo prácticamente en la actualidad. En su libro *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (2005) realiza un análisis comparativo regional y divide por periodizaciones donde el eje a problematizar apunta siempre a la producción local. A su vez, referencia al cine como un medio de llegada de masas que se fue posicionando de acuerdo a cada devenir histórico relacionando las características de las producciones fílmicas genuinas con los gustos del público argentino; los cuales revistieron características propias de esa época.

Constituido por masas de trabajadores urbanos, recién llegados del interior de país o provenientes de la inmigración europea; atendiendo al gusto y la sensibilidad de este público, se atendía también, de una u otra forma, la demanda de buena parte del mercado latinoamericano. (2005, pág. 17)

En cuanto a tomar al cine nacional como recurso de producción intelectual, el autor elabora una mirada sobre la capacidad que posee el cine de generar una cultura que establezca la memoria como génesis de liberación y cómo debe ser posicionado dicho cine desde un lugar de importancia. De esta forma Getino detalla:

Rastrear entonces en la memoria de un país dependiente si es que pretendemos ser fieles a su voluntad de liberación no es remitirse a la

producción intelectual dominante, a la pseudomemoria que se difunde en las escuelas y en los medios masivos, sino adentrarse en el espacio proscrito y oprimido donde actúan las fuerzas sociales protagonistas del cambio y de la voluntad de ser. (2005, págs. 159-160)

Con respecto al tema puntual que compete esta investigación, Getino elabora una enumeración con las principales características que configuraron al cine durante la última dictadura. Las particularidades que desarrolla permiten observar un enorme empobrecimiento de la producción fílmica durante esta época, en la cual el cine tuvo que ir sorteando diversas dificultades desde los embates del régimen militar.

En lo concerniente a la cinematografía podríamos sintetizar lo ocurrido a través de los siguientes datos:

1. *Congelamiento del Proyecto de Ley de Cine*, elaborado entre 1973 y 1974, refrendado incluso por Isabel de Perón, fue archivado casi de inmediato durante su propio gobierno.

2. *Restricción o paralización de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria*. Se puso fin a la etapa de consulta y participación. Cesó prácticamente la vida de la mayor parte de los gremios.

3. *Censura y prohibición de películas*. La situación quedó en términos aún más graves de lo que era habitual antes del '73; muchas de las más importantes películas aprobadas en la gestión de los “catorce meses” fueron nuevamente prohibidas.

4. *Disminución de la cantidad de películas producidas*. La cifra tope de 40 largometrajes realizados en 1974 descendió a 32 en 1975, cayendo

abruptamente a 16 en 1976 para tender a recuperarse recién en 1979 con 31 películas, y a 15 en 1977. Los subsidios del Instituto de Cine a la industria se redujeron a cifras irrisorias: los 20 millones de pesos nuevos otorgados a los productores en 1975 no alcanzaban a cubrir el costo de la producción de 4 películas.

5. *Degradación de la calidad de las películas.* Entre 1976 y 1978 el cine argentino no pudo concretar ningún proyecto culturalmente importante. Dominó la producción de “comedias ligeras”, filmes con cantantes de moda, y otros de humor grueso destinados a dar una imagen deplorable del país. Es decir, la industria se redujo a sus niveles más misérrimos, sostenida apenas en el cine publicitario. (Getino, 2005, pág. 35)

Otros autores que realizan un pormenorizado trabajo en torno al cine argentino son Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich en un libro titulado *La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado (1933-2003)* (2006) En éste, se realiza una reconstrucción periodizada del cine y su relación con la historia argentina, a la vez que se posiciona al séptimo arte como fuente y recurso documental. En torno al periodo a trabajar en esta investigación, los autores van recobrando la producción fílmica de manera detallada por año, con un correspondiente análisis y relación del film con la historia. En lo que respecta a las producciones en dictadura mencionan.

En este contexto, la dictadura planteó un abandono de la búsqueda en el pasado de temas históricos para la realización cinematográfica. En el campo cinematográfico se agudizaron los conflictos a partir de la necesidad de presentar primero el guión para su autorización que luego de la primera

aprobación de Ente de calificaciones, recién podía pasar a ser filmado.

(...) La mayor parte de las películas eran comedias picarescas y comedias familiares, aprovechando algunos éxitos televisivos y musicales y artistas exitosos. (2006, págs. 139-140)

Otro autor que realiza un gran trabajo de la historia del cine en el país es Ricardo García Olivieri. En *Historia del cine argentino* (2011) analiza por etapas la producción cinematográfica, brindando una descripción detallada y desglosa por periodos, mediante las películas presentadas en la Argentina. En cuanto a su referencia al cine durante dictadura, establece que las producciones de este periodo deben enmarcarse dentro de una esfera de censuras, como un dato fundamental si se busca comprender lo ocurrido con las realizaciones fílmicas llevadas adelante. Se mencionan algunos casos de esta forma:

En marzo sobreviene el golpe militar que instaura el tristemente célebre “proceso”. Cambian todos los funcionarios, pero el único que continúa en su puesto es el encargado de la censura, Miguel Paulino Tato. *Piedra libre* ya no puede estrenarse: el mismo funcionario que la autorizara ahora la prohíbe pues “las circunstancias han cambiado”. La película se estrena finalmente en septiembre, luego de un juicio que sigue complicando la salud del director, que muere en 1978. Este no fue el único caso pues el golpe de Estado sorprende a Alejandro Doria terminando su ópera prima sobre la década de 1930, *Los años infames*; la estrena en 1978, como *Proceso a la infamia*, con una cantidad de cortes que la tornan incomprensible.

(García Oliveri, 2011, págs. 32-33)

A su vez, García Oliveri destaca cuales fueron aquellas películas que recubrieron una impronta relevante y diferente por haber establecido otro posicionamiento al establecido.

En 1979, Alejandro Doria consigue un gran éxito con *La isla*, que admite segundas lecturas, variante que subyuga al sensibilizado espectador del Proceso (...) El gran impacto, de estima y de taquilla, de esos años es *Tiempo de revancha* con la que Adolfo Aristarain (1981), vuelve a las temáticas comprometidas; sin dejar de lado su inclinación hacia el cine de entretenimiento, plantea un caso de corrupción gremial, negociados, crímenes y un meta mensaje que las autoridades no captan, pero el público sí: aun cuando no se pueda hablar, siempre es posible decir ciertas cosas. El protagonista (Federico Luppi) sabiendo que están aguardando que se delate, se corta la lengua para que ello no ocurra. (2011, págs. 32-33)

Al comenzar a delimitar bibliografía a través de trabajos que tuvieron exclusivamente como ejemplo temático el cine en dictadura, se pueden encontrar a Hernán Invernizzi y Judith Gociol con su libro *Cine y dictadura. La censura al desnudo* (2006) desde el cual posicionan la producción fílmica del periodo tanto desde los negocios que fueron llevados a cabo para su realización, hasta las figuras implicados en su distribución. La mirada que resulta más interesante a resaltar de este trabajo, es la que se puede hacer desde el análisis que realizan los autores en torno a la censura del periodo, como se estuvo trabajando anteriormente.

Lejos de condensarse en una sola figura, la censura bajo el régimen militar era un entramado complejo y sistemático. (...) Toda película que quería ser exhibida en los cines, tenía que ser presentada en Ente para ser analizada por los directores y el Consejo Asesor y así lograr su correspondiente calificación. (...) La calificación no era un dato menor porque determinaba la cantidad de público que podría verla, y por consiguiente, la rentabilidad económica que dejaría. (2006, pág. 51)

Otro recorte bibliográfico que puede brindar explicaciones y complementar lo enunciado hasta aquí, es el realizado por Leo Senderovsky. Este director y educador sobre cine en *El cine argentino en dictadura* (2013) presenta desde los organismos del Estado, los motivos por los cuales la producción del periodo de facto, se debe enmarcar dentro de uno de los cualitativamente más pobres de la historia en el país.

Uno de los motivos principales de esto fueron las contradicciones entre el Instituto y el Ente de Calificación Cinematográfica, los dos organismos de cine del Estado. Mientras el INC otorgaba subsidios y créditos para la producción de determinadas películas, muchas de esas mismas películas eran censuradas por el Ente, que disponía los cortes aun habiendo sido previamente aprobadas por el INC. La línea de producción que perseguía la dictadura llevaba, a su vez, a un cercenamiento directo de la producción. (2013, pág. 1)

A su vez, posiciona las realizaciones fílmicas desde tres vertientes discursivas diferentes, las cuales se pudieron observar en las salas.

Existen distintos tipos de películas realizadas durante ese período. Las afines al discurso ideológico del gobierno, las supuestamente pasatistas o inocuas (muchas de ellas demostraron ser las más cercanas al interés oficial) y las que lograban sortear los límites de la censura. La cúpula militar, los interventores del Instituto y los censores al frente del Ente de Calificación pretendían un cine que respondiera a la consigna castrense “Dios, Patria y Familia”, estos tres conceptos como rectores de la sociedad (...) El cine argentino durante la dictadura no sólo tuvo películas a favor del régimen, cercanas a su pensamiento o aparentemente inocuas. También tuvo realizadores capaces de captar el horror de la época a través de films que, más o menos crípticos, supieron sortear la censura. (2013, pág. 2;5)

En torno a las últimas líneas de la anterior cita, se debe recobrar un capítulo de Julieta Zarco titulado *Argentina: Cine, censura y dictadura* (1966-1983) del libro de Rosella Seggi: *Agresi, Ada et Mamoli Zorza* (2012). Aquí la autora ubica la figura de la censura, como un eje fundamental al momento de comprender al cine nacional del periodo. Para ésta, la llegada de Tato a la dirección del Ente no fue un dato irrelevante. Por lo tanto, se recobra su figura debido a que Zarco establece que a partir de este personaje los directores tuvieron que idear y realizar estrategias más inteligentes para poder hacer llegar sus películas al circuito comercial del país.

Hubo cineastas que impusieron exitosamente la estrategia de decir sin nombrar, por ejemplo mediante las metáforas de un país confinado al encierro o de la mudez forzada, en las que pueden leerse apuntes elípticos sobre la desaparición de personas. (...) *Soñar, soñar* (1976) (...) *Creer de*

golpe (1976) (...) Los miedos (1980) (...) Tiempo de revancha (1981) (...). Durante los últimos años de la dictadura militar (1981-1983) hubo una pequeña apertura en cuanto a las producciones audiovisuales. Es así que se realizan películas que unos años atrás hubiese sido imposible que superen la barrera de la censura. (2012, págs. 138-139)

Otra referencia pertinente que continua desarrollando esta idea, es la presentada por Rodrigo Tabarozzi, Sebastián Rodrigo y Merdek Marcos en *Escenas y fragmentos del horror. El cine argentino entre 1975 y 1983*. (2006) Estos autores establecen criterios en cuanto aquellas películas que se realizaron desde un espacio de resistencia y que permitieron otra mirada desde el cine durante el periodo analizado.

En los primeros cinco años de la Dictadura apenas una decena de películas se desmarcaron de los relatos hegemónicos del poder. Si bien este corpus no define en modo alguno el período, contiene los pocos gestos de desvío imaginario del magma audiovisual que determinaban el resto de las películas. Limitadas y aisladas, (...) sostuvieron indicaciones tangenciales de aquello que era invisibilizado socialmente: los secuestros, las torturas y las desapariciones de cuerpos políticos. (...) Eran fragmentos de una atmósfera incidental, de una intuición expresada a través de metáforas resignadas o de una respuesta disponible ante lo real. (2006, pág. 77)

En esta línea, la autora Mirta Varela en *Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura* (2005) enfoca su análisis desde la cultura de medios, resultando muy significativo a partir del posicionamiento en que realiza dicho

encuadre. Antes de situar en contexto al cine, establece que la fractura institucional provocada en el país, generó un punto de inflexión en el cual los medios de comunicación dieron cuenta de la desidia de época. De esta forma, enumera a los medios culturales desde todas sus vertientes (prensa, televisión, revistas, rock nacional y obviamente cine), donde menciona que se pudo ver manifestada la censura y la intervención directa, al punto de establecer acotados espacios de acción a la hora de comunicar aquello que no respondiese a la legitimación del régimen. En lo que respecta al ideal de cine buscado por el aparato represivo puntualmente, Varela detalla los términos discursivos que se debieron utilizar por imposición desde el gobierno.

El discurso del cine más orientado por las normas “optimistas” se movió en torno a dos tópicos principales. Por un lado, se produjeron una serie de títulos alrededor de la reafirmación de los valores familiares. Por el otro, se afianzó un cine de acción, surgido a principios de los 70, que utilizaba un lenguaje plagado de eufemismos y metáforas de la jerga castrense para aludir al proceso represivo y la lucha contra el terrorismo. (2005, pág. 7)

La autora destaca la importancia de un cine que no respondió solo a la ideología imperante y a su vez menciona los riesgos por los que tuvo que atravesar este tipo de producciones al no perseguir el marco de referencia establecido. Varela recobra las voces de aquellos que lograron mostrar desde la pantalla grande la situación nacional desde un discurso diferente, bajo alusiones encriptadas.

En el cine, como en otros ámbitos, también se puede pensar una división entre un período “duro” del gobierno militar (76-79) y otro más “blando” (79-83). El caso más contundente, en este sentido, es el de Adolfo Aristarain,

que debutó como director en 1978 con el policial *La parte del león*. Aunque en 1979 firmó una de las entregas de una serie de moda, *La discoteca del amor*, en 1981 filmó una de las películas más valiosas de todo el período: *Tiempo de revancha*. Un plano de Federico Luppi cortándose la lengua frente al espejo se convirtió en símbolo de una pírrica victoria contra un sistema aparentemente impenetrable desde una resistencia silenciosa. *Últimos días de la víctima*, de 1982, muestra descarnadamente los procedimientos de una sociedad convertida en máquina represiva, donde la elección de las víctimas es azarosa y puede incluir a cualquiera. (2005, pág. 7)

Desde la anterior línea, se puede recuperar el artículo de Ana Laura Lusnich bajo el título de *El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético metafóricas* (2019) en el cual, desde un principio se destaca esta idea de contraposiciones fílmicas que ya se estuvo trabajando.

En el transcurso de la última dictadura militar argentina (1976-1983), el cine y los medios audiovisuales en general se transformaron en actores significativos en la transmisión y la aprobación de las políticas del régimen militar. En tanto, un sector no menos amplio mantuvo una posición crítica y reflexiva sobre el accionar de la dictadura. (2019, pág. 249)

La propuesta de Lusnich se centra en el análisis de películas durante la dictadura donde previamente se fundamenta la importancia de una expresión y un manejo

audiovisual particular debido momento histórico. En este sentido, menciona las circunstancias contextuales del estreno de diversas películas y desarrolla un análisis particular de algunas de ellas. A su vez también recobra, desde la historia, la conformación de *listas negras* como figuras amedrentadoras que apuntaron al silenciamiento discursivo y simbólico permanente durante todo el periodo. A partir de su mención, presenta la importancia de aquellos que estuvieron implicados en éstas, pero que sin embargo decidieron de todas formas participar de la producción cinematográfica.

Es posible comprender que quienes integraron los equipos de trabajo de estos filmes, junto con los realizadores y actores habría que incluir a los guionistas y productores que sostenidamente apoyaron estas películas, formaban parte de un colectivo cultural amplio que defendía la libertad de expresión conectándose con los sectores afines de la sociedad a través de sus producciones artísticas e incluso de sus intervenciones públicas. Como ejemplo emblemático, articulando uno de los idearios respaldados en la época por este sector progresista, Alfredo Alcón, sospechado por las autoridades militares, luego de pasar unos cuantos años alejado de la actividad, tuvo la capacidad de realizar declaraciones en las que reflexionaba sobre la censura y sus efectos en los individuos.

(2019, pág. 258)

Como conclusión de este recorrido, se puede mencionar que la sistematización bibliográfica realizada resultó por demás complementaria a la vez que brindó variada información. Es relevante destacar que no solo forman parte de un marco

bibliográfico afín a la investigación, sino que también fijan criterios para una mayor profundización. Trabajar sobre un proceso histórico tan particular como lo fue el de la última dictadura, significa aunar miradas y ampliar criterios para buscar de alguna forma fijar nuevos puntos de partida que permitan seguir reconstruyendo desde la memoria la historia de terror desplegada en el país. Como menciona Senderovsky, la etapa de la última dictadura militar y su relación con el cine, debe seguir siendo analizada.

La peor época del cine argentino merece ser revisada a fondo, tanto por la cantidad de voces que lograron hablar en medio del silencio y las sombras, como por los realizadores que, involuntariamente o a conciencia, fueron cómplices de la dictadura, glorificando los supuestos logros de un gobierno que terminó dejándole al país treinta mil desaparecidos y cientos de niños secuestrados y apropiados. (2013, pág. 7)

## **Marco teórico**

El presente marco teórico comprende tres instancias de análisis conceptual.

En un primer momento se propone dar respuesta a la incidencia del cine como fuente histórica y medio cultural de transmisión. De este modo, el marco permite posicionar a las películas como medio productor y a su vez comprender su importancia a la hora de interpretarlas como documento histórico. En segunda instancia, se concibe el marco conceptual desde el análisis del discurso hegemónico y contrahegemónico. Esta distinción permite alinear diversas películas desde sus diferentes vertientes discursivas a la hora de entablar discusión con los autores y a la vez se finaliza este punto alineando el discurso contrahegemónico a una posición de resistencia cultural. La tercer y última instancia comprende la teorización entre todo aquello que se entiende por discurso, simbología e imagen, siendo fundamental para establecer posiciones al momento de realizar un análisis pertinente de los films.

## **El cine como fuente histórica y medio cultural de transmisión**

Desde este apartado se busca identificar desde lo teórico, por un lado al cine como fuente de registros documentales y por el otro la de una mirada que represente una instancia cultural para la sociedad. Por lo tanto, varios son los autores elegidos, tanto por el análisis de sus perspectivas, como por los aportes realizados en cuanto a percibir a la figura del cine ya no solo desde su arte sino también desde su praxis.

El primer autor para iniciar esta propuesta es por demás reconocido en el campo historiográfico. El historiador francés Marc Ferro, que en su libro *Historia contemporánea y cine* (2000) hace mención de la utilidad de recursos fílmicos como

complementos de la historia, postula la importancia de la imagen como fuente de revelación de nuevas interpretaciones que brinden recursos a la historia como disciplina. Plantea que la documentación fílmica se puede utilizar como primera fuente de análisis, resultando entonces el séptimo arte un mecanismo de ayuda para entretrejer verdades tan grandes como lo puede hacer un discurso político. Desde esta mirada se permite revestir al cine como una fuente desde la cual se pueden hallar hechos que ni en documentos oficiales muchas veces se encuentran. En cuanto al valor de estas fuentes, en términos de subjetividad disciplinar, menciona:

Todos saben que nadie escribe la historia inconscientemente, pero este criterio no había quedado tan patente como con el nacimiento de nuestro siglo, precisamente cuando aparece el cinematógrafo. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial el cine se pone las botas y el casco y se dispone a combatir, igual que sus compañeros abogados, funcionarios, filósofos, médicos e historiadores. (2000, pág. 33)

Ferro establece que el documento fílmico posee testimonio de autenticidad, a la vez que sirve no solo como un medio legitimador sino que también su uso puede dejar en evidencia las falencias del discurso que se pretende enunciar.

No basta con comprobar que el cine fascina o inquieta: los poderes públicos y privados intuyen que puede tener un efecto corrosivo; se dan cuenta de que, incluso bajo vigilancia, un film es un testimonio. Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes,

los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas, puede poner de relieve sus insuficiencias.

(2000, pág. 37)

Otra autora que permite ampliar esta primera perspectiva analítica es Laura Radetich, quien en una jornada de sociología brindada desde la Universidad de la Plata presentó un trabajo titulado *Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia* (2008) donde relacionó al séptimo arte con la historia, por su importancia como producto cultural y testimonio del pasado.

Al cine como fuente y recurso de la historia, concibiendo la imagen fílmica en tanto discurso y arte. Se analizan las relaciones entre el cine y la historia, y los problemas surgidos y derivados de la existencia de una versión fílmica del pasado, tomándolo como una escritura de la historia entre otras. Desde esta perspectiva los valores intrínsecos del cine es el de constituirse, en tanto producción cultural, en un espléndido testimonio histórico.

(2008, pág. 3)

En cuanto a la sociedad y el cine, Radetich también destaca que el film se explica y se relaciona con la historia como una producción contextual del retrato de una sociedad en la que el cine es una escritura en imágenes del pasado que favorece el establecimiento de una explicación del propio presente. En consonancia con estas ideas, añade otro eje analítico sobre la posibilidad de tomarlo como un recurso de gran valor.

En este momento debemos pensar en la posibilidad de que gran parte de las evidencias históricas del siglo XX sólo la podemos encontrar en imágenes.

Esta situación pone en entredicho la valoración subjetiva de los acontecimientos que se filmaron o que seleccionaron como una representación de ese presente. El ojo de la cámara se convierte, sin duda alguna en un narrador de los hechos, un cronista. (2008, pág. 11)

En paralelo a estas propuestas, la mirada que puede complementar es la llevada a cabo por María Pilar Amador Carretero. En su artículo *El cine como instrumento político para ordenar la convivencia* (2011) menciona el hecho que entre cine y sociedad existe una relación de reciprocidad.

Por una parte, la sociedad nutre los contenidos del Cine que dependen tanto de las cualidades y atributos del director y de las leyes y reglas del lenguaje cinematográfico, como de la realidad socio-política y cultural del momento en que la obra se produce. Por otra parte, la imagen cinematográfica representa en la pantalla los valores, comportamientos y modelos sociales positivos junto a las desviaciones de los mismos, con lo que provoca una acción social de atracción hacia lo que se considera imitable o una acción de rechazo hacia lo contrario y discrepante. El Cine puede realizar también una actividad narcotizante, suministrando un redundante y amplio número de mensajes que tienen como misión generar una percepción superficial de los problemas sociales, presentándolos como irresolubles, lo que convierte al espectador en un testigo de excepción, aunque aislado e inactivo. (2011, pág. 115)

Otro autor que analiza el cine como un medio comunicacional es Román Gubern en *Historia del cine* (1998), describiéndolo como un instrumento de transmisión de masas. Uno de las características más importantes que destaca del cine como medio es la posibilidad de hacer llegar diferentes mensajes a un mayor número de personas por tratarse de una expresión basada en el entretenimiento. Los objetivos del cine se presentan de manera muy plural ya que el autor lo comprende no solo como la representación de imágenes en movimiento, sino como una entidad que a su vez también influye, informa, enseña, crea y recrea modelos de comportamientos. De esta forma el cine no solo es una herramienta hegemónica comunicacional, sino que en su pluralidad es capaz de ejecutar desde la dirección fílmica diversos matices, tales como: problemas, angustias, sueños o necesidades de determinadas sociedades o grupos subalternos.

En otro sentido, Gubern también describe la importancia social del séptimo arte en su carácter de protagonista cultural.

Medio de información, fábrica de mitos e instrumento de presión ideológica de las masas, el cine se ha convertido en el gran protagonista de la cultura del siglo XX y su historia en la más apasionante aventura del arte creado a partir de la revolución industrial. (2012, pág. 6)

Al añadir otra serie de características propias del cine, el autor realiza una teorización que puede brindar y posicionarlo desde una mirada ampliada.

Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien define el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del

movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añade que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace. (2012, pág. 17)

### **El discurso hegemónico y contrahegemónico**

En el apartado anterior de este marco teórico, se ha realizado un recorte conceptual en cuanto al cine como fuente histórica y medio cultural. La utilización y producción de éste por lo tanto supone la disposición de un sector de la sociedad que poseyó los medios necesarios para hacer llegar su mensaje legitimador y transformarlo en universal. La propuesta de este punto se centra en comprender al cine desde posiciones contrastadas. Por un lado, aquellas que giraron en torno al discurso que se presentó de manera hegemónica (por medio de aquellos que pudieron ejercerlo por poseer el aparato masivo para divulgarlo) y por otro, la aparición de un contra discurso encriptado como una forma de hacer llegar su mensaje. Con respecto a este último se va a enmarcar el término de contrahegemónico.

A partir de esto, la propuesta teórica gira en torno a definir hegemonía desde la concepción de Antonio Gramsci. Este filósofo marxista desarrolló extensos escritos sobre este concepto, en el contexto de proponer una discusión conceptual con Lenin, quien lo abordaba desde un marco político. La novedad que presentó Gramsci en su momento fue la de reformular y presentar una teoría de hegemonía en la cual también participara la esfera de la cultura y la ideología. Por lo tanto, para establecer teóricamente este apartado del

marco, se propone un recorte conceptual que puntualice tanto desde la teoría misma de Gramsci, como desde otros análisis de autores realizados sobre ésta.

El marxista italiano plantea que la búsqueda de universalizar mensajes por parte de la clase dirigente, responde al ejercicio de una hegemonía ante las "exigencias de proponer un carácter nacional" (Gramsci, 2004, pág. 352) En este sentido, el concepto de hegemonía se señala desde una dirección político ideológica que se ejerce con el fin de sentar bases estructurales para el desarrollo de la sociedad civil. Por lo tanto, quien detenta el ejercicio es "el Estado, el cual es concebido como un organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables para la máxima expansión del mismo grupo." (Gramsci, 1978, pág. 72)

Gramsci (1986) menciona que la expansión de un determinado sector solo se puede lograr desde un ejercicio hegemónico en el cual se deben unificar las condiciones materiales con aquellas ideológico intelectuales. Dicha unificación responde entonces al logro de aunar bajo una misma idea la estructura (economía) y la superestructura (ideología y política). Para el autor, la ideología es fundamental en el concepto de hegemonía porque "en la superestructura (...) se expresa la coerción que ejerce y el consenso que obtiene la clase dominante, y es allí donde los intelectuales cumplen un rol fundamental como articuladores, unificadores." (1986, pág. 58) Así como también es en la superestructura donde se conserva la hegemonía a través de "un sistema totalitario de ideologías" (1986, pág. 58) desde el cual se reforman conciencias y se introducen concepciones morales.

La realización de un aparato hegemónico, en cuanto crea un nuevo terreno ideológico, determina una reforma de las conciencias y de los métodos de

conocimiento, es un hecho de conciencia, un hecho filosófico (...) cuando se logra introducir una nueva moral conforme a una nueva concepción del mundo se concluye por introducir también tal concepción, es decir, se determina una completa reforma. (1971, pág. 46)

Para complementar este recorrido se pueden citar trabajos de algunos especialistas que abordaron este concepto de hegemonía desde la concepción gramsciana. De esta forma, se pueden encontrar dos filósofos italianos que puntualizaron sobre algunos ejes temáticos del autor. Dominique Grisoni y Robert Magiori (1974) desde el análisis propuesto por Gramsci, posicionan con claridad el papel que juega el Estado en torno a la teoría que se está trabajando.

El Estado (...) ejerce la hegemonía y la coerción de la clase dirigente sobre las clases subalternas, no con la mera intención de preservar, defender y consolidar sus intereses económico-políticos, sino también para elaborar una acción educativa de conformidad del conjunto del cuerpo social, de manera que los objetivos e intereses de la clase dominante aparezcan como datos y valores universales. (1974, pág. 167)

En esta línea se puede mencionar a Mirta Giacaglia quien en su artículo *Hegemonía, Concepto clave para pensar la política* (2002) amplía esta idea desde la mirada propuesta por Gramsci.

Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más

propriadamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva. Lo novedoso en la concepción gramsciana de hegemonía es el papel que le otorga a la ideología. Esta no es para nuestro pensador un sistema de ideas, ni se identifica con la falsa conciencia de los actores sociales, sino que constituye un todo orgánico y relacional encarnado en aparatos e instituciones, un cemento orgánico que unifica en torno a ciertos principios articuladores básicos de un “bloque histórico” y las prácticas productoras de subjetividades en el proceso de transformación social. (2002, pág. 153)

De las anteriores citas se infiere que es la clase dominante quien ejerce y direcciona la hegemonía con el fin de imponer una cosmovisión que se amalgame en las instituciones, para que éstas reproduzcan e impregnen su ideario en el plano colectivo/social. Se desarrollan así lógicas culturales bajo un ala de dominio, las cuales condicionan y constituyen voluntades que reproducen el discurso. Una suerte de imposición de sistema de valores y creencias, que en referencia a esta investigación, la dictadura utilizó en el marco de la difusión cinematográfica argentina. De esta forma y en relación al tema del trabajo, se puede establecer entonces que fue a través de la consolidación de una nueva cultura que se instaló el proyecto discursivo hegemónico por parte de la clase dominante, el

cual se alzó y articuló desde los medios masivos, en este caso el cine, para hacer llegar su mensaje moral y legitimador de su accionar terrorista.

La contrapartida a esta legitimación discursiva mencionada, y en busca de determinar la relación binaria conceptual que se trabaja desde este aparatado, se debe establecer entonces aquello que se entiende por contrahegemonía. Alberto Noguera Fernández, en *La teoría del Estado y el poder en Antonio Gramsci: Claves para descifrar la dicotomía dominación-liberación* (2011) realiza un análisis de la teoría gramsciana y propone nuevos ejes de comprensión. Una aclaración importante es que desde el concepto mismo que postula Gramsci no se teoriza de manera aparente el concepto de contrahegemonía, sino que el mismo debe ser reconstruido desde y en oposición a la hegemonía establecida. Dada esta observación primero se retoma el concepto de hegemonía analizada por Noguera Fernández, para luego ampliar el análisis.

La Hegemonía para Gramsci (...) es una producción cultural. Tiene sus fundamentos en un proceso histórico de deconstrucción-construcción de lo social, de creación de un sistema de relaciones sociales, legitimador y reproductor (...) que aparece ante nosotros como natural y necesario cuando en realidad no es más que cultural y artificial. (2011, pág. 7)

A partir de esta precisión, el autor menciona, que ante la existencia de un sector que ejerza la hegemonía indefectiblemente van a surgir contra voces en respuesta a ésta. De este modo Gramsci recobra a los intelectuales como parte esencial de este proceso destacando a su vez que mientras algunos serán los encargados de legitimar dinámicas sociales, también existirán quienes generen espacios de contra posición. “Por intelectuales es preciso entender no sólo aquellas capas comúnmente designadas con esta denominación,

sino en general toda la masa social que ejerce funciones organizativas en sentido lato, tanto en el campo de la producción como en el de la cultura y en el político-administrativo” (1986, pág. 412) En relación a esta investigación Noguera Fernández focaliza que dentro de éstos se pueden encontrar por ejemplo a aquellos que participan de las producciones fílmicas.

Hay miles, ya no son unos pocos, los profesores, los locutores de radio y televisión, los artistas, los policías, los militares, los cineastas, etc. Que serán los encargados del funcionamiento del aparato hegemónico -Gramsci les llama “intelectuales orgánicos”, en tanto son parte orgánica del proceso de reproducción del sistema de relaciones sociales o de la cultura dominante- o de la construcción de espacios contrahegemónicos. (2011, pág. 17)

Este enfoque permitió reconocer a los actores y productores de discursos siendo los artistas y los cineastas los integrantes principales de este esquema, mencionados así por la importancia focalizada que poseen desde esta investigación. Solo falta precisar cuándo y con qué fines sucedió esta manifestación de ideas discursivas. Noguera Fernández, analiza desde la tesis gramsciana que el ejercicio de la hegemonía no siempre es lineal y totalizador, sino que posee instancias de conflicto que dan lugar a nuevas posiciones.

La expansión y desarrollo progresivo de proyectos micro de este tipo tiene consecuencia a largo plazo. (...) La disolución del bloque histórico sienta en consecuencia, la posibilidad de un nuevo bloque que va constituyéndose en torno a una hegemonía opuesta a la hegemonía que entra en crisis. La hegemonía de la clase dominante sólo puede destruirse si se

instaura un nuevo modo de producción social, que permita una apropiación desajenante de la realidad. Es en este sentido que Gramsci afirma que la construcción de una nueva hegemonía liberadora implica la realización de una reforma intelectual y moral que sea capaz de crear una nueva cosmovisión e ideología en el pueblo. (2011, pág. 17)

De esta cita, se pudo establecer por primera vez un concepto de contrahegemonía como una nueva forma de cosmovisión en oposición al discurso hegemónico, siendo representando por medio de una deconstrucción y reconstrucción a la hora de reformular aspectos que permitan la comprender la realidad de los individuos. Por lo tanto, se considera la siguiente cita como un cierre pertinente para clarificar el panorama trabajado hasta aquí.

los hechos de cultura son susceptibles de actuar como hechos de identidad (...), pudiéndose plasmar su incremento en el diseño de proyectos sociales y en la elaboración de ideología (...) que activan en los individuos una potencial capacidad de replantearse la sociedad “dada” -naturalizada- (dominación/hegemonía) para dar paso a la construcción de nuevas “comunidades” (liberación/contra-hegemonía) (2011, pág. 19)

El último eje conceptual que se debe trabajar aquí es aquel que permita alinear al discurso contrahegemónico al de la conformación de un espacio de resistencia cultural. El cine como fuente o documento, ya trabajado en el primer punto de este marco, permitió demostrar que puede poner en evidencias tanto patrones contextuales como culturales de un determinado periodo histórico. Por lo tanto, el cine al ser parte de un medio

de producción y reproducción de llegada masiva, debe ser alineado a una idea cultural dentro de una sociedad. Este marco permite, entonces, situar al cine dentro de determinados espacios. No es necesario teorizar sobre lo que resulta evidente en cuanto a que si las películas de discurso hegemónico persiguieron los lineamientos del régimen militar, tuvieron su espacio asegurado en cuanto a reproducir culturalmente lo esperado por parte de quienes detentaron el poder y el control. Diferente resulta al momento de buscar explicaciones desde qué espacio cultural se pudieron realizar las películas de discurso contrahegemónico.

En este sentido Vargas Maturana (2012) al trabajar sobre la cultura propone que "el concepto de resistencia surge como una oposición política o cultural a la dominación, una relación dialéctica, del dominador y del dominado, donde un sujeto impone condiciones y otro, obstinadamente los encara." (2012, pág. 15) Se puede presentar entonces que un sector del cine al buscar correrse de lo estipulado por el régimen se fue conformando bajo una suerte de espacio de pertenencia. Desde éste, se pasó a ocupar dentro de la esfera de la cultura un lugar desde el cual "el fenómeno de la resistencia no fue una acción espontánea, espasmódica e irreflexiva, sino que profunda y complejamente elaborada" (2012, pág. 13) en la cual se fueron encontrando "las vías donde los subordinados buscan y hallan la manera de escape a su indignación provocada por la opresión." (2012, pág. 13) Conformando un espacio desde el cual se buscó presentar un mensaje más próximo a la realidad de un determinado momento.

### **El discurso, la imagen y la simbología en el cine**

Esta tercera instancia conceptual responde a delimitar desde la teoría aquello que se entiende por discurso, imagen y simbología. En esta etapa, por lo tanto, se busca

establecer certezas teóricas al momento del análisis de películas. El fin de este punto, es el de posicionar desde que lugar fueron tomados los tres indicadores mencionados anteriormente. Por tal motivo se debe definir discurso como primera unidad de medida, ya que es desde éste el lugar en el que se representa lo dicho, lo simbolizado y lo manifestado visualmente.

En este sentido, la búsqueda de una definición de aquello que se entiende por discurso reviste una complejidad desde la semiótica, la comunicación y la lingüística que su completo abordaje haría perder el eje del tema a investigar. Por lo tanto, se debe alinear una definición desde un marco en el que se permita poner el acento en las representaciones que posee el discurso a la hora de analizar cualquier propuesta cinematográfica. El concepto de discurso que se busca teorizar comprende a aquel que parte del texto (guión) y se traduce con el habla, pero que a su vez permite situar lo simbólico o visual de su referencia ya que discurso, simbolismo e imagen conforman parte de un todo al momento de buscar explicaciones desde lo visto en la pantalla.

El discurso es aquella argumentación que genera una representación mental sobre lo expresado y "estas representaciones son a su vez la base del discurso." (Van Dijk, 2005, pág. 15) La particularidad que reviste comprender el discurso desde la intencionalidad que tuvieron las películas presentadas durante la última dictadura en Argentina, es que a éstas se las debe situar dentro de una intencionalidad ideológica de producción. Como menciona Van Dijk (2005) una de las funciones que cumple "el discurso es ideológica, al brindar un fundamento cognitivo en cuanto a una creencia social y proporcionarle coherencia al grupo para facilitar, por lo tanto, la adquisición de valores culturales cotidianos." (pág. 10) El autor amplía esta referencia al asociar este discurso

dentro de un marco de interacción donde los intérpretes lo relacionan a partir de modelos subjetivos o creencias generales. (pág.19)

Desde esta investigación es indisoluble comprender discurso e ideología como parte de un mismo proceso que puede ser tanto de legitimación y dominación, como "también para articular la resistencia en las relaciones de poder." (Van Dijk, 2005, pág. 12) De este modo, es que se puede teorizar que el discurso dentro de la producción filmográfica del periodo, respondió tanto a representaciones hegemónicas que partieron de los lineamientos buscados por el régimen, como de aquellos que propusieron una mirada discordante, de resistencia o de denuncia bajo un discurso contrahegemónico a través de sus películas. Esta aclaración permite posicionar a la ideología como parte de una simbólica desde la enunciación, la cual puede ser interpretada y es menester para este trabajo realizarlo.

La otra instancia analítica debe ser aquella que, desde el cine, comprende a la imagen. La imagen conforma una representación de referencia al espectador y por consiguiente debe saberse desde que lugar es interpretada. La imagen junto al discurso, presentan el marco en el cual se asienta una simbología que debe ser comprendida. Peter Burke en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2005) plantea que con la imagen se trabaja una determinada simbología que posee un significado a descifrar. La dificultad de su análisis es que al poseer una impronta cultural propia dentro de un periodo definido de realización, se puede hacer difícil traducir en palabras el testimonio que ofrece. Un gesto, una pose, un plano, una representación siguen un esquema montado y a menudo están cargados de simbología. (Pág.30) En el cine, Burke posiciona la imagen como elemento funcional representado como un icono texto con un mensaje predefinido.

La imagen posee la misma relevancia que un testimonio oral o un documento escrito, pero entendiendo particularmente desde la mirada del historiador que el uso simbólico que la envuelve determina un significado. "La dificultad y cuidado que se debe tener con las imágenes, es que éstas son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen." (Burke, 2005, pág. 18) En lo que respecta al cine y al análisis de películas, el autor va a mencionar que las imágenes son icono textos que muestran un mensaje determinado que permite la comprensión de lo que el espectador presencia. La particularidad del cine, es que en su representación simula apariencias, haciendo que el pasado se haga presente al evocar el espíritu de época, con sus espacios, superficies y personajes. (pág. 201)

Quien puede terminar de delimitar este aparatado es Robert Rosenstone. Este autor, en su libro *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (1997) se centra en cómo es posible escribir con imágenes la historia. Aunque la historia no sea ficción, ni el cine espejo de ésta, el pasado se presenta en la pantalla grande no desde su literalidad, sino desde su simbología. Por ese motivo :

El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante invenciones e imágenes apropiadas. Las generalizaciones fílmicas se logran mediante (...) la simbolización. Es tarea del historiador aprender a «leer» el lenguaje fílmico. (...) Esto significa que necesitamos aprender a juzgar los mecanismos mediante los cuales el cine resume la amplia información de referencia o recoge simbólicamente aspectos complejos que de otra forma no podrían ser vertidos en imágenes. (1997, págs. 59-60)

En suma, esta última cita finaliza la configuración del marco teórico de este trabajo. En primer lugar se realizó una indagación para poder explicar por qué el cine puede ser utilizado como fuente histórica y cómo a su vez, al formar parte de un medio cultural, configura su producción desde determinadas posiciones ideológicas y simbólicas. También se indagó acerca del establecimiento de los motivos por los cuales dichas posiciones pueden revestir carácter de hegemónicas o contrahegemónicas dependiendo del espacio que buscan ocupar a la hora de transmitir sus discursos desde el plano cinematográfico. Y se finalizó con un marco conceptual que permitió posicionar que es aquello que se comprende por discurso, imagen y simbología al momento de analizar películas.

## **Materiales y método**

Se ha utilizado para esta investigación el método histórico. En un primer momento existió un proceso de formulación de preguntas para delimitar los elementos y aspectos a ser analizados y desarrollados. En una segunda instancia se abordó propiamente la heurística de esta investigación en la cual se recolectó y sistematizó la información, tanto desde las fuentes como desde la bibliografía pertinente al tema. Por medio de esa información se dio inicio al proceso hermenéutico desde el cual se buscó comprender y analizar toda la documentación sistematizada en razón a los problemas y objetivos planteados. Los últimos momentos ya responden a la síntesis misma a través de este trabajo.

Como se ha enunciado, el método utilizado se encuentra inscripto dentro de las Ciencias Sociales, particularmente de la Historia por buscar dar respuestas a una problemática de esta disciplina, delimitada entre 1976 y 1983 como la última dictadura cívico militar en Argentina. De esta forma al trabajar en torno al desarrollo discursivo de las películas de este periodo, como primer medida se realizó un relevamiento de la producción fílmica total tomando solo aquellas películas de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en el país. A partir de esa información se logró recaudar por medio de diferentes ejes temáticos, datos cuantitativos y cualitativos en pos de permitir ser analizados en función a los problemas y objetivos.

A partir de ese momento, se debió primero establecer lo que se observa en esta investigación como la contextualización del periodo centrado en la cultura y en el devenir histórico en el cual se produjeron las películas. Esta mención permite situar la producción dentro de determinados parámetros del entramado ideológico y estructural de la dictadura. Con el relevamiento total de films del periodo se pudo establecer por medio de

su discernimiento en función de cuantificarlos por medio de datos observables: la cantidad de películas por año realizadas, los directores participantes, las productoras implicadas, las clasificaciones obtenidas y los géneros abordados. Desde sus cifras se pudieron conformar cuadros comparativos, de cantidades y porcentajes desde los cuales se puede describir y explicar cualitativamente el proceso en torno al tema.

Con el relevamiento y sistematización de la información mencionada, a su

*Tabla 1 - Tabla de elaboración propia a través de la selección de películas / fuentes a analizar.*

<b>Películas del cine argentino de discurso hegemónico durante la última dictadura cívico-militar argentina</b>	
<b>Año</b>	<b>Película</b>
1976	Dos locos en el aire
1977	Las turistas quieren guerra
1977	Brigada en acción
1979	La fiesta de todos
1979	Vivir con alegría
1979	Las muñecas que hacen ¡pum!
1980	Comandos azules
1980	¡Qué linda es mi familia!

<b>Películas del cine argentino de discurso contrahegemónico durante la última dictadura cívico-militar argentina</b>	
<b>Año</b>	<b>Película</b>
1976	Soñar, soñar
1976	Piedra libre
1977	¿Qué es el otoño?
1979	La isla
1980	Los miedos
1981	Tiempo de revancha
1982	Plata dulce
1982	Señora de Nadie
1983	No habrá más penas ni olvido

vez se seleccionó una muestra de 17 películas / fuentes en función a los objetivos y problemas a investigar. Desde su análisis se estableció y contrastó aquellas que respondieron a un discurso legitimador y hegemónico, de aquellas que por su impronta discursiva presentaron un espacio de resistencia cultural y por consiguiente representativas de un discurso contrahegemónico. (Tabla 1)

A partir de esta diferenciación de fuentes por medio de sus variables (Hegemónicas / Contrahegemónicas), es que se posibilitó un análisis a través de sus indicadores, los cuales en ambos casos respondieron a los mismos tres: discurso,

elemento simbólico e imagen. Este análisis permitió develar el tratamiento que realizaron estas películas sobre diversos temas, y por medio de su diferenciación, se puede observar y establecer la existencia de un discurso diferente al pretendido por el gobierno de facto. En

lo que respecta a lo mencionado, se buscó hacer foco en las películas de discurso contrahegemónico, ya que con su abordaje es el que permitió comprobar la hipótesis investigada.

En cuanto al tratamiento realizado desde los indicadores, con el discursivo se buscó una reconstrucción de diálogos o citas textuales de los mismos. En lo que respecta a indicar imágenes se buscó situar lugares, personajes, gestos, situaciones, o representaciones simbólicas. Sobre los elementos simbólicos se determinó qué diálogos o imágenes fueron utilizados de manera solapada, que sin decir o en el decir mismo revistieron otro carácter o intención. En este sentido, su utilización sirvió para representar, denunciar o reforzar una idea.

A partir de toda esta información detallada se debe mencionar que la presente investigación reviste un tipo de alcance exploratorio y descriptivo. Exploratoria en el sentido que permite aproximarse y conocer sobre el tema en el que se "estudió qué variables o factores podrían estar relacionados con el fenómeno en cuestión" (Cazau, 2006, pág. 25) y descriptiva porque se seleccionaron una "serie de cuestiones, conceptos o variables y se midieron cada una de ellas independientemente de las otras, con el fin, precisamente, de describirlas." (Cazau, 2006, pág. 26)

## **Resultados y discusión**

### **Capítulo 1 - La historia, la cultura y el cine. La búsqueda bajo una misma lógica**

En el presente capítulo, se sitúa en contexto la última dictadura cívico militar argentina para establecer cuál fue la impronta discursiva que llevó adelante ésta. Es este sentido, se puede observar que dicha búsqueda fue reorganizativa y respondió a lineamientos muy marcados en torno a buscar un determinado orden en el territorio. Estos lineamientos, se pudieron evidenciar con claridad al hacer foco en la cultura del periodo, encontrándose ésta coaccionada por el régimen. Por consiguiente y para finalizar, al posicionar al cine como medio de comunicación audiovisual y cultural de la época, se observa como se lo ubicó bajo la lupa del terrorismo de Estado, signado por el silenciamiento, la censura y la precarización de su producción.

#### **El discurso del orden ingresó pateando puertas**

Al contextualizar la dictadura cívico-militar iniciada en 1976, la misma debe posicionarse por fuera de la esfera de intervenciones militares al Estado, suceso de larga data en Argentina. La diferencia sustancial por la cual no se la debe alinear a estas lógicas iniciadas desde el '30, debe entenderse en un marco "mesiánico inédito que pretendió producir cambios irreversibles en la economía, el sistema institucional, la educación, la cultura y la estructura social". (Novaro & Palermo, 2003, pág. 19) Desde una mirada global, se presentaba un mapa en el cual las ideologías antagónicas disputaban la Guerra Fría y una situación latinoamericana que traducía estas disputas a través de directrices occidentales establecidas desde el Plan Cóndor y la Doctrina de Seguridad Nacional. En

este contexto el pueblo argentino se subsumió durante 7 años en la desidia, la censura y un régimen de terror que entró *pateando puertas*, para dirigir los devenires del país.

El golpe de Estado iniciado la madrugada del 24 de marzo de 1976, asumió los hilos del gobierno bajo la auto denominación de Proceso de Reorganización Nacional (PRN). Bajo esta definición se aunó la participación visible de las tres fuerzas militares (Ejército, Armada y Fuerza Aérea) cada una con sus respectivos representantes, y una participación civil cómplice y solapada comprendida por una parte de la iglesia, empresarios, jueces y medios de comunicación, entre otros. La Nación del 25 de marzo de 1976 mencionó al respecto de del golpe, los lineamientos a seguir cuyos objetivos serían:

vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino (...) vigencia de la seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que favorece su existencia (...) relación armónica entre el estado, e capital y el trabajo, con fortalecido desenvolvimiento de las estructuras empresariales y sindicales, ajustadas a sus fines específicos (...) conformación de un sistema educativo (...) que sirva efectivamente a los objetivos de la Nación (...) ubicación internacional en el mundo occidental y cristiano. (Citado en Novaro & Palermo, 2003, pág. 20)

De este modo se conformó, desde la cara visible del golpe, una Junta de gobierno con Jorge Rafael Videla haciéndose en el Ejecutivo del país, Orlando Ramón Agosti a cargo de la Fuerza Aérea y Emilio Eduardo Massera como uno de los principales articuladores de los centros de detención clandestinos que se desplegaron bajo una estructura represiva a lo largo y ancho del territorio. Desde su cara oculta, sectores

partícipes de la sociedad civil coactuaron y brindaron manos al régimen para llevar adelante lo que se consideró el *proyecto* fundacional de un nuevo país.

A partir de ese momento el gobierno de facto cívico militar se consideró pertinente para asumir el papel de ordenador de las esferas políticas, económicas y sociales. Desde lo político desarticuló la vida institucional para colocarla bajo su ala represiva; desde el plano económico desplegó un orden neoliberal manipulando y vaciando junto al capital financiero las arcas del país; y desde lo social, legitimó su control imponiendo miedo y atentando contra las libertades individuales. El término mesiánico anteriormente mencionado, respondió desde lo que consideraron el reordenamiento de la sociedad civil y una suerte paternalista de conducción desde la cual los actores sociales debieron:

las mujeres a ser buenas amas de casa, esposas y madres; los maestros, a su función apostólica de formar argentinos de bien y respetuosos del orden; los estudiantes a estudiar; los jóvenes, a aprender a obedecer y respetar a sus padres; los obreros, a trabajar con regularidad; los empresarios, a producir. Todo ello magníficamente sintetizado en los enormes carteles instalados algún tiempo antes en Buenos Aires y otras ciudades a la vista de los automovilistas: "El silencio es salud"  
(Novaro & Palermo, 2003, pág. 33)

De esta forma, la junta militar impartió por un lado lo que consideraba como un esquema desde los valores que estimaron como válidos del orden y desde otro justificaba su accionar represivo desde el *Plan antirsubversivo*, al cual dedicaron exitosamente sus dos primeros años. Durante esta etapa desplegaron en todo el territorio un

esquema clandestino de grupos de tareas, que conformaban tanto represores de carrera, como de cuerpos paramilitares que venían operando desde el periodo de López Rega. Tema todavía no suficientemente investigado por la historiografía nacional, del que resultaron durante ese periodo "la desaparición de más de 6500 personas entre los que se sospechaba simpatizaban con la izquierda o formaban parte de movimientos revolucionarios" (Novaro, 2010, pág. 146) De esta forma "se siguió alimentando el "clima de guerra" que justificaba las operaciones de "limpieza" ante la opinión pública". (Novaro, 2010, pág. 146)

A partir de este breve contexto se buscó situar la estructura que se desplegó en todo el territorio argentino tanto desde sus aristas abstractas, como de las tangibles. En este sentido, con las primeras se buscó la ideologización desde una mentalidad conservadora y tradicional que impregnara a la sociedad bajo un velo de orden y desde las segundas se presentó un esquema represivo con el cual la dictadura impartió terror a través de sus brazos armados. En esta atmósfera se situó la producción cultural de la época la cual, sin importar referencia de su medio transmisor, tuvo que convivir con los embates propuestos por el régimen. De este modo, se encontraron intervenidas por el gobierno todas las vertientes culturales, en pos de transmitir la ideología y cosmovisión buscada por éste. El cine, comprendido como medio de llegada masiva, no quedó por fuera de estos métodos al ser considerado una forma más de alcance para reproducir su mensaje de orden y así legitimarse.

### **La cultura coaccionada y empobrecida por su dirección**

Previo a abordar el desarrollo cinematográfico durante este periodo se debe mostrar cuál fue la propuesta cultural del régimen y a su vez que herramientas utilizó para alcanzarla. En este sentido, se puede describir que las políticas culturales de la dictadura

fueron de orden restrictivas y cubiertas por un halo de censura. Si bien este tipo de lógicas ya vinieron desplegándose desde otros procesos anteriores en el país, la particularidad que revistió el accionar de esta última dictadura, fue la de tener una directriz muy marcada en cuanto a la búsqueda de homogeneizar a la sociedad bajo un ideario de valores que consideraron pertinentes para lograr direccionar a un pueblo *derecho y humano*<sup>1</sup>.

Como primera medida es necesario mencionar que la dictadura durante sus años de gobierno destinó un magro presupuesto a la Secretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. (Rodríguez, 2015, pág. 302) Por lo tanto, se puede estimar que esta determinación refirió más a los recortes del Estado estipulados por un plan económico neoliberal que a las verdaderas pretensiones propagandísticas del régimen. En lo que respecta a ese presupuesto, la cifra aumentó de manera considerable únicamente en el contexto del mundial de 1978, cuando sí fueron destinados mayores importes con el fin de legitimar un modelo de país bajo su forma de gobierno. Al respecto Rodríguez (2015) menciona.

Hicieron centro en la transmisión de una serie de valores y actitudes vinculadas a lo más ortodoxo de la religión católica, la promoción de un nacionalismo xenófobo y la idea de la Cultura alejada de cualquier referencia a la realidad contemporánea. (2015, pág. 302)

De todas formas, sin entrar en la valoración cuantitativa del presupuesto del periodo, se puede afirmar que no fueron menores las intervenciones que realizó el Estado durante esta época en el plano cultural teniendo en cuenta que el mismo "utilizó de manera

---

<sup>1</sup> Eslogan utilizado como campaña publicitaria durante la visita al país en 1979 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, para caracterizar a los argentinos.

sistemática, los medios de comunicación como espacio de construcción de un discurso oficial que eliminara otras voces a través de la censura a medios o personas". (Varela, 2005, pág. 6) Para 1976 con la llegada de la Armada a la Secretaría de Información Pública, el gobierno de facto coordinó, administró y dirigió los principales medios de comunicación entre los que se encontraron el Instituto de Cinematografía y el Ente de Calificación Cinematográfica entre otros tantos organismos de transmisión comunicacional intervenidos. Como menciona Harvey (1977), uno de los objetivos fundamentales fue el de "contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacionales adopten actitudes y conductas positivas de adhesión al Proceso de Reorganización Nacional". (Citado en Rodríguez, 2015, pág. 308) De este modo, la dictadura reordenó con bastón de mando y alineó bajo su directriz discursiva hegemónica la cultura del periodo.

En lo que respecta a los soportes culturales que se vieron implicados durante este proceso se encontraron la radio, la televisión, los diarios y revistas, la música, el teatro, la producción literaria y el cine entre aquellos que fueron considerados de mayor masividad comunicacional. En este contexto los medios no tuvieron más remedio que alinearse a las pautas procedimentales *sugeridas*. Esto implicó a su vez que se conformaran núcleos signados por el descontento, quienes comenzaron a alzar sus voces y a oponer resistencia al discurso pretendido por el gobierno. Con el correr del tiempo y en virtud de un aparato represivo que rápidamente abarcó todo el territorio nacional, estas voces se vieron cada vez más silenciadas. A mediados de 1977 las medidas restrictivas se profundizaron y "a partir de ese momento el Estado dispuso de una gran y heterogénea cantidad de organismos y entes oficiales destinados a dirigir, controlar o regular los medios culturales y de

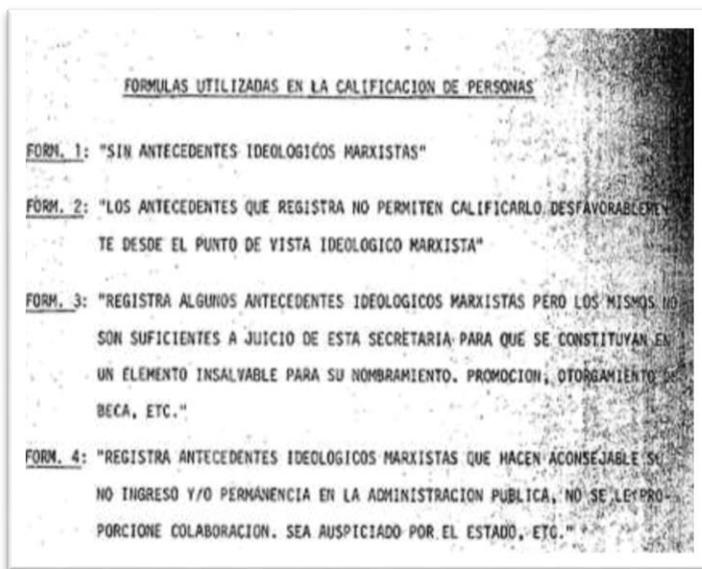
comunicación social". (Invernizzi & Gociol, 2004, pág. 11) Sin entrar en el detalle pormenorizado que realizan Invernizzi y Gociol (2004) sobre estos organismos, cuanto menos se deben enumerar: la Dirección General de Publicaciones, la Secretaría de Información Pública, la Dirección General de radio y Televisión, la Dirección General de Controla Operativo, el Comité Nacional de Radiodifusión y el Ministerio mismo de Educación.

Mientras la estructura de la dictadura desplegó sus herramientas de persuasión haciéndose con los organismos institucionales del país, fueron apareciendo simultáneamente formas clandestinas de proceder que no se hacían evidenciar. Esta observación hace alusión a la conformación de *Listas negras* que se realizaron con el fin de imponer una suerte de silenciamiento y orientación contra los artistas operando de manera prohibitiva y solapada. "Estas listas contenían los nombres y oficios de aquellas personas que formaban parte del mundo cultural y cuyas obras eran vetadas y censuradas debido a su carácter subversivo". (De los Santos Rojas, 2015, pág. 15) En un informe realizado por el Ministerio de Defensa a cargo de Agustín Rossi en el año 2013, se dieron a conocer las mismas en el contexto de un relevamiento realizado en el subsuelo del Edificio Cóndor de la Fuerza Aérea Argentina. En esta oportunidad se encontraron 280 biblioratos entre los que se hallaron registros, documentos e informes en cuanto al plan desarrollado por la dictadura. Entre biblioratos, carpetas y papeles, fueron ubicadas las mencionadas listas negras, desde las cuales se tradujo con líneas mecanografiadas, detalles incriminatorios de la operatividad de la última dictadura cívico militar argentina.

Se encontró una carpeta de las llamadas «listas negras» (...) El listado incluye también la profesión: locutores, pintores, escritores, periodistas,

concertistas, actrices y actores, directores teatrales, abogados, profesores de bellas artes, docentes, músicos, escultores, críticos de arte, guionistas, publicistas, escenógrafos, compositores, cineastas, dibujantes. Hasta titiriteros, médicos pediatras y psicólogos. (Ministerio de Defensa, 2003)

Dentro de esta documentación, se halló la tipificación por medio de 4 *formulas*, la caracterización que hicieron ciertos organismos del Estado (Equipo



*Figura 1 - Fórmulas utilizadas para la clasificación de personas que conformaban las listas negras de la dictadura. Imagen extraída del Informe del Ministerio de Defensa (2013)*

compatibilizador, Interfuerzas (ECI) Secretaría de Información Pública (SIP), Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) para encuadrar a los diferentes actores de la esfera social y principalmente cultural dentro de una línea de ideología marxista y por consiguiente subversiva. De esta forma, partiendo de la fórmula 1 sin antecedentes marxistas y terminando con una fórmula 4 en la

cual la relación entre persona y marxismo comprendían una sola realidad, se fijaron parámetros a tener en cuenta a la hora de censurar o perseguir personas. En el marco de esta investigación histórica se entiende que resulta de un valor incalculable para el ejercicio de la memoria, mostrar a través de la imagen lo mencionado de la documentación. (Figura 1)

Una de las dificultades que aparejó la confección de estas listas negras para quienes sus nombres figuraban escritos, fue la manera en que se introdujeron en el ámbito

de la cultura y la traducción que se hizo de éstas. En el mejor de los casos, giró en torno a hacer perder la fuente laboral. "La exclusión de artistas de los medios de comunicación derivados de la acción oficiosa de los dueños de los medios que sin que mediara la orden oficial decidían anular ciertos nombres porque consideraban que podrían traerles problemas". (Jensen, 2004, pág. 269)

Desde una traducción más compleja, la existencia de éstas listas internalizó la autocensura y generó un estado de miedo en los sujetos implicados. En este sentido, fueron varios los que partieron al exilio y al desarraigo en pos de conservar sus propias vidas o las de sus seres queridos. Solo por nombrar algunas de las personalidades de renombre en el campo de la cultura nacional que siguieron esta línea de auto preservación, se pudieron encontrar a Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Pappo, Roque Narvaja, Piero, Oscar Viale, Luis Alberto Spinetta, Moris, Gustavo Santolalla, Miguel Abuelo, Víctor Heredia, Atahualpa Yupanqui, Jairo, Horacio Guarani, Osvaldo Soriano, Pino Solanas, Lautaro Murúa, Marilina Ross, Haydee Padilla, Leonardo Favio, Norma Aleandro, Gerardo Vallejo, Héctor Alterio, Federico Luppi, Osvaldo Bayer, Luis Brandoni, Norman Briski, Mercedes Sosa y Facundo Cabral entre tantos otros.

Para quienes tomaron el camino del exilio, el resquebrajamiento del aparato represivo iniciado a comienzo de los '80 fue el aliciente para reconsiderar su regreso al país. Una vez finalizado el régimen del terror hacia el 10 de diciembre de 1983 se presentó entonces el paradigma definitivo con la reapertura democrática y el marco de regreso para los restantes exiliados. De todos modos, la ausencia física de varios de ellos no significó que desde la lejanía no hayan hecho escuchar sus voces envueltas de denuncias, acerca de lo que estaba ocurriendo en el país. Las cuales fueron "desestimadas desde el gobierno

militar argentino, a través de la descalificación moral y política tildando a sus denunciantes de "subversivos en fuga". (Jensen, 2004, pág. 339)

La última y más cruda traducción que tuvieron las mencionadas listas fue sin dudas la que se realizó en función de hacer detener, desaparecer o matar a quienes estaban incluidos en éstas. Algunas de las reconocidas figuras que por su relación a esta investigación se deben mencionar fueron las de los directores de cine Jorge Cedrón y Raymundo Gleyzer<sup>2</sup>, desaparecidos a pocos meses de haberse estructurado el terrorismo de Estado. Gleyzer es recordado por haber creado en 1973 el *Cine de la Base* como una suerte de séptimo arte militante con llegada masiva a través de proyecciones en barrios necesitados con el fin de generar conciencia y despertar interés o participación política en sus seguidores.

En lo que respecta a los detenidos y desaparecidos desde el ambiente artístico, el número de 28 es el que maneja la Asociación Argentina de Actores para enumerar y recordar a los actores que no lograron sortear el aparato terrorista desplegado por el gobierno militar. Sus nombres y rostros son homenajeados en reiteradas oportunidades, tanto desde la página de Internet de la asociación como en las diferentes conmemoraciones llevadas adelante por parte de ésta. (*Figura 2*)

---

<sup>2</sup> Raymundo Gleyzer fue el primero en filmar en las Islas Malvinas en su periodo de camarógrafo de Canal 13. Durante la dictadura fue desaparecido en *El Vesubio*, Centro Clandestino de Detención (CCD) situado en el partido de La Matanza, Buenos Aires.



Figura 2 - Conmemoraciones realizadas desde la Asociación Argentina de Actores a los artistas detenidos - desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. (1976-1983)  
 Imágenes extraídas de <https://actores.org.ar>

### El cine de producción nacional bajo la lupa

Hasta el momento se ha realizado un recorte temporal de la llegada de la dictadura del '76 al Estado y el modo en el cual a través de una estructura represiva buscó hacerse con los organismos bajo su ideal de orden. También se desarrolló como la dimensión cultural fue afectada por la intervención del régimen en términos de restricciones y censura. Solo falta abordar particularmente que fue lo que ocurrió en la producción cinematográfica del periodo. En este sentido solo serán consideradas para esta investigación las películas que revistieron categoría de *largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en el país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983*. Por lo tanto, se dejan por fuera cortometrajes, medimetrajes, películas que se estrenaron con excepcionalidad en una o dos funciones, documentales o películas que llegaron de argentinos en el exilio o películas y documentales que formaron parte de un circuito clandestino de circulación.

Al igual que la cultura, el cine argentino durante la dictadura debe comprenderse en su contexto. Por lo tanto se debe tener en cuenta el mesianismo organizacional del régimen y a su vez el modo en que repercutió esta idea en la industria cinematográfica. Para este fin se puede comenzar situando al cine argentino como un medio cultural que acarrea, ya desde algún tiempo, los golpes de la censura o cuanto menos de las restricciones en su esfera de acción. Durante el gobierno de facto de Onganía, conocido bajo la denominación de Revolución Argentina, se dictó el 7 de enero de 1969 la Ley 18.019 con la cual la censura en el cine comenzó a hacerse norma a la hora de producir películas.

Esta ley se promulgó con el fin de resguardar la moral pública, la seguridad nacional y las buenas costumbres. Para tal fin se creó un organismo de regulación para la industria y fue a partir de este momento que las limitaciones al cine cobraron vida bajo la figura del Ente de Clasificación Cinematográfica. Este organismo del Estado se encargó de clasificar, recortar y censurar películas tanto nacionales como extranjeras hasta su disolución el 22 de febrero de 1984. La única gestión que fue merecedora de reconocimiento durante estas décadas fue la de Octavio Getino, quien antes de iniciada la dictadura en 1974 había asumido el cargo de director del organismo. Durante su gestión de tan solo 3 meses, se revirtieron las dinámicas prohibitivas y pudieron llegar a las salas películas clásicas de la época tales como *Gritos y susurros* (1972) de Ingmar Bergman, *El Decamerón* (1971) de Pier Paolo Pasolini o *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Pino Solanas. En el año 2005 el ex director del Ente, publicó un libro titulado *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* en el cual sintetizó por medio de 5 puntos, la producción cinematográfica del periodo investigado.

1. *Congelamiento del Proyecto de Ley de Cine (...)* 2. *Restricción o paralización de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria. (...)* Cesó prácticamente la vida de la mayor parte de los gremios.

3. *Censura y prohibición de películas.* La situación quedó en términos aún más graves de lo que era habitual antes del '73 (...)

4. *Disminución de la cantidad de películas producidas.*(...) Los subsidios del Instituto de Cine a la industria se redujeron a cifras irrisorias: los 20 millones de pesos nuevos otorgados a los productores en 1975 no alcanzaban a cubrir el costo de la producción de 4 películas.

5. *Degradación de la calidad de las películas.* Entre 1976 y 1978 el cine argentino no pudo concretar ningún proyecto culturalmente importante. Dominó la producción de “comedias ligeras”, filmes con cantantes de moda, y otros de humor grueso destinados a dar una imagen deplorable del país. (2005, pág. 36)

Luego de la efímera gestión de este director le siguió quizá la del personaje más tristemente recordado a cargo de la historia del organismo. En 1974 asumió la dirección del Ente Miguel Paulino Tato bajo nombramiento de la entonces presidenta de la Nación Isabel Estela Martínez de Perón. Su paso por la dirección, si bien duró poco más de dos años una vez iniciada la dictadura, contabilizó unas 1200 películas censuradas y más de 300 prohibidas, por lo cual "pasó a la historia como el paradigma del censor." (Invernizzi & Gociol, 2006, pág. 35) Este ex director y crítico de cine, durante su gestión pronunció o escribió frases tales como *cura y desinfección de películas insalubres, eliminación de impurezas o censura higiénica*, entre tantas otras referencias médicas realizadas en los

diferentes soportes comunicacionales. En 1978 en la revista Antena TV del 12 de diciembre Tato se auto referenciaba.

Yo soy un censor nato, y no le temo a la palabra `censura`. Siempre pensé que mi labor como censor fue una especie de continuación natural, de ampliación, de mi actitud como crítico. ¿A quién podía yo convencer con mis comentarios periodísticos? Al pequeño grupo de gente que se guía por las críticas. En cambio, como interventor en el Ente, al prohibir de antemano, evitaba que los malos films inocularan su veneno a la gente desprevenida. (Antena, 1978, Pág. 16)

La nefasta gestión de Tato a cargo del Ente de Clasificación Cinematográfica finalizó para 1980 y tomó su lugar como director el abogado Alberto León. Si bien la directriz que debió seguir regulando el organismo no había sido modificada, si lo había hecho el paradigma de la época. Durante el inicio de la década del '80 el aparato represivo y organizacional del régimen comenzó a fracturarse y ya no alcanzó con la sola presencia en los medios para mantener una legitimidad que ya se evidenciaba como corrupta, asesina y despótica. En el marco del alzamiento de voces en pos de los Derechos Humanos y de una sociedad civil que iba perdiendo el miedo, las denuncias al régimen se hicieron cada vez más evidentes y visibles, por lo cual la férrea censura del gobierno de facto se encontró obligada a centrarse en *tapar otros asuntos*.

Como se ha mencionado hasta el momento, el cine durante la dictadura fue comprendiendo varios puntos de análisis. Desde el ideario del gobierno hasta el funcionamiento mismo del Ente, pudo verse como fue conformándose parte de una misma dimensión procedimental. Solo falta mencionar al otro organismo regulador de la industria

que se encontró implicado. En este sentido, se debe traer a la discusión la figura de otro de los organismos del cine. Como mencionan Invernizzi y Gociol (2006) "el Estado es el garante de la existencia de un cine nacional. Sin la ayuda de éste, no es posible una actividad cultural en torno a un país con producción cinematográfica" (pág. 12) Es entonces que cobra sentido la presencia del Instituto Nacional de Cinematografía por haber sido el organismo (intervenido por el régimen) encargado de fomentar la industria y autorizar los subsidios y créditos para la producción cinematográfica. Es evidente que ante la directriz y reordenamiento de un régimen de facto, dichas ayudas resultaron cuanto menos dudosas a la hora de otorgarse.

La figura pública más recordada del Instituto Nacional de Cinematografía durante esta época fue la del Ex-Comodoro Carlos Bellio, quien ocupó el cargo hasta 1981. (Invernizzi & Gociol, 2004, pág. 57) De todas formas, el puntapié inicial con el cual se marcó el proceder de este organismo se manifestó al mes siguiente de iniciado el golpe, cuando una vez intervenido a manos de la Fuerza naval, fue puesto a disposición del Capitán de Fragata Jorge Bitleston; quien acto seguido declaró en un discurso para junio de 1976 cuales serían las directrices que perseguiría la institución bajo su tutela:

Ayudar económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro (...) sólo serán autorizadas las películas que muestren al hombre tal como es su lucha eterna y cotidiana contra el materialismo, el egoísmo, la cobardía, la venalidad y la corrupción,

al hombre luchando por su honor, su religión y sus principios, sin librarse jamás a la violencia o al escepticismo. Sólo estas películas serán consideradas como obras de arte. (...) Todas las películas sin valores artísticos o que no presenten ningún interés como diversión y que atenten a los sentimientos nacionales serán prohibidas parcial o totalmente. (Bittleston, 1976)

Bajo estos lineamientos a la industria del cine se le presentó un obstáculo inicial con el que no pudo transitar un camino sin dificultades a la hora de proponer miradas diferentes a las pretendidas por el gobierno de facto. Con el pasar de los meses, al recorrido de este camino, se le fueron sumando la persecución de artistas y directores, la precarización de la producción, la intervención de otros organismos y el unívoco mensaje que se pretendió establecer como elemento rector para sus realizaciones. Así fue como el cine se encontró *atado de pies y manos* y lejos de poder realizarse de forma dinámica y activa, dentro de la esfera cultural a la que pertenecía. Algunas de las cifras que se traducen de este periodo pueden dar cuenta de ello.

## **Reflexiones parciales**

En este capítulo se buscó situar el contexto por el que atravesaba el país una vez establecido el gobierno cívico militar entre 1976 - 1983. El término utilizado desde el primer párrafo de régimen "mesiánico" (Novaro & Palermo, 2003, pág. 19) buscó dar cuenta desde el lugar que se posicionó la última dictadura al momento de llevar adelante su gobierno. Desde éste, se pudo observar la intervención coercitiva e ideológica realizada sobre su sociedad con el fin de impregnar a la misma bajo su ideario de orden bajo la figura de valores morales y normados. De este modo, la cotidianeidad de la ciudadanía se encontró bajo las directrices de un régimen de terror en su afán de eliminar a la subversión y dirigir los destinos del pueblo.

La siguiente propuesta del recorrido del capítulo se centró en dos aspectos: Desde el primero, se buscó establecer parámetros de comprensión en torno a los motivos por los cuales la cultura se encontró empobrecida e intervenida durante este periodo. De esta forma se pudo observar cómo el gobierno militar al comprenderla como medio de transmisión y reproducción, la utilizó como herramienta para legitimar su mensaje del orden y por lo tanto disciplinar a la sociedad bajo su ideología. Desde el segundo, se ubicó a la industria cinematográfica del país que al encontrarse dentro de la esfera de la cultura se vio intervenida, silenciada, censurada y prohibida ya sea tanto desde sus organismos (INC y ECC) como así también desde el mensaje que pudo producir al momento de llevarlo a la pantalla.

De este modo se comenzó a observar la aparición de "intelectuales orgánicos" (Gramsci, 1986) que vieron en las directrices del gobierno y en la intención de configurar a la sociedad bajo su ideario, la posibilidad por medio del cine de facilitar y transmitir el discurso hegemónico del régimen.

## **Capítulo 2 - Del monopolio de los nombres a la cronología del periodo**

En la primera etapa del presente capítulo se realiza un análisis cuantitativo y cualitativo de la producción cinematográfica correspondiente al periodo investigado. En este sentido, por medio de un relevamiento traducido en cifras se puede establecer de qué modo el cine concentró sus números de manera monopólica. Por lo tanto se puede observar que la gran mayoría de las películas las dirigieron pocos directores, prácticamente con los mismos géneros, con concentrada participación de productoras y las clasificaciones obtenidas únicamente oscilaron entre dos lógicas al momento de ser estrenadas. En una segunda instancia, se establece un marco conceptual desde el cual comprender aquello que se va a entender por *cine*, así como también desde qué lugar se posicionan discursivamente las *películas de discurso hegemónico y contrahegemónico*. Se continua con una presentación cronológica de la producción cinematográfica durante el régimen, al momento que se comienza a establecer a que tipo producción discursiva respondió cada película / fuente de esta investigación. Por último, se realizan unas reflexiones parciales en las cuales se destacan los principales temas que se desarrollaron durante el capítulo.

### **La industria cinematográfica del régimen en números**

Como se mencionó en el capítulo anterior, las películas que fueron consideradas para realizar el análisis de datos de este periodo son aquellos *largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en el país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983*. Por lo tanto, como primer punto se debe establecer que la cantidad de largometrajes fue de 188 producciones. Desde un análisis comparativo por cantidad de películas realizadas año a año se puede mencionar que tanto

durante el primer año del régimen así como en los dos últimos, la cifra de películas que llegaron al circuito comercial no superó el magro número de veinte realizaciones anuales.

*Tabla 2 - Tabla de elaboración propia en cuanto a la cantidad de películas argentinas estrenadas por año durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983)*

Año	Cantidad de películas realizadas	Porcentaje
1976	19	10%
1977	21	11%
1978	22	12%
1979	32	17%
1980	33	18%
1981	25	13%
1982	18	10%
1983	18	10%
<b>Total de películas realizadas</b>	<b>188</b>	<b>100%</b>

El año 1976<sup>3</sup> con 19 películas, solo representó para el periodo investigado el 10% de su filmografía, al igual que los años 1982<sup>4</sup> y 1983<sup>5</sup> ambos con solamente 18 películas cada uno, conformando así los peores años investigados en cuanto a producción refiere. En este sentido se puede establecer que si bien estos años representaron el cabal ejemplo del empobrecimiento de la industria, no fue

mucho mejor durante 1977<sup>6</sup> o 1978<sup>7</sup> con 21 y 22 películas respectivamente. En otro sentido, los años más prósperos para la realización filmográfica fueron 1979<sup>8</sup> con 32 realizaciones y 1980<sup>9</sup> con 33. Resulta engañosa esa alza si se tiene en cuenta que ya a partir de 1981<sup>10</sup>, con 25 producciones el cine comenzaba nuevamente a presentar una marcada disminución en la producción cinematográfica hasta finalizado el periodo. (Tabla 2) Un dato interesante sobre la industria del cine argentino durante la dictadura, es que el promedio de películas que se realizaban en el país antes de la llegada del gobierno de facto (y que posteriormente se realizaron tras su caída) nunca bajó de 30 producciones anuales. Para ser más exacto, las 188 producciones realizadas durante ocho años de dictadura conformó un número

<sup>3</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 1: 1976. Pág. 189

<sup>4</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 7: 1982. Pág. 195

<sup>5</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 8: 1983. Pág. 196

<sup>6</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 2: 1977. Pág. 190

<sup>7</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 3: 1978. Pág. 191

<sup>8</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 4: 1979. Pág. 192

<sup>9</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 5: 1980. Pág. 193

<sup>10</sup> Véase apéndice de Tabla de películas argentinas 6: 1981. Pág. 194

considerablemente menor al compararlo con la misma periodización previa y posterior al golpe (1968 a 1975 con 332 películas y de 1984 a 1991 con 258).

En lo que respecta a la traducción de estas cifras a través de sus diferentes dimensiones se deben establecer por lo tanto: quiénes participaron como directores durante este periodo, cuáles fueron las productoras que estuvieron encargadas de la filmografía, cuál fue el género cinematográfico que revistieron y que clasificación obtuvieron según el Ente de Clasificación Cinematográfica a la hora de sus estrenos. De esta forma, se observa durante el periodo trabajado una llamativa concentración en pocas manos tanto de directores como de productoras, a la vez que los géneros solo respondieron a pocas tipologías y las clasificaciones oscilaron entre ilógicos patrones a la hora de establecer su masividad.

### **Los directores**

Varios de los directores que filmaron durante este periodo son fácilmente reconocibles por su trayectoria cinematográfica o por haber participado durante varias décadas del mundo televisivo. Por lo tanto, dentro del ideario cinéfilo de muchas personas pueden reconocerse con facilidad apellidos tales como Sofovich, Ortega, Siro, Bó o Aristarain, siendo solo algunos de los 79 directores de las películas producidas en esta época. Un dato que resulta llamativo es que tan solo cinco de estos 79 directores promediaron más del 50% de la producción total. (*Tabla 3*) Otro dato que resulta un tanto más llamativo, es que con una suma de 47 películas realizadas solo por Sofovich, Carreras, Dawi, Cahen Salaberry y Ortega, solo cuatro fueron las que no respondieron al género de la comedia o comedia / musical. Únicamente bajo la dirección de Enrique Carreras se

realizaron 3 dramas: *Las locas* (1977), *Así es la vida* (1977) y *Los drogadictos* (1979), y el drama restante de Enrique Dawi llevó como título *De cara al cielo* (1979).

Tabla 3 - Tabla de elaboración propia en cuanto a los principales directores del cine argentino durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983)

	Directores del periodo	Cantidad de Películas dirigidas	Porcentaje del mercado
1	Hugo Sofovich	12	14%
2	Enrique Carreras	11	13%
3	Enrique Dawi	9	10%
4	Enrique Cahen Salaberry	8	9%
5	Palito Ortega	7	8%
6	Carlos Galettini	6	7%
7	Fernando Ayala	6	7%
8	Fernando Siro	6	7%
9	Adolfo Aristarain	5	6%
10	Adrián Quiroga	5	6%
11	Alejandro Doria	5	6%
12	Armando Bó	5	6%
13	Hugo Moser	5	6%
14	Héctor Olivera	4	5%
15	Mario David	4	5%
	Fernando Ayala y Héctor Olivera	1	1%
	<b>Total de películas dirigidas</b>	<b>99</b>	<b>53%</b>

Resto de directores que realizaron como máximo 3 películas	64	
<b>Total de películas dirigidas</b>	<b>89</b>	<b>47%</b>

Por lo tanto, como la cifra resulta por demás sugerente, por haberse concentrado la mitad de la producción durante la dictadura en pocas manos, es necesario centrarse en estos cinco directores anteriormente mencionados:

*1 - Hugo Sofovich:* con 12 películas, fue el director con mayor cantidad de producciones dirigidas. Todas éstas formaron parte del género de la comedia y a su vez todas fueron clasificadas como PM 18 (seguramente por la monotemática referencia sexual de sus realizaciones). La productora Aries Cinematográfica Argentina realizó 10 de sus

producciones y la dupla humorística Olmedo / Porcel no solo le resultó al director sinónimo de éxito comercial, sino que también formó parte prácticamente de todos sus films. La clave del éxito puede radique en que:

Los personajes de Olmedo y Porcel pertenecen a sectores medios de la sociedad (...) cuyas vidas transcurren en la Capital Federal. Con respecto al género cinematográfico (...) se catalogan todas ellas como comedias picarescas. El hecho de que se trate de retratos en clave humorística permite leer sobre qué cosas estaba permitido reírse. (Redondo, 2015, pág. 5)

Entre los éxitos comerciales de mayor renombre para este director se pueden encontrar: *Expertos en pinchazos* (1979), *El rey de los exhortos* (1979), *Así no hay cama que aguante* (1980), *A los cirujanos se les va la manos* (1980), *Te rompo el rating* (1981) y *Las mujeres son cosas de guapos* (1981) solo por nombrar algunas del periodo que luego tuvieron muchísima difusión a través de la televisión argentina.

2 - *Enrique Carreras* dirigió 11 películas de las 188 producidas en la época. De estas 11, ocho fueron comedias y los tres anteriores dramas mencionados. A excepción de tres de sus películas PM 18, las demás consiguieron por parte del Ente de Clasificación Cinematográfica la denominación de ATP. En cuanto a las productoras que formaron parte de sus películas, solo una fue producida por la Productora General Belgrano bajo el título de *La mamá de la novia* (1978) la cual protagonizó la reconocida actriz Libertad Lamarque. Entre Cinematográfica Victoria S.R.L, Aries Cinematográfica Argentina y Argentina Sono Film se repartieron de manera equitativa el resto de la producción cinematográfica de este director.

3 - *Enrique Dawi* contó con la dirección de nueve películas. El único dato sobresaliente con respecto a este director es que todas éstas respondieron al género de la comedia y en su gran mayoría fueron clasificadas como ATP. Las únicas dos con restricciones PM 18 fueron producidas por Rey Films Cinematográfica. La sugerencia de sus título pueden brindar una respuesta a este motivo: *Con mi mujer no puedo* (1978) y *Hotel de señoritas*. (1979) El resto de las realizaciones de Dawi tuvieron como productoras a Argentina Sono Film, Productores Americanos S.A y la reconocida productora Chango de Ramón Palito Ortega, con la cual realizó: *Locos por la música* (1980) y *Cosa de locos* (1981)

4 - *Enrique Cahen Salaberry* por su parte dirigió ocho películas. Entre éstas se pueden establecer datos más uniformes: todas sus películas respondieron al género de la comedia y solo dos fueron las productoras encargadas de realizarlas: Aries Cinematográfica Argentina y Cinematográfica Victoria S.R.L. En cuanto a la clasificación que les designó el Ente, cinco fueron PM 18 y tres ATP. Bajo esta homologación, una ATP recayó en la adaptación de la famosa serie televisiva *Jacinta Pichimahuida*, basada en las andanzas de una maestra de escuela primaria, que fue llevada al cine bajo el nombre de *Jacinta Pichimahuida se enamora* (1977) Respecto a las clasificadas como PM 18, el cineasta repitió la fórmula de éxito Olmedo / Porcel con los cuales realizó *Los hombres solo piensan en eso* (1979) y *Las turistas quieren guerra* (1977)

5 - *Ramón "Palito" Ortega* fue director de siete películas durante el periodo. Si bien este número no parece demasiado llamativo por lo reducido en comparación a los anteriores, sin embargo por varios motivos se convirtió en el director y actor emblema para la industria de esta época. En 1976 creó su propia productora bajo el nombre de Chango

S.C.A, con la que el cantante no solo produjo y dirigió sino que también actuó en sus propios films. Todas sus películas respondieron al género de la comedia entremezcladas con el musical, recibiendo así la denominación de Apts para Todo Público por parte del Ente de Clasificación Cinematográfico. "La calificación no era un dato menor porque determinaba la cantidad de público que podía verla y, por consiguiente, la rentabilidad económica que dejaría." (Invernizzi & Gociol, 2006, pág. 51) La figura de Ramón Ortega quedó fuertemente relacionada al régimen, tanto por el contenido de sus películas, como por enaltecer a las instituciones coercitivas (Policía, Fuerza Aérea y la Armada). Ortega fue sin lugar a dudas, un franco reproductor de los lineamientos dictados por el régimen respecto a lo que *se debía* presentar en la pantalla.

### **Las productoras**

Una vez analizados los directores, otro dato relevante de destacar remite a cuales fueron las productoras con mayor participación en la industria cinematográfica. Nuevamente puede observarse que los números en este caso entre participación de las productoras se concentran en pocos nombres. De las 188 películas y 97 productoras o independientes que participaron en la realización de las mismas, tan solo 10 de éstas fueron las que lograron concentrar el 49% del mercado. Entre las tres primeras se encontraron Aries Cinematográfica Argentina, Cinematográfica Victoria S.R.L y Productora Chango S.C.A, quienes se encargaron de la realización de un total de 59 películas, representando así casi un tercio de la producción. De las siguientes 94 le continuaron en cantidad de participaciones: Argentina Sono Films, MBC producciones S.A y Productores Americanos S.A con seis realizaciones cada una. Las otras 90 restantes cubrieron la producción con un

máximo de entre tres o cuatro películas realizadas, como fueron los casos de la Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A) o Todo Show S.R.L. (Tabla 4)

Tabla 4 - Tabla de elaboración propia en cuanto a las principales productoras del cine argentino durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983)

	Principales productoras del periodo	Cantidad de películas producidas	Porcentaje del mercado
1	Aries Cinematográfica Argentina	40	21%
2	Cinematográfica Victoria S.R.L	11	6%
3	Productora Chango S.C.A	9	5%
4	Argentina Sono Film	6	3%
5	MBC Producciones S.A	6	3%
6	Productores Americanos S.A	6	3%
7	Rey Films Cinematográfica	4	2%
8	Sociedad Independiente Filmadora Argentina	4	2%
9	Producciones Del Plata	3	2%
10	Todo Show S.R.L	3	2%
	<b>total de películas realizadas</b>	92	49%

Productoras o independientes con máximo 2 producciones	87	
<b>total de películas realizadas</b>	96	51%

Para completar este cuadro, se debe destacar que de la inmensa mayoría de las productoras, así también como de los independientes que destinaron fondos para producciones, solo se realizaron una o dos películas durante los años analizados. De todos modos, ninguna de éstas tuvo éxitos rotundos en las boleterías o se convirtieron en películas de gran renombre que ameriten un paréntesis descriptivo. En cuanto a las primeras tres productora, ubicadas así por cantidad de películas realizadas, se debe hacer un análisis más profundo sobre su contribución al cine durante el periodo trabajado.

1- La productora *Aries* fue sin duda alguna la de mayor participación en el mercado, en cuanto a producción del periodo refiere. Con un total de 40 películas realizadas se posicionó con un amplio margen diferencial por sobre las demás. Esta productora que

había iniciado sus actividades para 1956 por los reconocidos productores y directores Héctor Olivera y Fernando Ayala, contó entre sus filas tanto con comedias ligeras al estilo de *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (1978) o *A los cirujanos se les va la mano* (1980), como así también con films de gran valor para la historia del cine nacional. Entre estas últimas se pueden mencionar *Tiempo de revancha* (1981), *Plata dulce* (1982) o *El arreglo* (1983).

El dato que resulta relevante destacar es que de las 40 películas realizadas, tan solo siete de estas producciones tuvieron como género el drama, solo un policial del reconocido Adolfo Aristarain titulado *Los últimos días de la víctima* (1983) y el resto giró en torno a comedias o musicales anteriormente mencionados. En cuanto a la calidad filmográfica que llevó esta productora a la pantalla grande, si bien a la luz de sus números se puede afirmar que "Las películas de Aries son producciones exhibidas en salas oficiales, deliberadamente orientadas a alcanzar un éxito redituable en el corto plazo", (Redondo, 2015, pág. 3) también se debe destacar que "Aries filmó en los años del terrorismo estatal sus títulos más notorios, aquellos que en las historias del cine argentino los historiadores reconocen como "resistentes" o "críticos" respecto de la dictadura." (Bernini, 2017, pág. 60) Películas tales como *Desde el abismo* (1980), *Tiempo de revancha* (1981), *Últimos días de la víctima* (1982) o *Plata dulce* (1982) pueden enmarcarse en esta anterior mención.

2- La *Cinematográfica Victoria S.R.L* se ubicó en el segundo lugar como productora con *mayor alcance* contabilizando 11 producciones. En cuanto a las películas que produjo no existen mayores datos de relevancia para el análisis, pero sí se debe destacar que se manejó únicamente con dos directores: Enrique Cahen Salaberry y Enrique Carreras. Sobre los géneros producidos, el drama y la comedia fueron dominantes; realizándose

ambos en números similares. Del mismo modo, la clasificación dentro de las mismas pudo contabilizarse del siguiente modo: cinco PM 18 y las restantes seis, ATP.

3- La productora que presentó, en cambio, patrones más homogéneos fue la iniciada por Palito Ortega en 1976. La productora *Chango S.C.A* con nueve películas, pasó a formar parte como la tercera realizadora con mayor índice en el mercado cinematográfico del periodo. Todas sus películas fueron clasificadas como Aptas para Todo Público y éstas a su vez, pertenecieron al género de comedias a excepción de dos musicales. Con respecto a esta productora, que tuvo origen durante la dictadura, se puede afirmar que siguió al pie de la letra los lineamientos dictados por el régimen en cuanto a resaltar los valores cristianos, morales y familiares; ya que sus producciones denotaron claras exaltaciones en torno a la nacionalidad y la patria y marcado sentido del orden en torno a la amistad, el trabajo y el esfuerzo. Algunos de estos ejemplos se pudieron ver reflejados en películas como *Vivir con alegría* (1979) o *¡Qué linda es mi familia!* (1980) donde el entorno familiar laborioso y lleno de amor fueron los marcos de referencia del joven protagonista (Palito Ortega). También fue el caso de diversas realizaciones propagandísticas de las instituciones armadas como fueron *Dos locos en el aire* (1976) filmada en la Escuela de Aviación Militar de Córdoba o *Brigada en acción* (1977) realizada en las instalaciones mismas de la Policía Federal Argentina.

## Los géneros

Se entiende como género al marco con el cual se homologa una temática dentro de un film. Es decir, refiere a la parte estructural de la película (de la temática que desarrolla) y a su vez a aquellos subgéneros que pueden estar implicado en ésta. En la producción cinematográfica durante la dictadura se pueden hallar varios patrones relevantes a destacar. El primero por ejemplo, es que de los 188 largometrajes producidos se concentra

*Tabla 5 - Tabla de elaboración propia en cuanto a los géneros abordados en las películas argentinas durante la última dictadura cívico militar. (1976-1983)*

Género	Cantidad de películas	Porcentajes
Comedia	77	41%
Drama	55	29%
Comedia / Musical	13	7%
Aventura	7	4%
Musical	7	4%
Documental	5	3%
Infantil	4	2%
Policial	3	2%
Animación	1	1%
Histórica	1	1%
Suspense	1	1%
Terror	1	1%
Terror / Drama	1	1%
Comedia / Aventura	3	2%
Comedia / Drama	2	1%
Comedia / Infantil	2	1%
Drama / Policial	2	1%
Comedia / Acción	1	1%
Documental / Comedia	1	1%
Documental / Musical	1	1%
<b>Total de películas</b>	<b>188</b>	<b>100%</b>

en 77 películas (el 41% ) la comedia como género dominante. Esto sin contar que muchas veces iban acompañados por otro subgénero como ser el musical, la aventura, el infantil o el documental como fue el caso de *La fiesta de todos* (1979). Por otra parte, con 55 películas, el drama ocupó el segundo lugar con un 29% de la producción, por lo cual se puede afirmar que el 70% de las producciones realizadas respondieron solo a dos géneros (comedia y drama) y el 30% restante a los otros 18 géneros producidos. (Tabla 5)

Con respecto al dato referido sobre los 18 géneros restantes, se debe tener en cuenta que en la mayoría de los casos solo se realizó una sola película por género en ocho

años de producción cinematográfica. Es decir, que prácticamente como ya se enunció, la lógica a seguir osciló solo entre la comedia y el drama. La gran mayoría de las películas dramáticas llevó como clasificación la prohibición para menores de 18 años. El número de 38 PM18 por sobre 55 dramas realizados habla cuanto menos de un género que no tuvo una amplia difusión en los circuitos comerciales. En cambio la comedia resultó por demás redituable a la hora de buscar captar el mayor número de espectadores. Si bien muchas de estas comedias fueron *subidas de tono* y por ende clasificadas como PM 18, no dejaron de formar parte del género para la distracción, con mayor llegada en las salas.

En cuanto a los largometrajes que no monopolizaron desde su género la producción de esos años, varios resultan de gran valor para destacar. Un ejemplo se puede encontrar en la única animación realizada durante la época, la cual llevó de la mano de Carlos Márquez a la famosa *Mafalda* (1982) a la pantalla grande. En cuanto a películas históricas, tan solo Javier Torre<sup>11</sup> realizó una titulada *Fiebre amarilla* (1982). Este film, que trató sobre la epidemia de fiebre amarilla en Argentina durante el siglo XIX recibió de igual manera, tanto buenos como denostados juicios por parte de críticos especializados. Con respecto al género del suspenso, solo se pudo hallar en el cine del periodo la película de Mario Sábato *El poder de las tinieblas* (1979), en base a *Informe sobre ciegos* de su padre, Ernesto Sábato.

Sobre las producciones que respondieron al género policial, solo se realizaron dos películas, ambas del reconocido cineasta Adolfo Aristarain de inmenso valor cultural por el enfoque presentado al poner en evidencia la atmósfera pesada y violenta de la época. Estos títulos fueron *La parte del León* (1979) y *Los últimos días de la víctima*

---

<sup>11</sup> Hijo del reconocido director Leopoldo Torre Nilsson.

(1982). Este director de inmenso renombre para la industria nacional, jugó un papel muy importante en lo que fue considerado *el cine de transición hacia la democracia*. Mientras, la dictadura (para el inicio de la década de los '80) iba soltando de a poco aquello que años anteriores había significado el ahogo completo de la industria; Aristarain proponía, desde la mirada de sus películas, visibilizar problemáticas sociales y “presentaba las injusticias sufridas por una persona o un conjunto de personas que representaban a un grupo social más extenso.” (Aprea, 2008, pág. 53).

En lo que respecta a las películas del género aventuras, un número de siete realizaciones no parecería para nada modesto, teniendo en cuenta el concentrado número que hubo entre géneros durante todos estos años. Todos estos films lograron a través del Ente, la clasificación ATP. Este dato no resulta extraño si se tiene en cuenta que la gran mayoría giraron en torno a mostrar a un grupo de *valientes agentes de las fuerzas del orden* enfrentando organizaciones internacionales o grupo de criminales. El antagonismo de *buenos y malos* tuvo una enorme presencia en el cine durante la dictadura. Películas como *Comandos azules* de Emilio Vieyra o *Los superagentes contra todos* de Carlos Galettini, ambas de 1980 dieron cuenta de ello. Con respecto a esta última, se realizó una saga de películas bajo esta lógica mencionada, desde la que surgieron los reconocidos personajes de Tiburón, Delfín y Mojarrita, llegando a representar una suerte de *héroes* del ámbito local, con gran repercusión en los más pequeños durante las décadas de los '70 y '80.

En cuanto a películas documentales, la cantidad llegó a cinco o siete si se las permite acompañar de otro subgénero. Entre las más reconocidas para la época, no se pueden dejar de mencionar dos por su marcada contraposición y significado. Por un lado el documental / comedia *La fiesta de todos* (1979) de Jorge Renán que se estrenó *casualmente*

un 24 de mayo próximo a una fecha patria, en el cual se buscaba mostrar la algarabía vivida un año antes en Argentina en el marco del mundial de fútbol de 1978. Este film documental y propagandístico hizo uso de "Sketch cómicos ficticios y favoreció la retórica nacionalista de la Junta Militar." (Ridge, 2016, pág. 126). En contraposición, desde el denominado cine de transición, se presentó el documental de *Mercedes Sosa como un pájaro libre* (1983) de Ricardo Wullicher, en el cual se presentaba a la reconocida cantante nuevamente en los escenarios del país luego de sus largos años de exilio.

No se puede finalizar este apartado, sin antes mencionar que prácticamente ninguna película durante esta época, que no haya respondido a una comedia familiar, película infantil o a un musical con clara referencia a niños, logró superar la clasificación cuanto menos de PM 14. Es decir, cualquier otro género de películas que problematizara acerca de la cotidianeidad de la vida o representase significados de connotaciones profundas, sería clasificada PM 18 restringiendo así su panorama de difusión y alcance.

### **La clasificación**

La clasificación de las películas se realizaba a través del Ente, tanto de aquellas que se producían en el país como de las que llegaban del extranjero. En ambos casos era el organismo encargado de abrir o cerrar puertas para las producciones realizadas. Si bien las principales figuras del organismo eran representadas por el director y otras autoridades, Invernizzi y Gociol (2006) mencionan que éstos estaban siempre acompañados por un Consejo Asesor Honorario de 15 miembros, "los cuales formaban parte de instituciones privadas de defensa a la familia y los valores morales de la comunidad. Así como también participaban de la clasificación organismos públicos como

la SIDE<sup>12</sup> o el Ministerio del Interior" (pág. 45) Por lo tanto, este organismo es de gran importancia para comprender no solo la industria cinematográfica realizada durante la dictadura, sino también la vara con la que se medía a la hora de homologar películas. Su carácter de solemnidad se traducía en prohibir, censurar por medio de recortes a los films o cuanto menos sugerirles a los directores cambios para que sus películas pudieran ser estrenadas. "Toda película que quería ser exhibida en los cines, tenía que ser presentada al Ente para ser analizada por los directores y el consejo Asesor y así lograr su correspondiente clasificación." (Invernizzi & Gociol, 2006, pág. 51)

En lo que respecta a esta clasificación de películas se pudieron observar tres grandes grupos de clasificaciones: Aquellas aptas para todo público (ATP), las prohibidas para menores de 14 años (PM 14) y las prohibidas para menores de 18 años (PM 18). Se infiere una cuarta categoría que revistió directamente la clasificación de Prohibida y por lo tanto como esas películas no llegaron a ser estrenadas durante el periodo investigado no se pueden ubicar dentro de este conjunto a analizar. En lo que respecta a las películas PM 18 y ATP, la cifra resulta impactante al observar que el 93 % respondió a estas lógicas clasificatorias. En este sentido, se puede mencionar que así como hemos visto con el

*Tabla 6 - Tabla de elaboración propia en cuanto a la cantidad de películas argentinas según la clasificación otorgadas por el Ente de Clasificación Cinematográfico durante la última dictadura cívico militar.(1976-1983)*

<b>Clasificación otorgada por parte del Ente de Clasificación Cinematográfico a las películas del periodo</b>	<b>Cantidad de películas</b>	<b>Porcentaje</b>
PM 18	93	50%
ATP	81	43%
PM 14	14	7%
<b>Número total de películas realizadas</b>	<b>188</b>	<b>100%</b>

<sup>12</sup> Secretaría de Informaciones del Estado.

género, la clasificación también respondió a un monopolizado binomio. Por lo tanto, se puede referir que de las 188 películas realizadas 93 fueron PM 18 y 81 ATP, con solo 14 destinadas a un público PM 14 (*Tabla 6*)

Cualquier película *un poco subida de tono*, con una mínima insinuación que considerasen fuera de la directriz o un mínimo gesto de desnudez, pasaba a formar parte de las PM 18. Mientras que aquellas que buscaban resaltar valores familiares, mostraban paisajes del país o realizaban connotaciones positivas de las *Fuerzas del orden*, automáticamente pasaban a formar parte del grupo homologado como ATP.

El interrogante surge al analizar datos de las películas clasificadas PM 14. De los 14 films así designados, solo por mencionar dos ejemplos cuanto menos confusos sobre la clasificación que revistieron, podemos citar *Soñar, Soñar* (1976) de Leonardo Favio y *El arreglo* (1983) de Fernando Ayala. Las estimaciones que pueden facilitar una explicación son que, en cuanto a la primera se estrenó a tan solo cuatro meses de iniciada la dictadura y aunque el director del Ente en ese momento era Miguel Paulino Tato, se puede estimar que su comprensión debe haber girado en torno a interpretar que se trataba de una película sobre la amistad entre dos hombres, sin leer entrelineas claras alusiones a la homosexualidad. En cambio con la segunda, estrenada a solo siete meses del final de la dictadura, se infiere que pareció ya no importar que en la figura de un funcionario público recayera la simbología de un amenazante coimero, y en el del personaje del peronista de izquierda (Federico Luppi) el símbolo de la resistencia y la lucha.

En cuanto a películas que revistieron carácter de drama solo siete de las 55 fueron clasificadas ATP. Con respecto a este último dato, surge una curiosidad sobre la película *Creecer de golpe* (1977) de Sergio Renán que así fue homologada, aún basándose

en la novela *Alrededor de una jaula* del desaparecido Haroldo Conti<sup>13</sup>. En cambio donde no quedan dudas es con las películas PM 18, ya que cualquiera podría haber sido el motivo interpretativo para que así se las clasificara.

Hasta aquí, se buscó brindar aproximaciones explicativas al cine durante el periodo de la última dictadura cívico militar argentina. Por lo tanto, se pueden resumir los datos más relevantes de esta etapa del siguiente modo: en cuanto a los directores con mayor cantidad de producciones realizadas, solo cinco abarcaron el 54% total del mercado (Sofovich, Carreras, Cahen Salaberry, Dawi y Ortega), similares números tradujo el análisis sobre las productoras donde solo tres participaron de la realización de un tercio de las cintas (Aries, Victoria y Chango). En lo que respecta al género que revistieron las tramas fílmicas, la comedia y el drama ocuparon los dos indiscutibles primeros puestos con un 70% de la producción y por último, como se pudo observar, la clasificación de las 188 películas también logró monopolizar porcentajes, ya que solo el 50% respondió a películas Prohibidas para Menores de 18 años y prácticamente la otra mitad fueron las Aptas para Todo Público. De este modo, la producción del periodo investigado se puede rápidamente resumir en pocos nombres, rentabilidad concentrada y valoraciones plenamente subjetivas a la hora de ser homologadas por género y clasificadas para su estreno.

---

<sup>13</sup> Este escritor fue alumno del Colegio Don Bosco de Ramos Mejía en 1938 y allí se inclinó por el teatro. Luego de un viaje realizado a Cuba, Conti cambió su visión política y en su regreso a Argentina pasó a formar parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) Motivo por el cual fue un desaparecido durante la dictadura.

### **Se mostró mucho; se vio poco**

En el sentido práctico de buscar un concepto inmediato que permita definir al cine, se puede hallar que el mismo es considerado tanto arte como técnica. Desde el arte, debido a su alusión al sentido que permite crear y narrar desde una imagen en movimiento; desde la técnica, porque a través de conocer su actividad se puede capturar, montar y proyectar una imagen, con el fin de convertirla en una obra. Lo cierto es que desde su invención en 1895 a manos de los hermanos Lumière, el cine ha sido siempre un vehículo narrativo. Desde su primera proyección, conocida como la *Salida de la fábrica* (1895), el cine pasó a formar parte de un sin número de posibilidades dentro de la dimensión cultural social. Desde aquellas primeras imágenes en movimiento, realizadas en el marco de una Europa en plena industrialización, no pudieron ser más pertinentes a la hora de dotar de sentido al reflejo de un contexto histórico. De este modo, no se puede decir que el cine tuvo un origen y posteriormente se le encontró su razón de ser, sino que el cine ya nació siendo.

En otra acepción al término *cine*, se puede rastrear su presentación cuanto menos a partir de dos instancias: la primera desde una imagen en movimiento - también, de haberlos, se pueden sumar los diálogos que la enmarcan- y la siguiente en la cual se presentan las segundas lecturas de su proyección. Cuando Marc Ferro (2000) sostiene que el cine durante la Primera Guerra Mundial se puso el casco y las botas y se dispuso a combatir (pág.33), invita a repensar el papel del cine tanto desde su contexto de producción como desde la búsqueda de su mensaje. Esta idea se puede complementar con la propuesta de Rosenstone (1997) quien permite comprender entonces que el cine resume ideas, las simboliza con imágenes y por último las proyecta. Y es a partir de ese momento en que el historiador se deberá lanzar a la tarea de aprender a leerlas.

Como afirma Radetich (2008) el cine se constituye como tal desde dos perspectivas: tanto como medio cultural, así también como testimonio histórico. (pág.3) Desde la primera porque "se encuentra nutrido por los contenidos de la sociedad en la que se produce" (Carretero, 2011, pág. 115) y desde la segunda, porque traduce sus contenidos. Por lo cual el reflejo de la una sociedad, aún ficcionada, se encuentra simbolizado por medio de una huella. En este sentido, el cine como gran protagonista de la cultura del siglo XX, es:

industria y comercio, además de arte y espectáculo. (...) Quien añade que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, es espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace. (Gubern, 2012, pág. 17)

Esta búsqueda conceptual permite estructurar de significados aquello que se concibe como cine desde esta investigación. A su vez, brinda las herramientas necesarias para comprender que el cine es *situado*, y es a partir de este contexto en el cual se puede realizar un análisis determinado.

El cine durante el último gobierno cívico militar argentino tuvo un marco propio desde su producción, sus lineamientos, sus organismos de control y sus actores sociales implicados. De esta forma, se procede a continuación a desarrollar el modo en que se tradujeron todas estas cuestiones dentro de las producciones propias del periodo, entre las que pudieron encontrarse aquellas que realizaron al pie de la letra el mandato estipulado

y aquellas otras que conformaron nichos de resistencia cultural ante la desidia que se presentaba como sentido común en el plano de lo social.

Situar entonces los largometrajes realizados durante el último régimen militar en Argentina presupone que por el tipo de gobierno imperante, sus producciones se encontraron subsumidas a las orientaciones que éste pretendía. De todas formas, resulta inexacto afirmar que los discursos de los films solo se manejaron en un rango unidireccional y predefinido por el aparato coercitivo. Lusnich (2019) plantea que si bien "se realizaron una amplia serie de filmes ficcionales que aceptaron y difundieron los núcleos ideológicos centrales del régimen militar." (pág.252), debe haber una segunda lectura que posicione a la industria, desde la cual se conformó un espacio de "luchas manifiesta de ideales contrapuestos."(pág.250) Por lo tanto, el cine durante la dictadura lejos de construirse bajo una vertiente única, debe comprenderse como una totalidad en la que también participó su *opuesto*, bajo la figura de aquellas películas que ofrecieron un espacio de "resistencia al régimen y propiciaron la crítica transversal al contexto político y social." (pág.253)

De este modo, se puede dividir a la filmografía realizada en la dictadura desde dos niveles de producción discursiva: en primer lugar con aquellas películas que respondieron a las directrices gubernamentales y resultaron "orgánicas del proceso de reproducción del sistema de las relaciones sociales y culturales, se alinearon a la dirección política, intelectual y moral hegemónica del gobierno, con lo cual permitieron que se articularan intereses hacia los grupos dominantes, convirtiéndose así en un elemento rector de una voluntad colectiva y presentaron condiciones ideológicas afines a ser cumplidas constituyéndose como una voluntad colectiva" (Giacaglia, 2002, pág. 153). Esta clase de

películas, bajo estos lineamientos, crearon así “un sistema de relaciones sociales, legitimador y reproductor, desde las cuales se presentó como natural y necesaria una voluntad cuando en realidad no fue más que cultural y artificial.” (Noguera Fernández, 2011, pág. 7) Por lo tanto, estas producciones serán consideradas y denominadas desde la presente investigación como *películas de discurso hegemónico*.

En segundo lugar, dentro de la mencionada división filmográfica, existió una contraposición que partió de aquellas películas que ofrecían una lectura enfrentada a la directriz establecida. Películas que propusieron o dejar en evidencia sus ideales dictatoriales y represores o contraponerse a su búsqueda de legitimación, mostrando otra realidad respecto al ideal de sociedad que se proyectaba en las películas. Gramsci afirma que este tipo de posiciones que pasan a conformar la construcción de una nueva hegemonía liberadora, o de espacios contra hegemónicos, implican "la realización de una reforma intelectual y moral, capaz de crear una nueva cosmovisión e ideología en el pueblo. Las cuales permiten la apropiación y desajenación de la realidad del individuo." (Noguera Fernández, 2011, pág. 17) Las producciones cinematográficas que se pudieron enmarcar bajo estas últimas referencias, serán consideradas y denominadas desde esta investigación como *películas de discurso contrahegemónico*. El siguiente cuadro permite establecer la selección de películas / fuentes y cómo fueron consideradas éstas desde sus diferentes vertientes discursivas al momento de realizar un análisis a partir de sus elementos visuales, discursivos y simbólicos. (*Tabla 7*)

Tabla 7 - Tabla comparativa de elaboración propia entre películas de discurso hegemónico y películas de discurso contrahegemónico durante la última dictadura cívico militar argentina. (1976-1983)

Películas del cine argentino de discurso hegemónico durante la última dictadura cívico-militar argentina					
Año	Película	Director	Productora o Independiente	Género	Clasificación
1976	Dos locos en el aire	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	Comedia / Musical	ATP
1977	Las turistas quieren guerra	Enrique Cahen Salaberry	Aries Cinematográfica Argentina	Comedia	PM 18
1977	Brigada en acción	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	Comedia / Acción	ATP
1979	La fiesta de todos	Sergio Renán	Aries Cinematográfica Argentina	Documental / Comedia	ATP
1979	Vivir con alegría	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	Comedia	ATP
1979	Las muñecas que hacen ¡pum!	Gerardo Sofovich	Argentina Sono Film	Comedia	PM 18
1980	Comandos azules	Emilio Vieyra	Producciones Palmar	Aventura	ATP
1980	¡Qué linda es mi familia!	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	Musical	ATP

Películas del cine argentino de discurso contrahegemónico durante la última dictadura cívico-militar argentina					
Año	Película	Director	Productora o Independiente	Género	Clasificación
1976	Soñar, soñar	Leonardo Favio	Choila Producciones	Comedia / Drama	PM 14
1976	Piedra libre	Leopoldo Torre Nilsson	MBC Producciones S.A	Drama	PM 18
1977	¿Qué es el otoño?	David José Kohon	MBC Producciones S.A	Drama	PM 18
1979	La isla	Alejandro Doria	MBC Producciones S.A	Drama	PM 18
1980	Los miedos	Alejandro Doria	Isla Cinematográfica	Drama	PM 18
1981	Tiempo de revancha	Adolfo Aristarain	Aries Cinematográfica Argentina	Drama	PM 18
1982	Plata dulce	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	Comedia	PM 18
1982	Señora de Nadie	María Luisa Bemberg	GEA Cinematográfica S.R.L	Drama	PM 18
1983	No habrá más penas ni olvido	Héctor Olivera	Aries Cinematográfica Argentina	Drama	PM 18

### Cronología de una ¿ficción?

El 24 de marzo de 1976 con el golpe de Estado se presentaron nuevos parámetros y lineamientos "mesiánicos" (Novaro & Palermo, 2003, pág. 19) a la ya vigente cosmovisión basada en el orden de conductas establecidas para la sociedad civil. Muchos resultaron conocidos para la industria cinematográfica, ya que venían proyectándose desde el gobierno de Onganía y otros se habían reformulado cuando Isabel Perón reafirmó con el nombramiento de Tato la dirección del Ente de Clasificación Cinematográfica. Una película de gran valor para el periodo (por haber sido producida y filmada meses antes de la llegada del gobierno de facto y por los simbólico de su mensaje) fue *Soñar, soñar* (1976). Esta película se pudo estrenar el 8 de julio de 1976 bajo dirección de Leonardo Favio, como género de comedia dramática y una curiosa clasificación PM 14. Ingresó así al circuito comercial y dejó en claro las rupturas de los estereotipos.

Entre sus protagonistas se encontraban el boxeador Carlos Monzón, quien en ese momento revestía en la cultura popular argentina la figura del *macho* y el cantautor italiano radicado en el país, Gian Franco Pagliaro. "Ambos personajes constituirán una relación de dependencia afectiva que habilitará escenas de discusiones sentimentales melodramáticas que exceden su homosociabilidad dejando a los espectadores perplejos ante escenas de gritos, llantos y discusiones apasionadas." (Navone, 2015, pág. 79). La relación ficcionada entre los personajes, presentada por Favio en el contexto de una búsqueda artística de fama, refleja escenas tan controversiales como genuinas. La amistad tan *profunda* buscada por el director entre sus protagonistas masculinos, llevó a que (durante la lectura del guión) Carlos Monzón lo llamara planteándole “- Yo esta escena no la hago, Leonardo, parezco puto.” (Carbonari, 2004 citado en Navone, pág. 83).

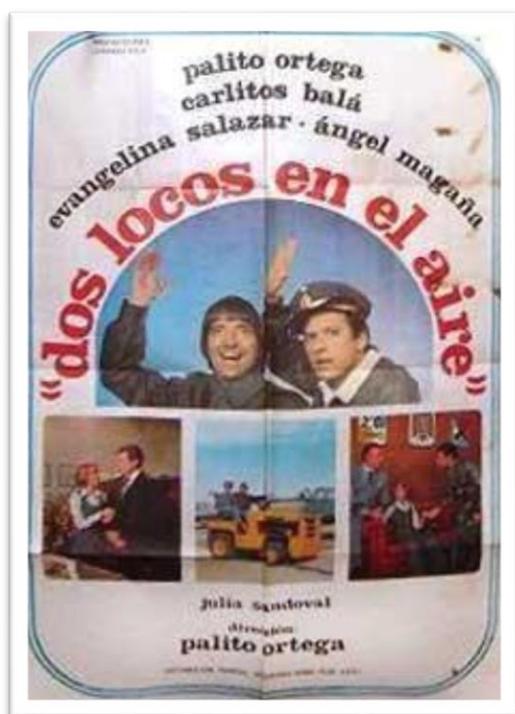


Figura 3 - Afiche publicitario de "Dos locos en el aire" (1976). Imagen extraída de <https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html>

Durante este mismo año (1976) se estrenaron otras dos películas de marcados discursos contrapuestos. Por un lado, el 22 de julio con Chango como productora fue el turno de una comedia / musical titulada *Dos locos en el aire* (1976). El film, dirigido por Ramón Palito Ortega llevó la clasificación de Apta para Todo Público, lo cual no resultó extraño debido a que giraba "en torno a una exhibición exaltada, solemne y heroica, tanto de las prácticas como de los símbolos institucionales." (Zumbo, 2019, pág. 10). En el arte de afiche se puede observar a un

Carlitos Balá sonriente y a un Palito Ortega con sombrero de aviador, dentro de un cuadro en el cual la bandera argentina oficiaba de marco a dicho afiche. (Figura 3)

Por otro lado, se estrenó un 16 de septiembre *Piedra Libre* (1976). Este drama de Leopoldo Torre Nilsson clasificada para mayores de 18 años "con cuidado lenguaje formal y tersa apariencia, escondió un trabajo que nada dejó librado al azar". (Leyrós, 2014, pág. 42) La propuesta fílmica en torno a las clases sociales y a la figura de la mujer representada desde la firmeza y autonomía, dan cuenta de lo mencionado como discurso contrahegemónico. En una escena, por ejemplo, se pudo observar cuando una de las protagonistas recién casada y embarazada le confesó al marido que no lo quería y que el hijo que lleva dentro no era suyo.



Figura 4 - Afiche publicitario de "¿Qué es el Otoño?" (1977). Imagen extraída de <https://www.filmaffinity.com/es/reviews2/1/219171.html>

En 1977 se estrenaron tres películas que respondieron a las dimensiones discursivas previamente analizadas. Por un lado llegó a la pantalla grande *¿Que es el otoño?* (1977) bajo dirección de David Kohon. La trama giró en torno a un arquitecto (Alfredo Alcón) inmerso en las desventuras y sosiegos de la falta de trabajo, la soledad y la incertidumbre hacia el futuro. Este film, Prohibido para Menores de 18 años, significó la representación del drama existencial de un hombre que no encuadraba con los cánones

estipulados. El afiche con el cual se presentó el arte publicitario de la película permitió en

su momento ver a un Alfredo Alcón mirándose frente a un espejo, en una suerte de encuentro consigo mismo. (Figura 4)

El 16 de junio de ese mismo año, con dirección de Enrique Cahen Salaberry se estrenó *Las turistas quieren guerra* (1977). En ésta, la figura del hombre se ubicó muy alejada de la auto reflexión. Sus protagonistas: Alberto Olmedo y Jorge Porcel conformaban la dupla de *piolas hipersexuados* en las que el hombre se vanagloriaba de su virilidad y denigraba a la mujer. Este tipo de películas sin dudas lograron impregnarse en el paradigma de género de esas décadas. Redondo (2015) plantea que formaron parte de una naturalización donde "la asociación de la relación sexual y el sometimiento violento es indisoluble y da cuenta mediante situaciones que en la actualidad pueden resultar escalofriantes de una familiaridad y aceptación del trato forzosos y agresivos." (pág.10) A mediados de año, nuevamente con la productora Chango como garante de éxito, se estrenó el 21 de Julio otra película de discurso hegemónico bajo el título de *Brigada en acción* (1977). En esta producción Apta para Todo Público, con dirección de Palito Ortega se "enalteció el valor humanitario y profesional de los miembros de las fuerzas policiales." (Zumbo, 2019, pág. 10) a la vez que se pudo simbolizar en la figura de Alberto Nadal (Palito Ortega) al policía incorruptible y sacrificado por su vocación de servicio.

El año 1978 revistió ciertas particularidades: por un lado la producción cinematográfica había realizado solo una película más en comparación al año anterior (21); por el otro la puesta en escena del mundial de fútbol Argentina 1978 había transferido cuantiosos recursos monetarios con el fin de afianzar y legitimar una buena posición del gobierno de facto. Ninguna película de este año fue tomada como parte de la presente investigación. Esto se debe a que no se pudo hallar alguna que representase una respuesta

diferente a las ya analizadas hasta aquí. De todas formas, no deben quedar en el olvido dos producciones significativas creadas por dos maestros del séptimo arte: *La parte del León* (1978) de Adolfo Aristarain y *Proceso a la infamia* (1978) de Alejandro Doria, que fueron películas de gran valor y reconocimiento para la época.

Durante 1979 se llevaron adelante producciones cinematográficas de marcado discurso hegemónico. El 24 de mayo se estrenó la película considerada como una de las mayores propagandas realizadas al régimen. *La fiesta de Todos* (1979) de Sergio Renán, obviamente clasificada Apta para Todo Público giró en torno al campeonato obtenido por la selección Argentina de fútbol en 1978. Como menciona Ridge (2016) "esta película basada en la retórica nacionalista de la dictadura" (pág.114), se realizó en función a una demostración de unión de todo un pueblo enmarcado en el jolgorio de las tribunas, los hogares y las calles. La síntesis remate con la que finaliza la película buscando complicidad con el espectador fue: "esta fue nuestra mejor fiesta, porque fue la fiesta de todos." (Renán, 1979) Esta misma línea discursiva se pudo observar cuando el 12 de Julio llegó con inmenso éxito al circuito comercial *Vivir con alegría* (1979). En esta oportunidad el film dirigido por Ortega "abandonó la referencia explícita a la represión institucional armada y desplazó el eje temático hacia la vida familiar y sus vicisitudes hogareñas, donde la represión no desaparece, pero se presenta consensuada y diluida a la vez." (Zumbo, 2019, pág. 5)

En cambio, donde si pudo verse con claridad la referencia explícita de la institucionalidad armada fue en *Las muñecas hacen ¡Pum!* (1979). Esta comedia, que se estrenó el 27 de diciembre, sintetizó el discurso del orden pretendido por el régimen cuando por medio de la ficción se presentaron dos tipos de organizaciones enfrentadas: Los *buenos*



Figura 5 - Afiche publicitario de "Las muñecas hacen ¡Pum!" (1979) Imagen Extraída de <https://www.filmaffinity.com/es/film124688.html>

formando parte de AM.OR (Amistad y orden) y los malos como parte de O.D.I.O (Organización para la destrucción Internacional del Orden). La brillantez de su director Gerardo Sofovich no se pudo disimular, aún manifestándose éste como un neófito de lo que ocurría en el país. Ferradás (2014) en cambio, lo posiciona como "uno de los grandes creadores de las comedias picarescas y al cine (...) funcional al régimen militar" (pág. 647). Con respecto a esta película menciona que es, "quizá, el caso más evidente (...) sobre el rol de este tipo de cine

en la época del terrorismo de Estado." (Ferradás Abalo, 2014, págs. 648-649) En otro sentido, la connotación sexual siempre presente en este tipo de directores, se pudo observar en el afiche publicitario de la película, en el que se representó al film como *el estallido picaresco del año*, desde la imagen de una bomba enmarcando en cuatro situaciones diferentes a mujeres semidesnudas. (Figura 5)

Sin lugar a dudas, la contrapartida discursiva para 1979 se vio reflejada a través de una de las películas más importantes del periodo: *La Isla* (1979), que se estrenó el 9 de agosto con dirección de Alejandro Doria. Este largometraje, partiendo incluso desde su afiche promocional, invitó al espectador a realizar dobles lecturas sobre lo que se iba a encontrar en la película, presentándose con un claro discurso contrahegemónico. La frase "Usted...está atrapado dentro o fuera de la isla" (Figura 6) significó, sin lugar a dudas para el

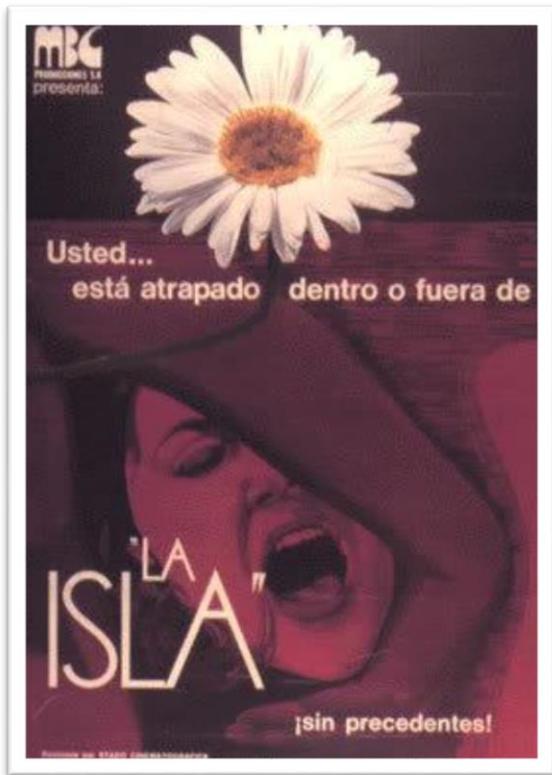


Figura 6 - Afiche publicitario de "La Isla" (1979)  
Imagen extraída de  
<https://www.filmaffinity.com/es/film346732.html>

contexto, mucho más que lo que se vio escrito. Este film dramático que representaba las figuras de la locura, el encierro y las familias disfuncionales, fue partícipe de varios concursos internacionales.

Durante los '80 se comenzó a recorrer el inicio de un proceso denominado *Transición a la democracia*, el cual culminaría con el gobierno de Raúl Alfonsín en 1983 cuando las instituciones pudieron nuevamente reestructurarse sobre bases democráticas sólidas y sin peligro de caer nuevamente en la desidia de un gobierno militar. Como definen

Portantiero y Nun (1987) esta transición fue un proceso por etapas presentadas a lo largo de un determinado tiempo:

cuya primera fase es el inicio de la descomposición del régimen autoritario, la segunda la instalación de un régimen político democrático que se continua en un tercer momento en el cual, en medio de fuertes tensiones, se procura consolidar el nuevo régimen. (Portantiero & Nun, 1987, pág. 262)

Este proceso en Argentina si bien algunos autores como Guillermo O'Donnell lo sitúan desde su inicio con "la transición en marzo de 1980, cuando el general Jorge Videla convocó al diálogo político" (Citado en Mazzei, 2011, pág. 12) desde esta

investigación se considera que "La transición argentina comienza tras la derrota de Malvinas y el derrocamiento del dictador Galtieri por sus pares." (Mazzei, 2011, pág. 13) En este contexto de cambios, en el que las libertades individuales comenzaron de a poco a expresarse sin cuestionamientos, la cinematografía argentina también realizó una lectura del contexto encausándose en nuevos caminos. De todas formas, como transición no significa ruptura, el discurso hegemónico de legitimación del gobierno de facto a través del cine se pudo seguir evidenciando en cuantiosos films hasta finalizado el periodo.

Este fue el caso de *Comando Azules* (1980) estrenada el 27 de marzo bajo dirección de Emilio Vieyra. Esta película de aventuras Apta para Todo Público, mostró nuevamente el juego maniqueo entre buenos y malos. En un devenir fílmico de persecuciones, jornadas de investigaciones nucleares y secuestros, se desarrolló una historia de agentes policiacos en contra del mal, *casualmente* personificado en ciudadanos rusos. El claro relato discursivo de esta película se pudo ver de manifiesto cuando a las figuras del bien las enmarcaron agentes del gobierno argentino en pos de garantizar la seguridad de un científico ruso nacionalizado norteamericano. Como menciona el suplemento Radar de Página 12 del 1 de octubre de 2006, el director Vieyra se encargó "de dejar bien en alto el prestigio y la reputación de los grupos parapoliciales ¡en clave de comedia infantil!."

El 4 de julio se estrenó una nueva película de Palito Ortega. En esa oportunidad, con misma productora (Chango) e igual clasificación (ATP) se presentó un musical titulado *¡Que linda es mi familia!* (1980). En un contexto de valores familiares y religiosos de alto contenido *didáctico* se desarrolló un film cargado de simbolismos discursivamente hegemónicos. "La bajada de línea moral es marcadamente explícita y nuevamente se sirve de la estructura maniquea para señalar a quienes considera apartados

del camino del bien." (Zumbo, 2019, pág. 9) Bajo la figura de una Niní Marshall en batón y rulos y un Luis Sandrini jubilado, honesto y trabajador, se encarnó el ejemplo de familia constituida que cobijaba con amor a su hijo adoptivo (Ramón *Palito* Ortega), quien curiosamente solo los reconocía a ellos como sus *legítimos* padres.



Figura 7 - Afiche publicitario de los "Los miedos" (1980) Imagen extraída de <https://www.pinterest.cl/pin/103301385179986155>

búsqueda desesperada de seres queridos, entre otras *sugerencias*. El afiche con el que se publicitó la película, mostraba a una mujer embarazada y a un hombre apoyando la cabeza sobre su vientre (Figura 7). La representación simbólica cobra significado al demostrarse durante el film que la figura de ese hombre encarnaba la de un agente coercitivo del Estado.

Siguiendo con esta línea discursiva, el 30 de julio de 1981 se estrenó otra de las películas del periodo de mayor valor simbólico. Bajo dirección de Adolfo Aristarain,

Hacia finales de 1980, el cine argentino de discurso contrahegemónico comenzaba a cobrar cada vez más fuerza. Desde este proceso de transición mencionado se llegaron a estrenar unas cinco películas con un alto nivel de resistencia cultural. Un ejemplo se pudo observar el 14 de agosto de 1980 cuando llegó a las salas, bajo dirección de Alejandro Doria, quizá la película de mayor valor simbólico. *Los miedos* (1980) fue un drama Prohibido para Menores de 18 años en el cual se representaron escenas de exilio, de persecución, de secuestro y de la

*Tiempo de revancha* (1981) significó poner en relieve la problemática de las limitaciones de la expresión y la censura bajo la figura del silencio. Este drama para mayores de 18 años, abordó verdaderos y solapados valores profesados por el régimen. En este sentido, se pudo ver con claridad los negocios corruptos empresariales y "recogió las conflictivas relaciones entre obreros y empresas" (Salas Murillo, 2014, págs. 120-121) De este modo Aristarain pudo llevar al cine la relación entre sujeto y trabajo, mostrando una cara de la sociedad acallada por el gobierno de facto durante ya hacía 6 años.

Con esta misma impronta discursiva, pero en tono de comedia, se presentó el 8 de julio *Plata Dulce* (1982), contexto en el cual "se produjo un relajamiento de las

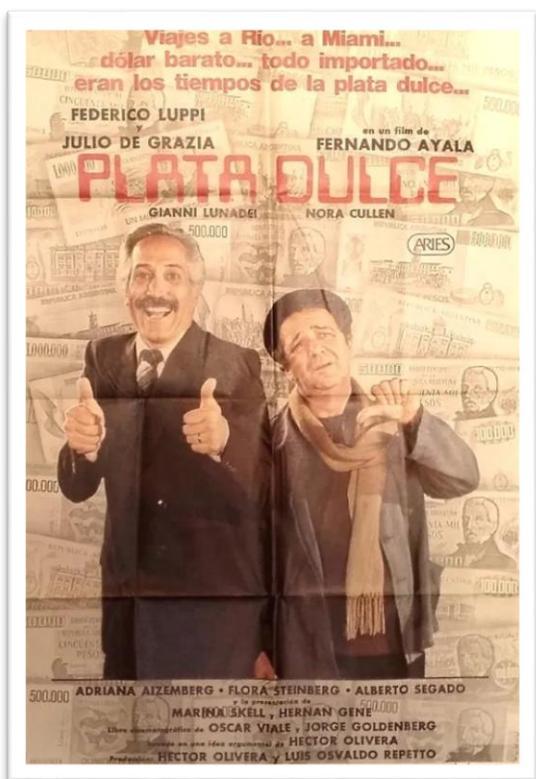


Figura 8 - Afiche publicitario de "Plata dulce" (1982) Imagen extraída de <https://www.filmaffinity.com/es/film800977>

medidas de censura por parte del Estado al mismo tiempo de que muchos artistas exiliados pudieron volver a trabajar en el país." (Fidanza, 2018, pág. 208) Con dirección de Fernando Ayala, poco tuvo esta comedia de graciosa si se la comprendió como la clara referencia rentística financiera del modelo económico llevado adelante por la dictadura. El afiche publicitario con el que fue presentada mostraba la sonrisa de un exitoso Federico Luppi, que a medida que transcurría la película iba viendo como su vida se deshacía al igual que la *líquida* economía

neoliberal en la cual estaba inserto tanto el personaje, como el propio país. La película se

presentó bajo una frase muy sugerente "Viajes a Río...a Miami...dólar barato...todo importado...eran los tiempos de la plata dulce." (Figura 8)

Las últimas dos películas que completan este cuadro de situación llegaron al cine para 1982 y 1983 respectivamente. La primera se trató de *Señora de nadie* (1982) estrenada un 1 de abril bajo la dirección de María Luisa Bemberg. Esta cineasta (que situaba a la mujer como protagonista de su propia vida) realizó un drama que pudo enmarcarse dentro de una esfera de producción cultural donde se representaron "ciertos conflictos sociales existentes en la Argentina de comienzos de los ochenta, cuando el divorcio era aún un proyecto aplastado por las fuerzas conservadoras y dictatoriales."



Figura 9 - Afiche publicitario de "No habrá más penas ni olvidos" (1983) Imagen extraída de <http://www.pacarinadelsur.com/46-dossiers/dossier-10/911-el-cine-militante-y-clandestino-en-la-argentina-y-la-remodelacion-del-imaginario-relecturas-desde-el-fin-de-la-dictadura-hasta-el-presente>

(Trebisacce, 2013, pág. 40) El eslogan publicitario "Un amor cotidiano con una mujer diferente" que llevó su afiche de presentación, permitió reconfigurar la simbolización de la mujer de época. La directora permitió así, correr la figura de la mujer casada como señora ama de casa o el de la *soltera depredadora sexual*, para permitir mostrar en pantalla el de una mujer decidida a la búsqueda de su emancipación.

La segunda y última película situada en esta cronología fílmica, se estrenó un 22 de septiembre de 1983 bajo la dirección de

Héctor Olivera. *No habrá más penas ni olvidos* (1983) permite, sin ser verificable el dato, realizar una analogía entre el puñetazo de Knock Out de su afiche publicitario y el vaticinado derrumbe definitivo de la dictadura para ese mismo año. (Figura 9) Los lineamientos restrictivos con los que el régimen militar había dirigido la producción cinematográfica del periodo, pareció ya no tener sentido de ser ante su inminente colapso de gobierno. En este sentido, la película pudo presentarse sin inconveniente, aún siendo que se llevaba a la pantalla grande una novela del exiliado Osvaldo Soriano. Durante esta novela ficcionada se recobró la figura política del peronismo. Una película de gran valor simbólico si se la sitúa en contexto y en torno a la dirección y búsqueda que hubo en el país de despolitizar a una sociedad. Las pintadas en paredes o los recurrentes ¡Viva Perón! que se oyeron durante el film dieron cuenta de esto.

## **Reflexiones parciales**

En este capítulo se estableció un recorrido que pudiera dar cuenta por un lado del relevamiento total de datos de la industria cinematográfica, para que una vez convertidos en cifras demostraran como el cine del periodo se concentró en patrones al momento de realizarse su producción. Es decir, por medio de la cuantificación y cualificación de la producción total de la filmográfica durante la dictadura se pudo observar por medio de su traducción en datos exactos cómo los directores (Hugo Sofovich, Enrique Carreras, Enrique Dawi, Enrique Cahen Salaberry y Ramón Ortega) y las productoras interviniente (Aries Cinematográfica Argentina, Cinematográfica Victoria SRL, Productora Chango SCA) concentraron en pocas manos más de la mitad de la realización fílmica de la época. A su vez, se pudo observar que los géneros de las películas giraron siempre dentro de los mismos parámetros de homologación (mayormente comedias seguida de dramas) a lo largo del periodo. En cuanto a la lógica binaria al momento de catalogar las películas, se logró demostrar que tanto las Aptas para Todo Público como las Prohibidas para Menores de 18 años abarcaron prácticamente la totalidad de las clasificaciones.

En un segundo momento del capítulo se presentó una cronología que comenzó a brindar información y respuestas sobre las diferentes vertientes discursivas desde las que se posicionaron las películas realizadas al momento de estrenarse. De esta forma, por medio de las películas / fuentes seleccionadas para la investigación, se permitió ir observando desde una inicial y breve descripción de las mismas, cómo se comenzó a evidenciar la intencionalidad discursiva de las producciones. Se pudo iniciar entonces, el establecimiento de aquellas que por buscar legitimar el ideario de orden del gobierno respondieron a un discurso hegemónico, de aquellas que en cambio por su posición

contestataria, de denuncia o propuesta diferente a la establecida por el régimen en cuanto a sus valores o sus fines de legitimación, se ubicaron dentro del discurso contrahegemónico.

Por lo tanto se debe referir que a lo largo de este capítulo se pudieron cumplir con dos de los objetivos específicos propuestos en la investigación: Por un lado se logró cuantificar y cualificar, a través de las cifras resultantes del relevamiento total de películas realizadas durante el periodo de dictadura: la dirección, las productoras, el género y la clasificación de la producción cinematográfica argentina entre 1976-1983. Y por el otro se presentó mediante las películas/fuentes una cronología e inicial caracterización tanto del discurso hegemónico como del contrahegemónico del cine durante el régimen de facto.

### **Capítulo 3 - Los valores en disputa**

En el presente capítulo se realiza un análisis, principalmente, de aquellas películas que presentaron un discurso contrahegemónico. Primeramente se sitúan, desde sus improntas discursivas, las películas hegemónicas que son las que permiten iniciar una contrastación. Al tomar el discurso, la imagen y la representación simbólica que se buscó establecer desde los primeros films, se realiza un desarrollo analítico que permite poner en evidencia cómo fueron trabajados los siguientes discursos: el orden a través de las instituciones; las figuras de la mujer, del hombre y de la familia; la violencia y la economía. Al hacer foco en las películas de discurso contrahegemónico se puede, por lo tanto, establecer que fue a través de estos films que se logró llevar a la sociedad un mensaje diferente al establecido, conformando así un espacio de resistencia cultural y oposición a la lógica discursiva de las producciones del periodo.

#### **Los lineamientos del orden y las instituciones como garantía**

Durante el contexto mundial de la Guerra Fría y ante el sentimiento de ver amenazados los *valores occidentales* en el país, el gobierno cívico militar se dispuso a establecer parámetros de reordenamiento para la construcción identitaria del proceder de la sociedad argentina. La lucha contra aquello que consideró subversivo, se convirtió desde un inicio en el eje central de acción a la hora de estructurar un terrorismo de Estado capaz de eliminar a los grupos que no perseguían sus mismos ideales. La figura del orden, fue por lo tanto la rúbrica que dispuso el gobierno de facto a lo largo de toda su gestión, a la hora de dirigir las directrices de convivencia en el territorio.

El despliegue llevado a cabo por el régimen partió de la idea por el cual ordenar fue sinónimo de suprimir todo aquello que no se consideraba plausible de asimilar. Esta consideración arremetió entonces contra las diferentes aristas de los valores disímiles a los esperados, en pos de moldear "las actitudes a fin de obtener obediencia voluntaria (...) y se procuró conformar nuevos sujetos políticos." (Corradi, 1996, pág. 90) De esta forma, la estructura del gobierno articuló diferentes herramientas persuasivas en torno a generar un clima de miedo y silenciamiento sobre quienes pensaban distinto. Con las instituciones coercitivas como brazo armado del régimen, buscó legitimar su imagen y auto referenciarse como *los hacedores del orden institucional del país*. Pero la única lectura posible de la última dictadura militar argentina fue aquella que la caracterizó "por las violaciones masivas a los derechos humanos bajo una centralidad estratégica de control y disciplinamiento dirigida hacia la sociedad." (Águila, 2013, pág. 3)

Este disciplinamiento en la búsqueda del orden, fue considerado por el gobierno de facto con el fin de poner en disputa el plano de los valores, viéndose varias traducciones manifestadas en el ámbito social. Se pudo observar por ejemplo, el intento persuasivo de despolitizar y silenciar al pueblo, así como también el de dotar de religiosidad a la patria. Mallimaci (1995) analiza que "el golpe militar iniciado en 1976 acercó a la institución eclesial y militar bajo un orden global, integral, y de mutua legitimación." (pág.113) Ante un enemigo único como la *subversión* y la búsqueda de su eliminación, les permitió aunar criterios y apoyarse de manera integral. "Una impuso el orden físico y represivo; la otra el orden moral y social." (Mallimaci, 1995, pág. 113)

Esta idea se complementa al analizar que esta adopción de tareas permitió fundar, por parte de estas instituciones, el mito de una nación católica que buscaba así adhesión e identificación de valores con la sociedad civil. "La identidad católica de la

nación como elemento necesario de su legitimación, formó parte de un proceso que completó la transfiguración del catolicismo en ideología nacional." (Zanatta, 1998, pág. 173) Por lo tanto, a partir de ese momento ya no importó la distinción entre aquellos que se consideraron o no creyentes, sino que se propuso una identidad que se estableció como norma, pasando entonces a transformarse en "un fundamento secular de imposición que legitimó un accionar de violencia en contra de aquellos considerados "extraños" a la supuesta identidad común." (Zanatta, 1998, pág. 187) De esta forma, *Dios y patria* se conformaron bajo una figura indisoluble de proyección institucional, dentro de los lineamientos morales con los que el régimen buscó la adhesión de voluntades.

Radetich analiza que la "perspectiva de los valores intrínsecos del cine es el de constituirse, en tanto producción cultural, en un espléndido testimonio histórico." (Radetich, 2008, pág. 3) Esto permite situar al cine como medio cultural, a partir del cual se pudieron observar los valores en disputa durante el régimen. Se utiliza el término *en disputa* porque permite entrever la existencia de una diferenciación en el modo en que fueron abordados dichos valores. Siguiendo esta línea, se deben presentar a las películas de discurso hegemónico como aquellas que respondieron a las "exigencias de proponer un carácter nacional" (Gramsci, 2004, pág. 352) mediante una determinada "dirección política, intelectual y moral." (Gramsci, 1981, pág. 25) De esta forma, a través de sus films, buscaron posicionar propagandísticamente una idea de *orden* bajo la figura de las instituciones con el fin de elaborar una acción educativa de conformidad ante el conjunto del cuerpo social; en los cuales los objetivos e intereses de la clase dominante aparecieron como datos y valores universales. (Grisoni & Maggiori, 1974, pág. 167)

Ejemplos de este tipo de vertiente discursiva pudieron verse claramente en películas como *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Las muñecas que*

*hacen ¡Pum!* (1979), *La Fiesta de todos* (1979), *Comandos azules* (1980), o *¡Qué linda es mi familia!* (1980). La propuesta propagandística de *Dos locos en el aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977) fue muy clara en este sentido, ya que ambas fueron filmadas dentro de instituciones represivas del Estado. En ambos casos, la figura del orden se vio reflejada con claros fines comunicacionales de adhesión. La primera se desarrolló íntegramente dentro de la Escuela de Aviación Militar en Córdoba, en la cual se presentaron sin disimulo alguno los desfiles militares, la incesante muestra de preparación física de los soldados y la clara asociación católica como protectora de la instituciones. Con respecto a la segunda, se pudo observar un paseo *didáctico* por el Museo de la Policía Federal, y se posicionó a las fuerzas policíacas desde un lugar de cumplimiento vocacional sin parangón. Esta mención también se pudo ver claramente en *¡Qué linda es mi familia!* (1980), donde se hizo figurar a la policía en varias oportunidades como una fuerza amigable, comprensiva y siempre predispuesta a la ayuda del ciudadano.

En películas como *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979) o *Comandos azules* (1980), la representación del orden se estableció desde la figura de bandos enfrentados. En la primera, se hizo una clara legitimación a los grupos que actuaban por fuera de la ley, pero *en pos de la búsqueda del orden del país*. Esta mención no fue siquiera disimulada, presentando intencionalmente (bajo su relación binaria) a los *buenos* y a los *malos*, dentro de un enfrentamiento de bandos. Los nombres seleccionados para representar a ambas organización fueron muy claros: por un lado se presentó a una organización denominada AM.OR (amistad y orden) y por el otro, en franca oposición, otra llamada O.D.I.O (Organización para la Destrucción Internacional del Orden). En *Comandos Azules* (1980), nuevamente se estableció la figura de bandos en disputa, los *buenos* en este caso se manifestaron en defensa de occidente de la mano de Estados Unidos y en pos de la

prosperidad nuclear para lograr la paz mundial. En modo enfrentado, el director posicionó a los *malos* de la mano de espías e investigadores rusos.

La película que propuso una de las representaciones propagandística más notorias del periodo fue *La fiesta de Todos* (1979). En este film de Sergio Renán, en el que se contextualizó el mundial de fútbol de 1978, se figuró al deporte y a los festejos producidos por el mismo como una *misión* lograda por el esfuerzo y compromiso de todo

La fiesta de todos (1979)



Figura 10 - Escenas de *La fiesta de todos* (1979) (1) Ingreso de Jorge Rafael Videla al estadio de River Plate durante la inauguración al Mundial '78. (2) La junta de gobierno de facto (Massera, Galtieri, Videla) mirando un partido de fútbol.

del pueblo argentino. En esta película, presentada en las salas argentinas un año después de finalizado el mundial, ni siquiera se buscó disimular su intencionalidad, cuando apenas iniciado el film el director realizó primeros planos, tanto del ingreso de Videla a la cancha de River Plate (durante la inauguración del mundial) como de la Junta de gobierno militar (Massera, Galtieri y Videla) disfrutando de un partido. (Figura 10) Por lo tanto, resulta difícil no considerar dentro de una misma esfera de manipulación el pretexto del fútbol, la propaganda y la legitimización del régimen de facto; como la búsqueda de representar y posicionar al país desde la figura de *la organización y el orden de un pueblo*.

En lo que respecta a la representación de sujeto y política se buscó dejar por fuera de todos los films cualquier indicio de participación política u opiniones relacionadas con la misma. Si bien se estima que cualquier persona sobreentiende que la política es parte

inherente de su constitución como tal y que sus acciones sobre la realidad emanan desde la dirección de ésta, desde la vertiente discursiva hegemónica jamás fue referenciada como tal por parte de sus protagonistas. Estas películas buscaron por todos los medios la invisibilización de la participación o concepción política de sus personajes.

En cuanto a la búsqueda de los lineamientos centrados en *la religión, la patria y las instituciones* que tuvieron estos films, parecería que estos ejes formaron parte de una lógica visual y simbólica de todos los directores del período al momento de filmar. Se presentó, desde cada película anteriormente enunciada desde esta vertiente discursiva, algún momento en que la bandera argentina flameaba o se izaba; y en cada hogar se pudo visualizar un rosario colgado de la pared. Las oficinas de las instituciones de las fuerzas siempre estuvieron acompañadas de alguna imagen católica y de una bandera nacional luciendo en sus escritorios. Desde lo discursivo, Dios figuró como una guía y un resguardo. Los ejemplos más claros utilizados como recurso, fueron aquellos en los cuales durante los juramentos de nuevos integrantes de las fuerza, a los personajes iniciados se los encomendó a una Gracia Divina.

El actor y director que mejor supo llevar estas representaciones a la pantalla, fue sin ningún lugar a dudas Ramón Palito Ortega. Cuanto menos en tres de sus películas el cantante manifestó su ferviente religiosidad, curiosamente en las tres mismas en las cuales las instituciones coercitivas del orden eran representadas. En *Dos locos en el aire* (1976) personificó a un aviador que en su escena más lograda, previo a aterrizar su avión miraba hacia el cielo y realizaba el saludo militar de mando. En *Brigada en acción* (1979) su personaje fue un oficial de policía valiente y esforzado en su lucha contra la delincuencia. Quien curiosamente se movilizaba en un Ford Falcon sin patente que siempre que pudo hizo referencia a la figura de Dios. Finalmente en *¡Qué linda es mi familia!* (1980)

Dos locos en el aire (1976)



Brigada en acción (1977)



¡Qué linda es mi familia! (1980)



Figura 11 - Escenas de películas de Ramón Palito Ortega. (1) *Dos locos en el aire* (1976) como personaje de las Fuerza Aérea Argentina. (2) *¡Qué linda es mi familia!* (1980) como personaje de policía federal. (3) como personaje actor que representó a un integrante de la Fuerza Naval Argentina.

interpretó la canción "Me gusta el mar, soy navegante" estando personificado de *marinero defensor de las fronteras*, con una familia profundamente creyente que lo apoyaba en sus decisiones. (Figura 11)

Por todos estos motivos trabajados hasta este momento, es que se pueden denominar a estos directores, productores, guionistas y actores y demás participantes de la esfera cultural de la industria cinematográfica (Sergio Renán, Palito Ortega, Hugo y Gerardo Sofovich, Juan Carlos Mesa, Luis Landriscina, Luis Sandrini, Carlitos Balá, Emilio Vieyra, Juan Carlos Calabró, Félix Luna, Roberto Maidana, José María Muñoz, Jorge Martínez, Fernando Siro, etc.) como aquello que Gramsci supo denominar como *intelectuales orgánicos* por ser los encargados de legitimar y argumentar la hegemonía de un sector.

Hay miles, ya no son unos pocos, los profesores, los locutores de radio y televisión, los artistas, los policías, los militares, los cineastas, etc. Que serán los encargados del funcionamiento del aparato hegemónico, - Gramsci les llama "intelectuales orgánicos", en tanto son parte orgánica

del proceso de reproducción del sistema de relaciones sociales o de la cultura dominante. (Noguera Fernández, 2011, pág. 16)

En oposición a la lógica discursiva trabajada hasta el momento, se encontraron aquellas películas que buscaban revestir otro tipo de mensajes a través de una "deconstrucción-construcción de lo social." (Noguera Fernández, 2011, pág. 7) Éstas, deben ser denominadas como discursivamente contrahegemónicas al representar una construcción de una nueva hegemonía liberadora implicada en la realización de una reforma intelectual y moral capaz de crear una nueva cosmovisión e ideología en el pueblo. (Noguera Fernández, 2011, pág. 17) De esta forma, como se podrá observar, lograron posicionar a los personajes desde otro lugar, en los que la institucionalidad fue sinónimo tanto de miedo como de la pérdida total de respeto hacia éstas, las discusiones políticas y las clases sociales estuvieron presentes en diálogos problematizadores de la vida misma y hasta se puede inferir que se hicieron fuertes denuncias en contra del aparato represivo del Estado. Así, se logró poner en relieve otra posibilidad discursiva a la hora de que un espectador comprase una entrada para el cine.

Estas películas, en cuanto a la configuración impuesta desde la figura del orden, revirtieron esa lógica de legitimar el discurso al poner en juego los valores de los que se trataban. De este modo, construyeron un espacio de resistencia cultural desde el cual se pudo hacer llegar, a través del cine, un mensaje de inmenso contenido simbólico y diferente al pretendido por el gobierno. Vargas Maturana (2012) menciona que ante el rechazo hacia aquello que no se considera propio, se presenta un espacio de resistencia al momento de elaborar y transmitir ideas profundas y complejamente elaboradas. (pág.13)

Dentro de esta esfera de producción, cuando Leopoldo Torre Nilsson logró llevar al circuito comercial del país la película *Piedra libre* (1976), se pudo observar como la figura del orden era presentada desde una posición invasiva e incómoda para los ideales morales del periodo. La escena más clara ocurrió cuando una de las protagonistas (Amalia) se sintió por demás incómoda al ser interrogada por la policía y les pidió que se retirasen de su casa "- ¡Basta! No quiero más policías en mi casa.(...) Quiero que este caso se cierre definitivamente para la justicia." (Torre Nilsson & Miguel, 1976) A lo largo de esta película, mientras que en el cine se invisibilizaba o silenciaba cualquier representación política, el director logró mostrar hábilmente situaciones comprometidas en torno a la politización de las clases sociales. De este modo, el orden no se configuró como *uniforme y continuo* sino que se lo problematizó de otro modo: en *disputa y reflexivo*.

Un claro ejemplo de lo mencionado, se pudo ver cuando el personaje de Eugenia (Marilina Ross) sentada en el asiento trasero del auto de un jugador de polo internacional llamado Ezequiel (Juan José Camero) le sugiere socarronamente por qué no llevaba a su novia a visitar su curtiembre. "- ¿Es cierto que hacen trabajar a los chicos del reformatorio?" (Torre Nilsson & Miguel, 1976). Ante la respuesta del desentendido personaje de Juan José Camero alegando que era una forma de asegurarles un oficio, Eugenia redobló su apuesta al responderle "- En el pueblo todos dicen que es una forma de tener mano de obra gratis." (Torre Nilsson & Miguel, 1976) Esto deja en claro una intencionalidad de posicionamiento político y de confrontación frente al pretendido ordenamiento social que debía manifestarse desde el cine.

Otras escenas de este tipo se pudieron ver tanto cuando al protagonista acaudalado y dueño del campos lo enfrenta su peón gritándole *cornudo* en la cara por haber sido abandonado por su mujer, como cuando el personaje de Amalia (Mecha Ortiz)

pronunció a los gritos "- ¡Vivan las reivindicaciones sociales, abajo los señorones!" (Torre Nilsson & Miguel, 1976) al ver salir a la cancha de polo, cabalgando y disfrazados de nativos, a los jóvenes del reformatorio que trabajaban en la curtiembre.

Otra película que se encontró al margen del dictamen fue *¿Que es el otoño?* (1977) de David Kohon. En esta producción, se pudieron hallar varios elementos discursivos que simbolizaron una mirada problematizadora del orden de la realidad. Mientras el aparato terrorista se desplegaba coercitivamente sobre gran parte de la juventud del país, por otro lado se lo impregnaba propagandísticamente como el sector social más permeable y vulnerable a las ideas de izquierda. En esta película en vez de legitimar y reproducir la institucionalidad de este accionar, se resolvieron escenas en las que se buscó recobrar a este grupo social (juventud) trayéndolo a la discusión del momento. En este sentido, un personaje llamado Mansur (Aldo Barrero) se posicionó generacionalmente para explicar por qué las nuevas generaciones iban a sentirse fracasadas en unos años por culpa de ellos. El discurso autocrítico evidenció una reflexión contextual a la par que se expuso un discurso simbolizado sobre el accionar terrorista del Estado.

- Buscamos un camino para los demás y no pudimos encontrarlo ni para nosotros. Por el empuje, los valores, la formación de nuestra generación, tendríamos que haber arribado a una situación diferente. Pero nos diluimos en ese permanente divorcio popular y terminamos en el disconforme café. Un apéndice inocuo y hasta decorativo. (...) Ellos no están atados a los tabúes y las fantasías que nos paralizaron. Para ellos se ha armado otra trampa, una especie de ente. Pero el ritual tiene idénticos propósitos, el holocausto de telaraña para atraerlos y posiblemente destruirlos. (Kohon, 1977)

Este tipo de situaciones reflexivas no fueron las únicas que pudieron apreciarse desde el elemento discursivo y simbólico. En otro momento, nuevamente se conjugaron la realidad social con la intencionalidad política de problematizar la coyuntura del contexto: en una escena en la que Alejandro (Alfredo Alcón) caminando junto a su amigo Mansur por el puerto, le comenta que (refiriendo a su contexto laboral) “- buscar salvarse solo puede resultar una trampa para sí mismo”, el amigo le respondió:

- La contradicción está en la malformación de la clase media, es como si hubieran preparado gladiadores para usarlos como jardineros. Esa es la historia de nuestra generación. (...) Nos formaron para un mundo que no vino, nos quedamos en la tierra de nadie con un boleto de ida. A lo mejor nunca tendría que haber salido de la chacra de mi viejo, pero salí.

Salimos los que tenemos pelotas y porque no somos apáticos y fatalistas. Nos dan por la cabeza una y otra vez pero seguimos adelante. El mismo medio nos contamina de esperanza. (...) La tierra de nadie en medio de una guerra real, tan despiadada como mítica. (Kohon, 1977)

La cita anterior resulta de un valor incalculable para el momento en que fue filmada, no siendo la única que estableció parámetros de comprensión para la realidad cotidiana. Otra película que manejó el elemento discursivo, visual y simbólico de manera contrahegemónica, estimándose en tono de denuncia, fue *Los miedos* (1980) de Alejandro Doria. Aquí, el orden institucional lejos se encontró de ser entendido como "susceptible de actuar como hechos de identidad, pudiéndose plasmar (...) en proyectos sociales." (Noguera Fernández, 2011, pág. 19). Así, la representación del Estado y las instituciones fueron percibidas con miedo, angustia e incertidumbre. Apenas iniciada la película la figura del

orden se representó desde una voz en off, a través de mensajes curiosamente denominados *comunicados* desde los cuales se enunciaban, en tono amenazante, cómo debía proceder la sociedad ante una *peste* que azotaba la ciudad.

- Se desconoce hasta el momento el número de muertos, pero se presupone que llegan al millón. (...) Comunicado número 6, se informa que ante la situación de extrema gravedad se ha declarado el estado de emergencia en toda la ciudad (...) No debiendo salir los sobrevivientes hasta que las autoridades lo determinen. Se advierte a la población que deben acatarse las órdenes de los puestos sanitarios. Quiénes en caso contrario, se actuará de acuerdo a la Ley Marcial imperante. (...)

Comunicado número 10: Por disposición de la junta general de sanidad, se advierte que aquellas personas que presenten signos de la peste, ante cualquier intento de salir de donde se encuentren, serán reprimidos con la fuerza. (...) Se reitera el comunicado número 12: Se avisa a la población que aquellas personas que estando sanas intenten proteger u ocultar a personas enfermas, serán juzgados por representantes legales.

(Stantic, 1980)

Estos mensajes transmitidos por altavoces se prestan a varias interpretaciones: no parecen ser muy disímiles a aquellos que realizaba el gobierno militar por diferentes medios (casualmente se iniciaban con el mismo título de *comunicado* seguido de su numeración). Tampoco, resultaría del todo ilógico realizar una transposición simbólica de los mensajes que pretendió transmitir la película. Por ejemplo: la figura que se buscó representar del *enfermo* no distaría mucho de la imagen que el régimen militar

personificaba como *subversivo*. A su vez, la mención de la *ley marcial* no se diferenciaría mucho al modo de accionar sobre el territorio del aparato terrorista estatal. Aparecen otras figuras simbólicas en la referencia que se hace desde el comunicado de una *junta* con la (casualmente) autodenominada Junta de gobierno militar. Finalmente, también se puede trazar una analogía entre el trato que recibirían quienes hubiesen ocultado a enfermos de la peste, con quienes prestaban ayuda u ocultaban a algún considerado subversivo durante el régimen.

Otras pistas presentadas en la película pueden ayudar a enmarcar estas referencias si se terminan de contextualizar las escenas en las que se escuchaban dichos comunicados en *off*. Las situaciones en las que se desarrollaron fueron acompañadas por disparos, sirenas de fondo y hombre armados descendiendo de autos y en grupos. De este modo, lejos de percibir adhesión de los personajes ante la simbolización de la presencia institucional del Estado, los protagonistas se exaltaban temerosos de solo percibirla y escucharla. Un ejemplo de lo mencionado, se pudo apreciar en una escena en la que el personaje de Soledad Silveyra se encontraba aterrorizada, recogiendo alimentos en un supermercado. Mientras recorría las góndolas se pronuncia en tono desesperado: "-Tienen que habérselo llevado, tienen que habérselo llevado.(...) - ¿Qué le habrá pasado a mamá y papá? ¿Se los habrán llevado también?" (Stantic, 1980) La figura del elemento discursivo resulta nuevamente sugerente si se lo analiza y traza un paralelismo con la realidad que vivenciaba el país en cuanto a la desaparición de personas. Una explicación que puede brindar mayor exactitud a esta referencia ocurrió segundos más tarde cuando se escuchó el sonido de una sirena y disparos de fondo. En ese instante, la actriz se tapa la boca con terrible angustia para no ser escuchada y por consiguiente, descubierta. Se logra, de este

modo, simbolizar la figura del silencio. Esta escena se repitió en varias oportunidades durante el film. (Figura 12)



Figura 12 - Escenas de películas en las que se buscó representar la figura del silencio. (1) Los miedos (1980), (2) La isla (1979), (3) Tiempo de revancha (1981)

Esta representación del silencio se observa en varias películas, utilizándose prácticamente en la totalidad el recurso de taparse (o taparle la boca a otro) ante la internalización de la presencia institucional de la fuerza represiva del Estado. Ya sea física o simbólicamente, varias fueron las oportunidades en las cuales se observaron a personajes de películas de discurso contrahegemónico, que de manera auto gestionada o forzada debieron hacer silencio ante la posibilidad de ser escuchados. Barros (2009) menciona que la propagación del silencio en el país fue crucial para que régimen pudiera sostener su plan refundacional. (Pág. 80)

Los rumores de la guerra, las omisiones y silencio de las autoridades, los reportes diarios sobre ejecuciones, los secuestros y los ataques violentos a plena luz del día en lugares públicos, como así también la presencia

continua de las fuerzas militares y policiales en las calles indujo y produjo una percepción de amenaza, temor, desconfianza y vulnerabilidad sin precedentes en la población argentina. (2009, pág. 82)

Si se toma esta cita como un punto de referencia, se podría afirmar que el uso presentado en pantalla, de la representación simbólica del silencio, partió de la intención de denunciar los sucesos que estaban ocurriendo en el país. Cuánto menos otras dos películas utilizaron el mismo recurso en este periodo. En *La Isla* (1979) por ejemplo, una enfermera al mencionarle a Graciela Dufau que "- Así es como uno no se cura nunca. Pensando únicamente en uno." (Stantic, 1979) el director recurrió en ese preciso momento a realizar un plano con la cámara, en el que la actriz queda situada al lado del cuadro de una enfermera tapándose los labios con el dedo. (*Figura 12*)

La otra película, que sin dudas hizo la mayor referencia al silencio en el periodo trabajado fue *Tiempo de revancha* (1981), ya que el leitmotiv mismo de este film fue representarlo simbólicamente a través de la imagen de un sindicalista. Esto se refleja directamente en la escena final cuando el personaje de Federico Luppi se corta la lengua con su navaja de afeitar con tal de no pronunciar palabra (*Figura 12*). Esta película conjugó no solo la representación del silencio de manera supina sino que a su vez introdujo otras nociones de marcada oposición al discurso buscado por el régimen. *Tiempo de revancha* es el ejemplo de la resistencia, en ninguna otra película del periodo se logró llevar hasta la pantalla grande la simbolización del posicionamiento político de una manera tan bien lograda. Tal es así, que la película inicia con una entrevista en la cual Federico Luppi consigue un nuevo trabajo como dinamitero, gracias a que previamente se hubo constatado que no había incurrido en la actividad gremial en su pasado. Una vez que se encontraba

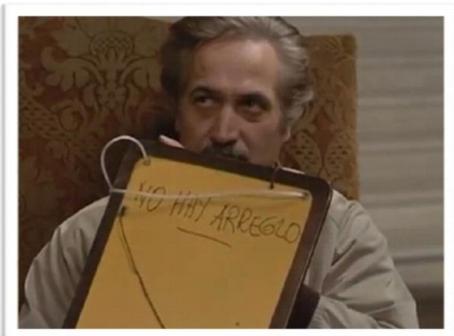
trabajando dentro de la empresa internacional Tulsaco (de extracción de cobre) no solo se referenció su intensa actividad sindical pasada, sino que a su vez la intención del personaje fue la de poner en evidencia el manejo espurio de la corporación.

*Tiempo de Revancha* de la mano de su director Aristarain supo poner en

Tiempo de revancha (1981)



"¡de acá!"



"No hay arreglo"

*Figura 13 - Escenas de la película Tiempo de revancha (1981) (1) Gesto de Federico Luppi simbolizando ¡De acá! (2) Cartel escrito que demuestra que No hay arreglo, ante la búsqueda de silenciar al personaje con plata.*

juego los valores desde una franca oposición a los buscados por el gobierno de facto. El personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) personificó la figura de un hombre común; con valores de resistencia y convicciones tan grandes, que no lograron *torcerle el brazo* para comprar su silencio, el cual llevó adelante como un sacerdocio durante más de tres cuartos de película con tal de oponerse y hacer claudicar al empresariado. Esta marcada posición política del personaje, se pudo observar a través del elemento visual

contrahegemónico en dos oportunidades: en la primera, se realizó un plano a Federico Luppi donde se demostró por medio de un cartel (No hay

arreglo) cómo no pudieron sobornarlo para que silencie el fraudulento manejo de Tulsaco.

En la segunda, cuando se le pide que reflexione sobre ir a juicio ante una empresa tan grande contra la cual *no tendría chances*, Bengoa responde con un gesto de alto contenido simbólico y propio de la idiosincrasia argentina, que resulta de entrecruzar un puño cerrado

de la mano en la fosa del codo del brazo contrario y que sin mediar palabras significa *¡de acá!* rechazando lo sugerido. (Figura 13)

Continuando con esta idea de llevar adelante la representación de la política al cine, otro ejemplo muy claro se pudo ver en *No habrá más penas ni olvidos* (1983). Esta película, basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano y llevada al cine por Héctor Olivera, escapó a todas las lógicas de la época en cuanto a situar a la política partidista como el eje mismo de la obra. Mientras que los demás films del periodo (de discurso contrahegemónico) recurrieron en mayor medida a la simbolización o a la encriptación del discurso, en *No habrá más penas ni olvido* directamente se evidenció sin tapujos aquello que con anterioridad hubiese sido censurado o prohibido. Esto se debe a que su estreno en las salas comerciales se hizo a poco más de dos meses de finalizar el gobierno de facto, por lo cual el discurso del orden ya había caído en desgracia y se encontraba tan desgastado por su uso que muy lejos estaba de marcar el ritmo de la producción cinematográfica como lo había logrado hacer años atrás.

Esta referencia se debe a la posibilidad de situar en contexto a la producción de la película dentro de un clima más ameno que en el que se filmaba cuando el régimen realizaba un control muy cercano y exhaustivo de la industria. Esto posibilitó que mientras el terrorismo de Estado se ocupaba de *quemar papeles*<sup>14</sup>, pudo llevarse al cine una imagen ridiculizada de las instituciones represivas. No se debe pasar por alto que esta película, en su estreno, obtuvo cuanto menos dos miradas: por un lado fue *tildada* por la crítica de *oportunistas* "debido a su contexto sociopolítico inmediato, porque un mes más tarde el peronismo sufriría una contundente derrota en las elecciones presidenciales" (Rivara &

---

<sup>14</sup> Término coloquialmente utilizado para referenciar la acción de buscar no dejar evidencia sobre un hecho realizado.

Malone, 2000, pág. 132) y por el otro, fue posicionada como una realización fílmica con la intencionalidad de dejar una imagen violenta del peronismo, próximo a presentarse a elecciones. (Aranda, 2015)

Más allá de estas miradas, no se puede negar que esta película permitió que las ideologías y la política volvieran a tener un espacio de expresión a través del cine. El discurso contrahegemónico tuvo en este film una presencia notoria en cuanto a los elementos visuales llevados a la pantalla, por los cuales ya no fue necesario sugerir, sino que simplemente se presentaron explícitamente: con pintadas en las calles o cuadros de figuras políticas. De esta forma, se pudieron ver cuadros del General Juan Domingo Perón en cada oficina del Estado y se realizaron primeros planos a pintadas peronistas en la calle con frases como "Evita vive", "Perón - Evita. La patria socialista", símbolos de la Juventud peronista y hasta de un cartel de delegación de la CGT de Colonia Vela. (Figura 14)

No habrá más penas ni olvidos (1983)



"Cuadro del General Juan Domingo Perón"



"Cuadro del General Juan Domingo Perón"



"Evita vive"



"Símbolo de la Juventud Peronista"



"Perón - Evita. La patria socialista"



"Delegación de la CGT - Colonia Vela"

Figura 14 - Escenas de la película No habrá más penas ni olvidos (1983) (1) (2) Cuadros del General Juan Domingo Perón colgados en oficinas del Estado. (3) Pintada en un portón - Evita Vive! (4) Símbolo pintado en la puerta de la Municipalidad de Colonia Vela de La Juventud Peronista. (5) Pintada en la pared - Perón-Evita. La patria socialista. (6) Delegación regional de la CGT en Colonia Vela.

En cuanto a las referencias discursivas utilizadas, resultaría redundante la reconstrucción de diálogos completos con el fin de demostrar la presencia del elemento contrahegemónico. Solo se debe destacar que los 80 minutos de film son en sí una representación simbólica y discursiva en cuanto a la politización y a la burla hacia el orden institucional de las fuerzas represivas. De todos modos, existieron algunas frases llevadas a la pantalla que no se deben obviar, como por ejemplo: "- Traje dinamita (...) Se la vamos a meter en el culo a los fascistas" o "- ¡La vida por Perón, Carajo!" (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983) Pero una escena quizá emblemática, fue aquella en la cual los personajes de Julio De Grazia y Miguel Ángel Solá al preguntarse si Perón los visitaría en Colonia Vela, recobran los nombres de aquellos *compañeros*<sup>15</sup> que ya no estaban allí con ellos. "- Le contamos de Ignacio, de Mateo, de Ferminio, de cómo dieron la vida por él. (...) "- Ahhh cuando el viejo se entere de esto, ¡Cómo se va a emocionar!" (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983)

Otras referencias discursivas de marcada posición contrahegemónica que aparecen durante la película, giraron en torno a la ridiculización o ironías utilizadas para mencionar a los militares. Apenas iniciada, se pudo ver al personaje de Federico Luppi oculto tras una esquina llamando a dos militares mientras vigilaban la intendencia " - Milicos, milicos, ¡acá boludos! en la esquina." (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983) En otro momento, se toma de manera irónica el anuncio de la llegada de los militares a Colonia Vela para terminar con el conflicto que se suscitaba en el lugar. Un vecino de a pie, frente a la noticia recibida por un verdulero exclamó "- Ahhh, estamos salvados." Este mismo recurso de ironía se utilizó durante una rueda de prensa en la que un periodista, al preguntarle al dirigente regional la posibilidad de intervención de las fuerzas armadas en el

---

<sup>15</sup> Expresión de referencia e identidad para mencionarse entre peronistas.

conflicto, le responde: "- Por favor joven ¿En qué país se cree que estamos?" (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983)

Otras claras referencias simbólicas utilizadas por el director tanto desde los elementos visuales como desde los discursivos, giraron en torno a ridiculizar de manera directa a las fuerzas armadas. En una escena se pudo observar a un integrante de las fuerzas personificado por Rodolfo Ranni como un ignorante ante la pregunta realizada a un

No habrá más penas ni olvidos (1983)



conocido suyo integrante de la Juventud peronista: "- Che Ricardito ¿Qué quieren decir con eso de la patria socialista? Nunca lo entendí muy bien." (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983)



*Figura 15 - Escenas de la película No habrá más penas ni olvidos (1983) en las que se representa la figura de la rendición o la tregua por medio de pañuelos blancos en alto por parte de las Fuerzas del orden.*

Otro recurso simbólico destacado tuvo lugar durante dos escenas diferentes cuando integrantes del aparato represivo con pañuelos blancos en alto, pidieron tregua y rendición. (Figura 15) Este elemento simbólico, por el contexto mismo que estaba atravesando el país, podría llegar a interpretarse como una súplica de clemencia, ante saberse culpables de las atrocidades cometidas y el inminente derrumbe de su régimen de terror.

Para culminar, se analiza la relación existente entre las fuerzas represivas y las instituciones eclesiásticas, partiendo de los criterios aunados entre ambas con el fin de eliminar *al enemigo en común*. Como se desarrolló anteriormente, el cine de discurso hegemónico supo llevar a la pantalla una

mirada de apoyo tanto a las instituciones coercitivas como a la religión, al punto que muchas veces parecieron indisolubles en su referencia.

Los miedos (1980)



*Figura 16 - Escena de la película Los miedos (1980) en la que el personaje de monja de Sandra Mihanovich levanta un arma con un rosario en la mano y lanza un tiro al aire .*

En lo concerniente al cine de discurso

contrahegemónico solo se pudieron hallar dos elementos simbólicos en los cuales (uno por medio de la imagen y el otro por medio del discurso) se hizo alusión al desacuerdo de esta idea simbiótica entre iglesia y Estado. Durante la película *Los*

*miedos* el personaje de monja interpretado por Sandra Mihanovich levantó un arma, con la intención de detener una discusión, y disparó al aire. La salvedad

es que el arma estaba empuñada por una mano que, a su vez, sostenía un rosario. (Figura 16)

La intención del director de realizar un primer plano para que la escena no pasara desapercibida, persiguió un propósito en sí mismo. Se podría llegar a presumir que propuso vincular a la iglesia con el gobierno de facto y aunque si bien esta mención no se puede corroborar, no se pueden obviar ni dejar pasar por alto los íntimos vínculos comprobados entre una parte de la iglesia y las Fuerzas Armadas durante el proceso militar. De todas formas, no debe pasarse por alto en este punto que no toda la iglesia estuvo implicada en este régimen cómplice de terror. Por lo tanto, se debe recobrar el nombre de aquellos religiosos desaparecidos o asesinados que formaron parte de una minoría que se opuso a las vejaciones del régimen. Entre sus miembros pertenecientes a esta institución, se pudieron encontrar a las monjas francesas Alice Domon y Léonie Duquet, al monseñor Enrique

Angelelli, al sacerdote Carlos de Dios Murias, al párroco Gabriel Longueville y al monseñor Carlos Ponce de León entre otros tantos.

En cuanto a otra escena en que se posicionó a la iglesia en la discusión, ocurrió en *La isla* (1979). Aquí el personaje de una mujer, representada como la de mejor posición económica dentro del neuropsiquiátrico y hasta con ascendencia aristocrática si se lo quiere por su forma de vestir, canta el Ave María en un tono completamente desafinado mientras una compañera al piano toca la melodía con un sonido tétrico, como si se hubiera tratado de una película de terror. Por lo tanto, no sería irrisorio presuponer que esta clase de representaciones anteriormente detalladas fueron intencionalmente simbolizadas bajo las figuras de un simple disparo al aire o una canción mal lograda. Si bien desde el inicio del capítulo se han realizado menciones para visibilizar este tema, las planteadas por Loris Zannata (1998) a la vez que amplían, permiten terminar de enmarcar una realidad de época.

La paradoja (...) en la historia argentina (...) está representada por el patológico intercambio de las partes y roles que con el tiempo fue produciéndose entre las instituciones religiosas y militares. En efecto, no debería parecer demasiado sorprendente que, en el momento en que la defensa de la identidad católica de la nación se identificaba como una cuestión de seguridad nacional contra un enemigo ideológico interno y los militares se perfilaban como cristianizadores de una sociedad enferma (...) el Ejército se erigía en custodio de la ortodoxia doctrinaria. En fin, que los militares comenzaran a interpretar el papel de teólogos del catolicismo nacional. Y asimismo también que la cristianización de los

militares llevara a una paralela militarización de importantes sectores eclesiales. (1998, págs. 174-175)

Para finalizar, no se puede obviar como cierre recuperar la figura discursiva contrahegemónica como un espacio de resistencia cultural. De esta forma, se puede recobrar su intencionalidad de resistencia como una propuesta antagónica a la de la dominación, desde la cual se buscó dotar de sentido las relaciones sociales desde un área como la cultural, generando una red de vínculos (Vargas Maturana, 2012, pág. 10) que pudieron conformarse bajo la esfera de un espacio propio. Logrando así llevar a la pantalla, por medio de la articulación de representaciones discursivas, simbólicas y visuales, "las vías donde los subordinados buscan y hallan la manera de escape a su indignación provocada por la opresión." (Vargas Maturana, 2012, pág. 13)

### **La figura de la mujer, del hombre y de la familia**

La articulación social conformó uno de los tantos marcos de referencia desde el cual la dictadura buscó legitimar valores y moldear roles normados para lograr una sociedad por ellos pretendida. Para el régimen de facto, la forma de desarrollo de los actores sociales, se tornó fundamental al momento de buscar adhesión y desplegar en el territorio una lógica de silenciamiento, "por esto es tan importante para los sistemas de poder, controlar los estereotipos que se proyectan sobre la sociedad, ya que intervienen directamente en la forma de actuar y pensar de quienes los comparten y asumen como propios." (Laínez Troya, 2016, pág. 5) De esta forma, entró en juego la configuración de la familia como institución primaria, por ser ésta medio de integración y transmisión cultural.

Como menciona Laínez Troya (2016) "La familia es la extrapolación de las estructuras de poder de cualquier sociedad a un ámbito más reducido" (Pág.5) por lo cual fue eje primordial de intervención para la dictadura al momento de conformar estereotipos dotados de determinados valores morales para luego ser reproducidos bajo su ideario social.

Así, la mujer, el hombre y la familia fueron concebidos como un *todo integral* en su búsqueda de ser tutelado por el ya mencionado régimen poseedor de una marcada impronta *mesiánica*. En líneas generales, los parámetros preconfigurados para el rol femenino debieron ser de madre amorosa, devota ama de casa, religiosa, esposa atenta y servicial y fuera del hogar señora de moderados y educados valores burgueses. En cuanto al hombre se lo buscó posicionar con el estandarte del orden en la mano, bajo la figura de trabajador, probo, patriota, padre consejero y rector del desvío de sus hijos, con *blanqueados* permisos para que fuera del hogar actuara con sus pares como *piola* y *mujeriego*. La familia debió conformarse como la amalgamada unión funcional ante el resguardo de lo ideológicamente extraño, la figura del amor y el respeto su emblema, los valores occidentales y religiosos su deber y finalmente, como referente y firme protectora de hijos normativizados, sin permisos para el libre albedrío. En resumen, la dictadura en Argentina "instaló una "cultura del miedo" e internalizó nuevas pautas y comportamientos sociales confinando a los ciudadanos al espacio doméstico." (Corradi, 1996, pág. 90)

A partir de este marco de referencias el cine logró construir y llevar un mensaje en cuanto al cumplimiento de roles establecidos para la sociedad. Ya sea desde las directrices mencionadas en pos de legitimar un modelo de orden o porque se buscó dejar en evidencia las insuficiencias de estos lineamientos. Por lo tanto, como menciona Carretero (2011) con quien se coincide "la sociedad nutre los contenidos del cine (...) de la realidad

socio-política y cultural del momento en que la obra se produce." (pág. 115) Esta precisión permite comprender que el cine no se encontró por fuera de la esfera del orden pretendida por el régimen a la hora de transmitir y buscar reproducir "valores, comportamientos y modelos sociales positivos junto a las desviaciones de los mismos, con lo que provocó una acción social de atracción hacia lo que se considera imitable." (pág.115) Es por este motivo, que la producción cinematográfica de un determinado proceso histórico a través del "ojo de la cámara se convierte, sin duda alguna, en un narrador de los hechos, un cronista."

(Radetich, 2008, pág. 11) Por lo tanto la importancia de éste no solo puede resumirse a ser un arte o espectáculo como menciona Gubern (2012), sino que a su vez, debe ser considerado un "documento histórico de la época y sociedad en que nace." (pág.17)

Fue entonces el cine un espacio cultural a partir del cual pudieron observarse intencionadas justificaciones a través de la representación preconfigurada de diversos roles de los actores sociales, conformando así un documento pertinente a la hora de reconstruir un mapa social del periodo. Es por este motivo que las películas de discurso alineadas a la intencionalidad del gobierno de facto, como menciona Gramsci (1971) formaron parte y transmitieron "la realización de un aparato hegemónico, en cuanto crearon un nuevo terreno ideológico, determinando una reforma de las conciencias y de los métodos de conocimiento (...) logrando introducir una nueva moral conforme a una nueva concepción del mundo." (pág. 46) De este modo, este tipo de realizaciones llevaron a la pantalla toda una serie de películas en que los roles de los actores sociales y la figura de la familia quedó claramente establecida en pos de figurar una sociedad *ordenada*. Claros ejemplos de esto, como ya se ha visto, fueron las películas: *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Vivir con alegría* (1979), *La Fiesta de todos* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980)

En estos films se pudo observar como la figura de la familia se encontró bajo parámetros preestablecidos de comportamiento. Los hombres, en todos los casos se ubicaron en las cabeceras de las mesas y siendo los encargados de marcar los tiempos en los brindis. La vida laboral fue su prioridad siempre en un marco de gran sacrificio y vocación, con un trato amoroso hacia su mujer y sus hijos, partiendo desde su figura invaluable consejos morales que tenían por fin, ser tomados como norma rectora para conseguir una fructífera vida. Por otro lado, las mujeres representaron el eslabón primero de resguardo del hogar, las encargadas de todas las labores de la casa y que con profunda admiración atendieron a sus maridos. En cuanto a su rol de madres, apañaron y fueron amorosamente permisivas con sus hijos en formación y siendo figuras de devoción hacia quienes habían partido del hogar, conformando su propio núcleo familiar.

En lo que respecta a las representaciones generacionales, al hombre en caso de ser adulto mayor se lo presentó como abuelo o jubilado consejero siempre de buen humor y sin problemas; al ser de mediana edad se lo pudo observar continuamente atareado y apurado por finalizar su trabajo (bajo la figura de profesiones liberales como únicas lógicas de vida). A los adolescentes se los presentó en la búsqueda continua de un rumbo incierto. Aquello considerado un *desvío* de sus elecciones, siempre logró ser normado hacia el final de las películas con cariñosos consejos que lograban indefectible adhesión. Las mujeres en cambio, de ser muy mayores se hicieron presentes con el batón y rulos en la cocina como una lógica espacial de vida. Las jóvenes siempre solteras y próximas a cumplir con el mandato institucional del matrimonio, de deseo sexual inexistente y como figuras secundarias de futuros grandes hombres los cuales miraban con admiración.

Este tipo de películas de discurso hegemónico no fueron las únicas que reprodujeron moldes sociales pretendidos por el régimen militar. También existieron

aquellas que mostraron con crudeza inusitada, envueltas en dudoso humor, prejuicios hacia las mujeres. Películas tales como *Las turistas quieren guerra* (1977) o *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979) fueron claros ejemplos de cómo se podían prefijar moldes estereotipados de los sujetos sociales. En la primer película mencionada la mujer casada, si bien cumplió con los mandatos *serviles* del hogar, revestían la figura de *mandonas* para con sus maridos. Esto le permitió a los personajes de Olmedo y Porcel posicionarse en el rol de los *incomprendidos* con *permisos* hacia fuera de sus casas con los que pudieron vivir sin culpa todo tipo de relaciones extramatrimoniales. Así, la figura del hombre se presentó como la de alguien que *se las sabía todas* y era por lo tanto irresistible para la mirada de las demás mujeres. Su hipersexualidad desbordada lo llevaba de manera *casi animal* a recorrer toda la ciudad en busca de aventuras. En cambio, la mujer funcionó como un apéndice sexual para contar el desarrollo de la incomprensible película. Sin importar motivo alguno, cualquier situación favoreció para que se encontraran en una cama semidesnudas pidiendo a gritos ser acompañadas por la dupla cómica, presentados como las póstumas figuras del *macho argentino*.

En *Las muñecas que hacen ¡pum!* (1979) el tono picaresco resultó más peligroso porque se conjugaron otros factores dentro de la mezcla fílmica que buscó realizar Gerardo Sofovich<sup>16</sup>. La figura del hombre se representó como viril, mundano y nuevamente irresistible para la mirada de la mujer. En cambio sobre la figura de ellas recayó abiertamente el prejuicio, ya que fueron presentadas rara vez vestidas y plenamente objetivadas ya sea como bomba, muñeca o infiel. (*Figura 17*) Los elementos discursivos utilizados en esta producción, así como también en la anteriormente desarrollada, fueron

---

<sup>16</sup> Ver dentro de este mismo capítulo: Los lineamientos del orden y las instituciones como garantía (pág. 106) y La atmósfera de época. La violencia a viva voz. (pág. 150)

Las muñecas que hacen ¡Pum! (1979)



"Mujeres / Bomba"



"Mujer infiel"



"Mujer / Muñeca"



"Mujer / Objeto"

Figura 17 - Escenas de la película *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979) en las que se representa a las mujeres como objetos. (1) *Mujeres/bomba*. (2) *Mujer infiel*. (3) *Mujer/muñeca*. (4) *Mujer/muñeca*.

enmarcados únicamente en la figura retórica del doble sentido siempre de connotación sexual. Desde la simbología en cuanto a su adhesión al régimen, casualmente las mujeres resultaron siempre jóvenes y completamente obnubiladas por la figura de un detective inmerso en asuntos tan complejos como

la *defensa de occidente* ante grupos internacionales.

Por suerte para la cultura existieron otro tipo de películas que buscaron problematizar sobre la vida misma y referenciar valores desde una realidad pretendidamente silenciada por el aparato *normalizador*. La familia fue presentada en su cotidianidad, con alegrías y tristezas, miedos y esperanzas. La figura del hombre, muy lejos de buscar ser representada como segura y omnipotente, atravesó crisis existenciales y se vio superada por el hastío de la rutina. A su vez se encontró también frente a la realidad de una sexualidad diferente a la establecida socialmente y hasta fue presentado como el *engañado*. Por su parte la figura de la mujer se direccionó hacía caminos emancipatorios: pudo ser madre pero a la vez amante, revistió poder y fortuna propia, obtuvo

reconocimiento en su trabajo y se permitió ser feliz dejando de lado los mandatos pre configurados.

Por lo tanto, ante todo lo mencionado, estas películas formaron parte de una realidad discursiva contrahegemónica porque como menciona Giacaglia (2002) desde el análisis de Gramsci, no buscaron la identificación de una falsa conciencia de sus actores sociales, ni funcionaron como un cemento orgánico de unificación en torno a principios articuladores, ni a su vez como un elemento rector de una voluntad colectiva y mucho menos como reproductoras de prácticas. (pág.153) Estas películas representaron "la posibilidad de conformación de un nuevo bloque (...) en construcción de una nueva hegemonía liberadora implicada en la realización de una reforma intelectual y moral capaz de crear una nueva cosmovisión e ideología en el pueblo." (Noguera Fernández, 2011, pág. 17)

Desde este análisis, este cine de vertiente discursiva contrahegemónica buscó torcer la reproducción de sistemas de relaciones sociales o de cultura dominante conformando nuevos espacios de construcción. (Noguera Fernández, 2011, pág. 16) De este modo fueron varias las películas que no siguieron los cánones estipulados por el régimen y buscaron presentar a los personajes sin roles prefijados e inmersos dentro de una cotidianeidad más próxima a la realidad. Un ejemplo de lo mencionado se pudo encontrar en *Soñar, soñar* de Leonardo Favio, la cual pudo en 1976 hacer llegar a la pantalla otra mirada en cuanto a la figura masculina. En esta película se presentaba la amistad entre dos hombres, en las que varias fueron las escenas que permitieron una lectura más amplia de la sexualidad normada.

Soñar, soñar (1976)



*Figura 18 - Escenas de la película Soñar, soñar (1976) (1) Rulo colocándole los ruleros a Carlos. (2) Rulo le cuenta a Carlos sobre los mejores años de su vida. (3) Carlos despierta a Rulo a la mañana siguiente.*

Apenas iniciado el film, el

personaje de Carlos (Carlos Monzón) siente una admiración tan grande por el artista Rulo (Gian Carlo Pagliaro) que lo invita a pasar la noche en su habitación. En este pequeño cuarto de pensión pudieron observarse escenas que rompieron con los cánones prefijados para lo que se establecía como el comportamiento correcto de un hombre. En una de éstas se observa a Carlos cruzado de piernas y con la camisa desabrochada mientras Rulo le colocaba ruleros en la cabeza. (Figura 18)

Momentos posteriores se puede ver a los futuros grandes amigos conversando en camas enfrentadas. (Figura 18) Aquí el elemento discursivo utilizado cobró importancia ante el relato de Rulo, quien le contaba a Carlos sobre los mejores años de su vida como artista y el

recuerdo de su anterior compañero de trabajo, llamado *curiosamente* Carmen. Previo al inicio de este diálogo, la escena se fue posicionando

desde una canción de Charles Aznavour interpretada por el mismo Rulo.

"Apaga la luz jazmín y clavel, mis brazos en cruz sueñan con tu piel.

Detén el reloj tan cerca de mí, solos tu y yo es mejor así. Apaga la Luz y

en la obscuridad de tu juventud, dame la verdad. Yo se que París duerme sin temor, mientras vis a vis arde nuestro amor. " (Charles Aznavour, 1967)

La letra de la canción podría recubrir cierta simbología, si se tiene en cuenta el contexto de su letra. Otra pista que permitiría sugerir que los roles del hombre (establecidos para la sociedad) se encontraban claramente al margen, ocurrió a la mañana siguiente de la escena de la canción cuando Carlos despertó a Rulo suavemente (*Figura 18*) fijando el punto de partida de la aventura entre ambos personajes, en pos de la búsqueda de triunfar en el mundo artístico. A partir de ese momento, el director indagó en mostrar la amistad entrañable entre ambos personajes. Por ejemplo, Carlos vendió su pertenencia más preciada (su lote) y le entregó a Rulo dinero proveniente de la venta para que juntos pudieran cumplir el sueño de ser artistas. "- Esto es del lotecito. Lo vendí y quiero que lo guardes vos porque es para los dos." (Favio & Sires, 1976) La referencia discursiva utilizada recubre una simbología particular, si se anuncia que la escena finalizó con ambos abrazados llorando; cuadro de época poco común desde los estereotipos pretendidos para la figura del hombre.

La referencia del llanto se va a repetir en varias escenas, usualmente por discusiones de celos en las que Carlos se siente menospreciado ante la recordada figura de Carmen por parte de Rulo. Una de las escenas en que fue utilizado el elemento simbólico por excelencia, ocurrió en el marco de una discusión ante la mala performance de Carlos en los escenarios. Durante la reconciliación Rulo le propuso a Carlos "- ¿Te animas a tragar sables?", "- ¿Tragarme qué?" Le preguntó Carlos, a lo que Rulo remató "- Sables, sables. Te pones así el sable que no tiene filo y te lo tragas todo, es fácil." Ante la negativa de Carlos, se desató la escena de celos más grande de la película cuando Rulo mencionó que si

Soñar, soñar (1976)



*Figura 19 - Escenas de la película Soñar, soñar (1976) en la que los personajes protagonistas pelean. (1) Escena de celos de Carlos hacia Rulo. (2) Escena en un café en la que los personajes se encuentran sentados en mesas diferentes y de espaldas.*

estuviera su ex partener (Carmen) todo sería diferente y mejor. En ese momento, Carlos rompió en llanto y celos al grito de "- ¡Y anda a buscarlo al enano! Siempre me venís con el enano. ¡Anda a buscarlo!" (Figura 19) La curiosidad que se puede observar en este tipo de escenas y a lo largo de toda la película, es que la investidura de la mujer solo se referencia en un solo momento posterior y sin mayor relevancia. Durante todo el film de Favio, en los únicos momentos que se hace alusión a la figura femenina es solamente desde un nombre:

Carmen. Pero que en realidad solo hace referencia (curiosamente) a la figura de otro hombre. (el ex partener de Rulo)

Luego de esta escena, el director situó a los personajes en un café, sentados en mesas separadas y de espaldas, cual pareja enojada. (Figura 19) Minutos más tarde llegó el momento de la reconciliación presentada bajo un elemento simbólico y discursivo cuando Carlos le preguntó a Rulo si no lo quería, a lo que éste le respondió "- ¿Quién no te quiere? ¿Quién te cuidó en toda la pulmonía? (...) ¿Por qué me decís que no te quiero?" (Favio & Sires, 1976) La escena finalizó con Carlos planteándole "- ¿Y si probamos de nuevo? Pero al enano no me lo nombres más." Dejando entrever lo que se estimaría una

relación homosexual completamente apartada de los cánones buscados para un sociedad *ordenada* y preconfigurada desde los estereotipos.

Otros momentos que puede hacer referencia a esto último, ocurre cuando Rulo le manifestó a Carlos que "la mujer y los niños para el artista son un obstáculo, el artista nació para volar." (Favio & Sires, 1976) Esta afirmación rompe así con la figura de la familia como institución primigenia de constitución social. Los elementos discursivos a destacar giraron en torno a enaltecer los rasgos físicos del personaje de Monzón, quien siempre fue referenciado por Rulo como un "- tipo con la pinta de Charles Bronson" La única figura a la homosexualidad que se establece con evidencia durante todo el film, ocurrió en un momento en el que al no tener suerte en el mundo del espectáculo, Rulo le planteó a Carlos "- Nos tenemos que ir a Europa, Charly. Allá todos los actores son maricones, con la pinta de macho que tenés vos, reventamos todo." (Favio & Sires, 1976)

Soñar, soñar (1976)



*Figura 20 - Escena final de Soñar, soñar (1976) en la que los personajes se encuentran en la cárcel.*

La escena que no se puede dejar

pasar por alto, la cual permite situar al director mismo desde los posicionamientos en que realizaba sus films, fue justamente la última, cuando ambos protagonistas terminan presos. Aquí, Carlos fue presentado ante los demás compañeros de pabellón con los ojos vendados.

(Figura 20) Leonardo Favio, mencionó al respecto de esta escena:

- A último momento reescribí el final, pero lo hice movido por todo lo que estaba aconteciendo en la Argentina. ¡Al fin lo logramos!, pensaban los que

habían jodido tanto al gobierno constitucional. Y bueno...yo quería decirles que si ese era el propósito, lo lograron. Ya estábamos todos presos."

(Citado en Hernández, P. 1999, pág. 192)

Otra de las películas que puso claramente en relieve que los roles prefijados no eran norma a la hora de filmar, fue *Piedra libre* (1976) de Leopoldo Torre Nilsson. En ésta se realizó una representación de clases y roles sociales en los cuales se situó a la mujer desde una perspectiva de opulencia y la toma de decisiones desde su propio lugar. El

Piedra libre (1976)



*Figura 21 - Escenas de la película Piedra libre (1976) (1) Amalita y Eugenia durmiendo juntas abrazadas. (2) Amalita baña a Eugenia, ambas desnudas, mientras recuerda sus años en la escuela de monjas.*

hombre resultó un apéndice explicativo para poder desarrollar la historia de tres mujeres, quienes desde la mirada de Torre Nilsson invitaron al espectador a correrse de los cánones establecidos.

Al realizar un análisis simbólico por medio de la imagen, dentro de las primeras escenas se permitió observar a dos mujeres durmiendo juntas, quienes posteriormente aparecieron bañándose desnudas.

(Figura 21) En esta escena, se puede analizar el marco en el cual una actriz le plantea a la otra: "- ¿Te acordás del colegio de monjas? No mirarse, no

pensar, no tocarse." (Torre Nilsson & Miguel, 1976) lo cual permite analizar lo comprometido de la escena dentro un contexto fílmico en el cual la

mujer solo era presentada desnuda sobre una cama, *solicitando* a su lado la presencia de un hombre. Otra lectura posible a mencionar es aquella en que la religiosidad era norma y la

referencia realizada por el personaje de Luisina Brando (Amalita) no era precisamente la de adhesión a la institución eclesial.

El personaje de abuela realizado por Mecha Ortiz (Amalia) representado como una mujer social y económicamente acomodada, hace las veces (desde la representación simbólica) de la figura matriarcal de la familia. Lejos se encontró de buscar reproducir roles y configurar la vida hogareña desde la esfera de lo establecido. Su nieta Amalita escenificó la representación misma de la mujer liberal que vivía despreocupada y tenía muy en claro que era lo que buscaba y pretendía para su vida. Una de las escenas que da cuenta de lo mencionado ocurrió en el marco de una cabalgata entre Amalita y el personaje de Marilina Ross (Eugenia), cuando esta última le había preguntado si no podía perder la virginidad por andar a caballo, Amalita respondió de manera cómplice y segura "- ¿Virginidad? No seas zonza." (Torre Nilsson & Miguel, 1976)

Otra representación de gran valor simbólico fue aquella que desarrolló la historia de vida de las Amalias<sup>17</sup>, quienes fueron alineadas dentro de una idea de auto desconocimiento sobre los padres de su hijos. Esta mención se pudo ver en dos momentos: primero en el contexto de una obra de teatral campestre en la que se cuenta la vida de la abuela (Amalia) "- La historia es bien triste, Amalita espera a su esposo, pero su amado no volvió nunca. Murió en Buenos Aires. Una maldición pesa sobre estos campos. ¿Quién fue el padre del hijo de Amalia Pradere?" (Torre Nilsson & Miguel, 1976) Esa misma figura se vuelve a repetir luego, en la vida de su nieta quien una vez casada en la noche de bodas le mencionó a su marido Ezequiel (Juan José Camero) "- Estoy llena de dudas y no sé si te

---

<sup>17</sup> Término utilizado durante la película para dar noción de la figura de todas las mujeres de la familia Pradere.

quiero." (Torre Nilsson & Miguel, 1976) Zamarreo mediante, Amalita se tomó el vientre simbolizando que estaba embarazada "Imbécil, ¿No te diste cuenta?" Estas escenas permiten trazar un parámetro simbólico del tratamiento hacia el hombre desde una mirada completamente apartada a la del rol preestablecido desde el cine para con su figura.

La figura del hombre en *Piedra libre* lejos de encontrarlo revestido como patriarca familiar, viril, seguro y mujeriego, en esta película de discurso contrahegemónico se lo colocó en el lugar de engañado. En una de las pocas escenas no personificadas por mujeres, se pudo ver a dos hombres discutiendo por una misma mujer. Cuando Ezequiel se enfrentó con quien suponía la paternidad del hijo de su esposa, lo increpó diciéndole: "- ¡Vos nunca pudiste tenerla por inmundo y por sucio y yo por boludo!" (Torre Nilsson & Miguel, 1976) a lo que el peón del campo le gritó con desprecio en la cara "- ¡Cornudo!". La síntesis de Torre Nilsson sobre la figura tanto del hombre como de la mujer que realizó desde este film llega a minutos del final cuando Amalia sentenció su herencia de la siguiente manera, hablándole a Marilina Ross:

Nunca te hablé de mi marido. Me engañó con cuanta china había en el poblado y a mí no me gustaba su piel, por eso hubo tantos otros en mi vida.  
(...) Todo esto es tuyo, las acciones, los papeles, vos sabes donde están.  
Ezequiel es un débil como todos los Labordet: castrados e impotentes.  
(Torre Nilsson & Miguel, *Piedra libre*, 1976)

Otra película que abordó la figura del hombre y la mujer frente a las circunstancias mismas de la vida y no a las *ficcionadas* pretensiones de un gobierno de facto fue por ejemplo *¿Qué es el otoño?* (1977). En esta película los roles se encontraron

desdibujados de acuerdo a los pretendidos por el orden moral vigente de la época. Como primera medida, su protagonista masculino representó la figura de un arquitecto desempleado, con cuestionamientos existenciales tan elaborados que ninguna película de discurso hegemónico siquiera concibió para llevar a la pantalla. El personaje de Alfredo Alcón (Alejandro) permitió simbolizar la vida de un hombre que se encontró en soledad a su mediana edad y conociendo a una mujer divorciada y exitosa laboralmente (María Luisa). La imagen de familia que se buscó presentar con este film se configuró desde escenas de comprensión y buenos vínculos entre los hijos y ex marido de María Luisa con el personaje de Alejandro.

El elemento simbólico y discursivo en este film giró en torno a las relaciones vinculares más próximas a la realidad del espectador. El respeto reverencial, la alegría como sello y las situaciones de humor desbordado ni siquiera puede decirse que quedaron en un segundo plano: fueron directamente inexistentes. Las situaciones se enmarcaron en diálogos y acciones cotidianas. Por ejemplo, se pudo observar a Alfredo preguntándole a María Luisa sobre su separación. La respuesta brindada no pretendió la búsqueda de legitimación desde una posición ni de víctima, ni de representar aquello que no fue, simplemente el personaje de la mujer se permitió contarla tal cual ocurrió: "- Bastante difícil al principio, los chicos se la pasaban llorando toda la noche. Después se fueron adaptando, son bárbaros, todo lo viven con tanta naturalidad. (...) Mi ex marido, no es un mal tipo o sí. Siempre estuvo en otra cosa, hombre de negocios, muy formal. Muy de hacer las cosas como se debe." (Kohon, 1977)

La figura presentada en el último párrafo permite ver como se contrastaron los discursos desde la pantalla. Mientras que el ex marido de María Luisa fue posicionado

desde el lugar del hombre que *hacía lo que se debía hacer*, se ubicó en contraposición al

¿Qué es el otoño? (1977)



Tiempo de revancha (1981)



La isla (1979)



*Figura 22 - Escenas de películas (1) ¿Qué es el otoño? (1977) Alejandro mirándose al espejo imaginando su suicidio. (2) Tiempo de revancha (1981) Padre de Bengoa mencionándole al hijo si va a poder mirarse al espejo luego de trabajar para una multinacional. (3) La isla (1979) personaje de Lito Cruz haciendo una auto reflexión sobre la rutina de la vida.*

nuevo romance del personaje de Dora Baret (María Luisa) En la figura de Alejandro se pudo observar a un hombre rebelde que le costó todo el tiempo encajar en los cánones de la sociedad en que vivía, no solo por haber estado desocupado o haber experimentado soledad, sino por la propia representación simbólica de la incomodidad e inconformismo con la realidad en sí.

La escena más significativa al respecto fue aquella en la que Alfredo Alcón se encontró mirándose al espejo e imaginando su suicidio. (Figura 22) El valor de esta referencia no es menor, otras dos películas utilizaron este recurso de mirarse al espejo en una suerte de replanteos frente a la vida. En *Tiempo de revancha* (1981) el padre del gremialista Pedro Bengoa (Federico Luppi), le señala a su hijo si va a poder mirarse a la cara trabajando para una multinacional (apuntando hacia un espejo) (Figura 22). Pero sin lugar a dudas, la más significativa de todas estas escenas fue la que protagonizó Lito Cruz en *La isla* (1979). Su

personaje revistió una simbología muy particular. Durante toda la película el actor llevó puesto lentes negros que no se los retiró en ningún momento, salvo en dos oportunidades.

En la primera, cuando al estar hablando con su mujer le comenta la vergüenza que había tenido por haberse pasado una vida siguiendo lo establecido por la sociedad: "- ¿Qué hicimos? (...) Nada. Trabajamos, los chicos crecieron, compré ese terrenito, lo vendimos. (Se muerde el labio) Qué vergüenza ¿No es cierto? Todo (...) ¡Qué vergüenza! (Stantic, 1979) En el segundo momento en que se retiró los lentes fue mirándose al espejo para realizar uno de los discursos contrahegemónicos más claros. (Figura 22) No solo demostrando que la figura del hombre y el rol que se buscaba de éste atravesaba las mismas vicisitudes de cualquier persona en la vida, sino también qué lejos estaba de poder ubicarse en la figura pretendida o preestablecida para su rol.

- Ahora que uno tiene tiempo se mira. Solamente eso es, levantarse todos los días y afeitarse y ponerse los pantalones, ¡todos los días!, lavarse los dientes y comer y trabajar y ganar y comprar y vender y viajar al centro y no poder aguantar a la gente que cruzas por la calle, no poder aguantar al que maneja el auto de adelante, ni al de atrás, ni al de costado. No poder aguantar a los jefes, a los subordinados. No poder aguantar a tu mujer, a tus hijos. Todos los días levantarse, afeitarse, ponerse los pantalones para eso. ¡Todos los días! Me parece que eso es bastante para matarse. (...) ¿No? (Stantic, 1979)

Ferro (2000) plantea que "la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica" (pág.37) En esta película de Alejandro Doria desde la cual se desarrolló la anterior escena, también se recrearon otros dramas en cuanto a los roles cotidianos. Los mismos resultaron tan reales y auténticos como los que se pueden desarrollar en la vida cotidiana. En el contexto de un hospital neuropsiquiátrico, no solo se pretendió representar la locura como concepto sino también los vínculos reales entre

personas. Este film, con clara representación mayoritaria de personajes femeninos, buscó posicionar a las mujeres a la par de los hombres en cuanto a poder de decisión y discusiones de igual a igual.

Los diálogos parecieran sacados de la realidad y no se alinearon a esa idea hegemónica de silenciar las cosas o hacerlas permanecer invisibles. El personaje de una internada, llevada adelante por Graciela Dufau, en vez de mirar hacia el costado o de resolver de manera permisiva la infidelidad de su marido (como se podía observar en las películas de discurso hegemónico), responde de otra manera: estallando en llanto mientras le cuenta a su compañera de cuarto: "- Él se acostaba con otra. Cuando yo estaba enferma, muy enferma, él se acostaba con otra. ¡Ese santo, ese marido perfecto! ¡Qué hijo de puta! Se acostaba con otra." (Stantic, 1979)

En otro momento, pero esta vez desde el rol masculino, se suscitó una escena con tintes reflexivos muy cercanos a los pronunciados anteriormente por Lito Cruz. La diferencia en este caso, fue que en vez de desarrollarse un discurso introspectivo, el personaje de padre (protagonizado por Héctor Bidonde) se dirigía comprensivamente hacia su hijo, dejando en evidencia y exponiendo problemáticas familiares. Estas no fueron resueltas fácilmente ni por el padre ni por el hijo, quienes además atravesaban un entorno familiar muy conflictivo, ajenos al *lecho de rosas* idealizado en muchas películas hegemónicas. En este caso, sentados en los bancos del jardín del neuropsiquiátrico se pudo escuchar un monólogo de un padre hacia un hijo:

- Los hijos, ¡Dios mío! Dos varones. Uno me miente, me roba para escaparse y se muere allá como un imbécil. ¿Y el otro qué? ¿Qué fue lo que no pusiste aguantar vos? ¿A tu madre, a mí, a esa novia idiota que te buscaste? (...) Me hubiera separado hace 20 años y entonces hubieras tenido

razón. Pero no, me la aguante. (...) ¿Qué son maricas ustedes dos? Si uno tiene una madre insoportable se independiza, crece. Y elige mejor que el boludo de su padre. (...) ¿Qué mierda hice mal yo? A ver, decime. (...) Tendríamos que estar todos internados. (Stantic, 1979)

Otra de las películas del periodo que mostró una imagen de la familia más alineada a la de la realidad fue *Señora de nadie* (1980). Aquí se centró la figura de la mujer en la búsqueda de demostrar que los roles y valores establecidos para la sociedad se encontraban en disputa. La directora María Luisa Bemberg posicionó al personaje de Luisina Brando (Leonor) dentro del marco de una mujer separada, con hijos y camino hacia la emancipación tanto desde su género como económica. La postura pretendida por la directora desde el elemento simbólico dejó en claro que el lugar legitimado y normado del hombre en la sociedad también podía ser ocupado desde la figura de la mujer. Al igual que en *¿Qué es el otoño?* (1977), la mujer no solo pudo ocupar las cabeceras de la mesa, sino

*¿Qué es el otoño?* (1977)



*Señora de nadie* (1982)



Figura 23 - Escenas de película. *¿Qué es el otoño?* (1977) (1) Mujer ocupando la cabecera de la mesa. (2) (3) Personaje de María Luisa que se permite relaciones de una noche. *Señora de nadie* (1982) (1) Mujeres ocupando la cabecera de la mesa. (2) El personaje de Leonor que tiene relaciones pasajeras de una noche.

que a su vez se escenificaron a mujeres libres que hasta se pudieron permitir mantener relaciones sexuales ocasionales. (Figura 23)

El film de María Luisa Bemberg buscó posicionar al personaje de Leonor desde una mirada definitivamente disruptiva a la propuesta por la época. En una escena por ejemplo en el contexto de su nuevo trabajo, se acercó a hablar con su jefe para poder mudarse y dejar de depender del dinero de su ex marido. En esa situación se deja en evidencia la confrontación de valores entre actores sociales, por un lado el jefe ejemplificó la mirada machista de la sociedad y por el otro la idea de una mujer cansada de ser desvalorizada. "- ¿Y su marido? (...) ¿Alguna persona podría darle aval? (...) Yo conozco mujeres divorciadas que viven como reinas. (...) ¿Por qué no se arregla con él y se deja de tonterías? (Stantic, 1982) La respuesta de Leonor con cara de indignación fue "- ¿Así que para usted son tonterías? ¿Y cómo se llama la mujer que se arregla con el marido para que la mantenga, eh? ¿Por qué será que para algunos el honor es solo para ellos?" (Stantic, 1982)

Esta película también buscó representar las brechas generacionales y los posicionamientos de acuerdo a la edad de las personas en aquel momento. La figura de la madre y de la tía cumplieron durante el film la imagen de mujeres que vivieron una vida *dura*, en la búsqueda de la continua aprobación de los otros. Cuanto menos en tres escenas se vio de manifiesto lo mencionado desde el elemento discursivo y simbólico: en la primera, el personaje de China Zorrilla (madre de Leonor) subestimando la separación de su hija por infidelidad del marido, le mencionó: "- Mirá, vos ahora te quedas acá y a la noche tenés una explicación con tu marido. Las cosas hablando se arreglan." (Stantic, 1982) En esta misma línea pero en un segundo momento le comentó: "- ¿Sabés lo que estoy pensando? Que si seguís así lo vas a perder". (Stantic, 1982)

El tercer momento se presentó en un marco de convivencia entre Leonor y su tía abuela la cual se configuró como la imagen póstuma de los valores tradicionales y conservadores. En una escena en que Leonor invitó a su amigo gay (Julio Chávez) a pasar a su habitación, se apersonó su tía solicitándoles apagar la radio. "- Leonor, tu sabes que esta es una casa seria y mis señoras pueden pensar cualquier cosa de recibir a un hombre en los dormitorios." (Stantic, 1979) Esta escena permite ver por un lado el *deber ser o aparentar*, contrapuesta a la escena síntesis de esta película en la cual al momento de preguntarle a la protagonista por su nombre, en código de pertenencia: "- ¿Señora de quién?" Leonor respondió: "- Yo soy señora de nadie y me llamo Leonor Vital." (Stantic, 1982)

La última película a analizar que recubrió gran valor para el periodo, porque si bien su trama giró en torno a evidenciar el decadente modelo neoliberal de la economía llevada adelante por el gobierno cívico-militar, durante su transcurso se pudieron observar situaciones en torno a roles establecidos principalmente desde las figuras del hombre y la familia fue *Plata dulce* (1982) de Héctor Olivera. Este film se caracterizó por poner en tono de humor situaciones mismas de la vida en las cuales los personajes buscaban poner en evidencia aquello en lo que se habían convertido los actores sociales argentinos.

La figura del hombre de familia se presentó a través de dos personajes bien delimitados, por un lado en el personaje de Carlos Bonifatti (Federico Luppi), un clase media con valores morales bien normados y sin capacidad de pensamiento crítico nublado por el afán de ascenso social ; y por el otro la de un trabajador humilde personificado por Rubén Molinuevo (Julio de Grazia) que vio como su *empresita* familiar fue utilizada por el primero para realizar negocios sucios y que no vio las respuestas a sus malestares en el *camino fácil*. En lo que respecta a los roles de sus personajes, el director buscó mostrar dos realidades de la misma sociedad. Bonifatti representó la eterna búsqueda del

posicionamiento social sin importar el precio. Infiel con su mujer y con un hijo en segundo plano, muy por detrás de sus negocios. En cuanto a Molinuevo, se lo presentó como al típico *laburante* inmerso en una cotidianeidad laboral socavada y una vida familiar con escenas de alegrías y discusiones.

La representación simbólica del final de la película permitió ver en qué lugar el director posicionó a sus personajes. Mientras que Bonifatti, quien buscó de manera desesperada lograr un crecimiento personal y una aceptación tanto económica como social, terminó tras las rejas; su cuñado (Julio de Grazia), estando en libertad (y con una humorada de por medio en una visita a la cárcel) lo dejó en evidencia al decirle "- ¡Cómo nos cagaste a todos eh! A tu propia familia. ¡Qué la guita da la guita, cash, cash, hace todo el líquido que puedes! (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982) De todas formas, la escena que sin dudas propuso toda una reflexión para el contexto, la cual permitió disputar cualquier referencia de los valores morales buscados por el régimen, fue aquella en la que Bonifatti dirigiéndose a su hijo le preguntó subido de tono: "- ¿No tienen toda la guita que necesitan? No sé qué más quieren" y el remate de su hijo fue: "- Un hombre honesto." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982). Dejando así en claro, qué valores se encontraron enfrentados durante el régimen, y desde que cosmovisión partió cada uno.

Esta última referencia, así como todas aquellas ya sea visuales, discursivas o simbólicas que formaron parte de este análisis cinematográfico del discurso contrahegemónico como una nueva posibilidad dentro la industria, deben comprenderse en términos de resistencia cultural. Los motivos se pueden hallar en que se investigaron por medio de sus personajes ficcionados, aquellos sujetos que reflejaron hostilidades, roces y luchas surgidas como producto de las diferencias de identificación, propósitos, tendencias e

intereses individuales y colectivos. (Vargas Maturana, 2012, pág. 9) Los parámetros se pudieron ver a lo largo de todo el recorrido a través de sus roles, configuraciones y la búsqueda de representar una oposición política o cultural a la dominación, en donde algunos impusieron condiciones y otros, obstinadamente los encararon. (Vargas Maturana, 2012, pág. 15) Desde lo que se logró mostrar en la pantalla pudo entonces, verse proyectado el apoyo y la solidaridad de los miembros de una comunidad amenazada y también sometida, así como en acciones que al ojo del dominador pasaron desapercibidos. (Vargas Maturana, 2012, pág. 18)

### **La atmósfera de época. La violencia a viva voz**

La intervención militar por parte de las Fuerzas armadas al gobierno democrático de 1976 resignificó lo que hasta el momento la sociedad civil argentina había vivenciado en materia de violencia a lo largo de su historia con los diferentes golpes de Estado. Su llegada propinó crueles estocadas en contra del pueblo, lo cual se tradujo en cifras de a miles de muertos y desaparecidos. El terrorismo de Estado extendió "con inusitada crueldad una represión de redisciplinamiento social (...) destinada a desterrar los elementos a su entender disolventes en un clima de radicalización." (Terán, 2006, pág. 8) De este modo el gobierno militar buscó socavar cualquier voz discordante de su ideario de orden desde una estructura terrorista desplegada en el territorio nacional. Con firmeza y determinación dimensionó un aparato represivo que trabajó, por un lado entre los marcos visibles de la institucionalidad y por el otro desde los clandestinos con los cuales buscó no dejar rastro aparente de su accionar. En este sentido, el ambiente de época se tiñó de

desapariciones, representaciones de terror y de muerte, expropiación de identidades y todo tipo de vejaciones sobre el cuerpo de la sociedad civil.

Sumergir a la sociedad en este tipo de violaciones a los derechos humanos, terminó por convertirse en un hábito subjetivo de época. Así, el pueblo argentino comenzó a internalizar la violencia como parte de su cotidianeidad y como todo aquello que vivencia una sociedad termina por reflejarse en sus medios masivos y culturales de comunicación, la producción cinematográfica del periodo no se encontró ajena a esta situación. Desde sus dos vertientes discursivas, tanto desde la hegemónica como la contrahegemónica, se puso en relieve la realidad del país. La diferencia entre ambas radicó en el abordaje simbólico que cada uno buscó representar. Mientras que las películas de discurso hegemónico manifestaron un sistema totalitario de ideologías en las que se expresaba la coerción ejercida, pero a su vez el consenso obtenido por la clase dominante (Gramsci, 1986, pág. 58), las películas de discurso contrahegemónico buscaron la forma de "transformar los hechos culturales, en susceptibles de actuar como hechos de identidad, (...) en pos de activar en los individuos una potencial capacidad de replantearse la sociedad "dada" (Noguera Fernández, 2011, pág. 19). De esta forma mientras que las primeras *naturalizaron* los procedimientos del régimen y en un marco de humor hasta ironizaron escenas de crueldad, las segundas buscaron dejar en evidencia el "drama más severo de la historia argentina del siglo pasado." (Terán, 2006, pág. 8)

Entre los ejemplos de la primer vertiente discursiva se pudieron encontrar películas como *Brigada en acción* (1977), *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979) y *Comandos azules* (1980). En la primera, con Ramón Palito Ortega como protagonista oficiando de policía, se mostró sin ningún tipo de descaro la utilización de un Ford Falcon

sin patente, con toda la representación simbólica que tuvo este auto para la época.<sup>18</sup> En *Las muñecas que hacen ¡Pum!* Pareciera que resultó gracioso para su director filmar escenas de acribillamiento en la calle, forcejeos y zamarreos previos a secuestros, diálogos cargados de ironía en cuanto a la muerte o a los asesinatos y la utilización del suicidio como una solución ingeniosa y graciosa, por ser presentado en un marco de humor con doble connotación sexual. En *Comandos Azules* se pudo observar otra búsqueda de legitimación del accionar represivo del Estado, por medio de la representación de facciones enfrentadas. Este recurso, en un contexto de Guerra Fría, buscó posicionar desde el film la simbolización del espionaje para poder ubicar a la Argentina en la vanguardia de la tecnología. Se pudieron ver enfrentamientos con disparos, explosiones y persecuciones en auto con completa naturalidad y para finalizar se utilizó la figura del secuestro como parte de un acto naturalizado en pos de hacer recapacitar ideológicamente a la víctima.

En esta línea, otra película que no se puede dejar pasar por alto, en cuanto a una representación simbólica puntual refiere, fue *¡Qué linda es mi familia!* (1980). En el marco de una cotidianeidad familiar amorosa, se presume que se utilizó el recurso de la apropiación de identidad como un hecho justificado. En un contexto tan complejo como atravesaba el país con respecto a la apropiación de hijos de los supuestos subversivos por parte del terrorismo de Estado, Ramón Ortega representó la figura del hijo adoptado que no se sabría hasta prácticamente el final de la película de su procedencia. En una escena en que el padre biológico del protagonista se apersonó en la casa de éste, el monólogo de Luis Sandrini (padre adoptivo) no dejó de presentar suspicacias. Para situar en contexto, la

---

<sup>18</sup> Automóvil más utilizado por los grupos de tarea del régimen dictatorial.

escena ocurrió mientras el *Viejo* (así llamado durante toda la película) de espaldas al padre biológico de Palito Ortega le hablaba a un robot que le iba a regalar a su nieto.

- Al final está terminada la obra, ahora perteneces a la familia. Pero nosotros te quisimos desde el primer día cuando no eras más que un montoncito de latas, de cables, de tornillos. Fuiste creciendo y el cariño se hizo cada vez mas hondo. Pasamos por muchas angustias, no sabíamos qué iba a suceder. (...) 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 que eso es mío. No solo nos quiere quitar lo que nos pertenece por derecho propio, sino que a él lo quieren arrancar del hogar que lo llenó de amor. (...) ¿Su hijo? ¿Pero con qué derecho? Si no lo vio, si no lo sufrió. Cuando estaba enfermo ¿Donde estuvo usted? Cuándo se movía ¿Donde estuvo usted? (...) Es mío, mío y de todos nosotros que lo vimos crecer, que lo vimos dar el primer paso. Cuando dijo la primer palabra, ¿Dónde estaba usted? (Ortega, 1980)

El anterior fue solo un ejemplo, pero se puede mencionar con seguridad que no fueron pocas las escenas de películas de discurso hegemónico que llevaron a la pantalla la realidad del contexto político y social ya sea por su representación simbólica en cuanto al orden por medio de la institucionalidad de la fuerza o por la búsqueda de legitimar determinados comportamientos y roles. Esta escena anteriormente desarrollada se presta a lecturas que situadas en contexto podría llegar a tener aseveraciones difíciles de discutir. La mención que realiza Ferro (2000) invita cuanto menos a repensar.

Todos saben que nadie escribe la historia inconscientemente, pero este criterio no había quedado tan patente como con el nacimiento de nuestro siglo, precisamente cuando aparece el cinematógrafo. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial el cine se pone las botas y el casco y se dispone a combatir. (2000, pág. 33)

En lo que respecta a las películas de discurso contrahegemónico, se conformaron desde un espacio de deconstrucción cultural para desnaturalizar aquello que partiendo de la hegemonía había tenido una construcción artificial. (Noguera Fernández, 2011, pág. 7) De esta forma, se pudieron observar varios films que, muy al contrario de buscar presentar la mirada normada y acostumbrada de la violenta realidad, readaptaron las representaciones discursivas, visuales y simbólicas desde una perspectiva de denuncia que pusiera en evidencia lo que ocurría en el país. Estas películas permitieron observar la coyuntura y realidad cotidiana cuya imagen ofreció el cine, resultando terriblemente auténtica. (Ferro, 2000, pág. 37) "pudiéndose plasmar su incremento en el diseño de proyectos sociales y en la elaboración de ideologías (...) que activan en los individuos una potencial capacidad de replantearse la sociedad "dada" -naturalizada-" (Noguera Fernández, 2011, pág. 19) presentándose así como películas de discurso contrahegemónico.

Durante el periodo investigado varias fueron las películas que manifestaron esta vertiente discursiva. Dentro de estas producciones se puso en evidencia por ejemplo, la violencia del contexto por medio de zamarreos o expresiones violentas. En otros momentos, éstos se complementaron o representaron simbólicamente por medio de una imagen que buscaba poner en la pantalla la figura del secuestro. Escenas de este tipo se pudieron

¿Qué es el otoño? (1977)



Tiempo de revancha (1981)



Los miedos (1980)



No habrá más penas ni olvidos (1983)



Figura 24 - Escenas de películas en las que se buscó simbolizar la figura del secuestro. ¿Qué es el otoño? (1977) en medio de la calle y a plena luz del día se observa una persecución entre autos y asesinato por resistirse a ser secuestrado. Los miedos (1980) Integrante de las Fuerzas ingresa a la fuerza a una monja al auto. Tiempo de revancha (1981) arrojan un cuerpo muerto a plena luz del día. No habrá más penas ni olvidos (1983) se llevan secuestrada a la esposa del protagonista.

observar en *¿Qué es el otoño?* (1977), *Los miedos* (1980), *Tiempo de revancha* (1981) o *No habrá más penas ni olvidos*. (1983)

(Figura 24) Al situar de qué periodo histórico del país se trataba, este tipo de escenas seguramente se pueda presumir que no pasaron

desapercibidas para el espectador, en tanto que éste tuviera alguna mínima aprehensión de la realidad y

de lo acontecido a diario en el país.

La gran diferencia que tuvo esta vertiente discursiva con respecto a la de discurso hegemónico fue la de poner en evidencia este tipo de acciones sin sugestionar previamente al espectador, en el que se ubicaba al *secuestrado* dentro del maniqueísmo de *bueno o malo*. Desde el elemento discursivo, la figura del secuestro fue referenciada en tres oportunidades de manera muy evidente. La primera, ya anteriormente mencionada durante *Los miedos* (1980), en la que el personaje de Soledad Silveyra se preguntaba por el paradero de sus padres. La segunda escena transcurrió durante *¿Qué es el otoño?* (1977) mientras el protagonista Alejandro (Alfredo Alcón) tras ver una persecución de autos y un

posterior asesinato en la calle a plena luz del día, al contarles un cuento a los hijos de María Luisa (Dora Baret) mencionó: "- Primero iban a la cárcel y después cometían el delito" (Kohon, 1977)

La tercera y última fue sin dudas la más emblemática partiendo de lecturas desde varias aristas posibles de la realidad. Nuevamente durante *Los miedos* el director Alejandro Doria, a través de la actriz Tita Merello representó una escena clave. El



*Figura 25 - Escena de la película Los miedos (1980) El personaje de Tita Merello se pregunta por personas que no puede encontrar, al momento que pide por favor que se la mire caminar.*

personaje, con un pañuelo en la cabeza (*Figura 25*)

luego de haber mencionado que “- Dios podría haber evitado todo y que los viejos andan con su dolor a cuesta” (Stantic, 1980), monologa

mientras camina incesantemente. Aquí se podría

llegar a comparar la dramatización de la actriz,

con aquel dolor de las Madres de Plaza de Mayo

ante la desaparición y búsqueda de sus seres

queridos. Significándose en el velo que cubre su

cabeza , el distintivo pañuelo de la agrupación. En ese caminar incesante antes mencionado, a su vez se la oyó decir:

- Yo busco a mi Titina...la busco en todas partes. Yo busco a mi Titina y no la puedo encontrar (...) Miren de lo que me vengo a acordar ahora, de los ojos de mi Esteban, no del color sino de cómo miraba. Es muy triste eso.

(Stantic, 1980)

Esta escena con este simbólico elemento discursivo, y la figura del caminar incesante se desarrolló mientras el personaje de la anciana mencionaba: "- Miren como

camino, ¡Miren! Miren como camino. ¡Mírenme! (...) Tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar..." (Stantic, 1980) Se apreciaría que el uso del *tengo que caminar* en el monólogo, reviste simbología en sí mismo; tiene peso propio para el contexto en el que fue escrito. El *tener que caminar* utilizado en esta frase se aproxima mucho más al *tener que caminar* que vivieron las rondas de las Madres de Plaza de Mayo para que su reclamo fuera oído, mientras eran interpeladas al grito de *circulen, circulen*.

Otras referencias que se utilizaron en esta película fueron también muy sugerentes en cuanto a demostrar que el país estaba atravesando un periodo de violencia

La isla (1979)



Los miedos (1980)



insólito. Por ejemplo, en la escena final se pudo observar cómo un hombre se había adentrado en el mar hasta ahogarse. Este tipo de escenas podrían llegar a entenderse dentro de un marco de lo que se denominó como *vuelos de la muerte*. Este recurso simbólico también fue utilizado durante la película *La isla* tanto al inicio como al final de la misma, en donde se desarrollaron imágenes similares. (Figura 26) Si bien no

Figura 26 - Escenas de películas en que aparecen personas ahogándose y luego sus cuerpos tirados en la orilla. (1) (2) (3) (4) *La isla* (1979). (5) (6) *Los miedos* (1980)

existieron referencias explícitas en ambas películas (cuerpos arrojados desde aviones) sí estuvo presente la metáfora de una persona ahogándose. Esta representación puede brindar mayores explicaciones si se comprende que, para 1979 y 1980, años en que fueron estrenadas dichas películas, ya había evidencia de lo referido.

Durante 1977 el escritor Rodolfo Walsh, horas antes de haber sido desaparecido a manos del terrorismo de Estado envió una carta de su autoría a la Junta Militar, junto a copias a diferentes medios, realizando un balance del accionar de la dictadura durante su primer año. En esta carta fechada del 24 de marzo de 1977, Walsh ya había brindado datos precisos acerca del accionar terrorista de lo que luego sería denominado como *vuelos de la muerte*, durante los juicios a la Junta. Por lo tanto, ya estaba comprobada la existencia de cuerpos arrojados al río por parte de la dictadura, al momento de realizar los films.

Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 en Lomas de Zamora.

En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea 7, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti. Las 3 A son hoy las 3 Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel de la balanza entre "violencias de distintos

signos" ni el árbitro justo entre "dos terrorismos", sino la fuente misma del terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte. (Walsh, 1977)

Otra referencia por demás violenta y bastante particular se pudo ver en *Los miedos* (1980) con el personaje de embarazada llevado adelante por Soledad Silveyra. No resultaría descabellado pensar que en dos escenas se intentó representar la figura de la



*Figura 27 - Escena de la película Los miedos (1980) en que un integrante de las Fuerzas represivas del Estado toma la panza de embarazada del personaje de Soledad Silveyra y le apoya la cabeza.*

expropiación de hijos. Escenas que se estima que pudieron dar cuenta de esto fueron, la primera cuando quien personificaba a un miembro de las fuerzas represivas abraza, estando arrodillado, el vientre de Soledad Silveyra. (Figura 27) quien lo termina matando ante el sentimiento de sentirse amenazada. La segunda ocurrió junto al personaje de prostituta interpretada por María Leal. Previo

a la escena, se pudo ver a este personaje emulando la voz de mando de un militar mientras dirigía la marcha de sus compañeros al compás de aplausos: "- ¡A marchar! Uno dos, más arriba la cabeza, las piernas derechas y el culo adentro." (Stantic, 1980) Segundos más tardes entre gritos y forcejeos el personaje de María Leal tomando fuertemente la cara de Soledad Silveyra pronunció: "- ¿Sabías que yo también puedo ser una muy buena mamá? (...) Vos quedate tranquila que si te llega a pasar algo, yo te lo voy a cuidar. (...) Si no sos fuerte, sino seguís, tu hijo va a ser para mí. (Stantic, 1980)

Los miedos (1980)



Figura 28 - Escenas de la película *Los miedos* (1980) (1) Figura del exilio. (2) Estadio de fútbol con cadáveres tirados.

### Otras dos representaciones

simbólicas, que se cree fueron utilizadas en este film a modo de denuncia, fue por un lado aquella en la que se quiso presentar la figura del exilio y por el otro, aquella cuya imagen estaba relacionada con las complicidades del Mundial de fútbol del '78. (Figura 28) Si bien esto no se pueden aseverar con certeza absoluta, ambas representaciones al ser situadas en el periodo son muy sugerentes. En lo que respecta a la figura del exilio el director realizó una película en la que sus protagonistas todo el tiempo estuvieron intentando

escapar. Esto se refleja en un escape hacia cualquier lugar, con el fin de no ser capturados

por la representación del aparato represivo del Estado. En cuanto a la *complicidad del fútbol* y su asociación al Mundial '78, se puede mencionar la realización de un plano representando un estadio de fútbol lleno de cuerpos (esparcidos en el campo de juego), como si se hubiese buscado decir de alguna manera que mientras se disputaba el mundial en el país, a su vez se estaba matando a sus ciudadanos.

Otra de las películas que supo simbolizar la violencia de la época fue *Tiempo de revancha* (1981). Algunas de las referencias utilizadas durante el film fueron muy sugerentes al respecto. Como se mostró con anterioridad, esta película que simbolizó el silencio por excelencia, logró poner en pantalla con claridad la idea de la persecución. Una

Tiempo de revancha (1981)



*Figura 29 - Escenas de la película Tiempo de revancha (1981) (1) Gente espiando detrás de la puerta. (2) El personaje de Pedro Bengoa marcando los días en una pared. (3) Grito de desahogo luego de haber ganado el juicio.*

vez que el personaje principal tomó la decisión de realizarle un juicio a la empresa donde trabajaba, comenzó a recibir cassettes con grabaciones de las charlas que tenía en sus espacios íntimos junto a su abogado o su esposa, dando a entender que se lo estaba vigilando. A su vez, se observó la presencia de una misteriosa sombra tras las puertas (Figura 29) y mensajes amedrentadores, como cuando delante del personaje de Bengoa (Federico Luppi) tiraron un cuerpo desde un auto. Esta situación llevó al protagonista a permanecer en completo encierro, al punto que marcaba en la pared los días como la figura que se puede hacer de un detenido. (Figura 29) Casi en el final del film, el grito bajo la ducha hacia su esposa de "- ¡Ganamos Amanda!" (Figura 29) simbolizó el desahogo de haber internalizado el miedo, la persecución y la violencia implícita durante gran parte de la película.

Otra de las películas que sin lugar a dudas supo representar la violencia del periodo fue *No habrá más penas ni olvidos* (1983). Los simbolismos que se hicieron durante el film resultaron muy sugerentes en varios aspectos. No es necesario centrarse en que parte de esta producción se desarrollaron

escenas de enfrentamientos armados para observar que aparecían otras figuras encriptadas más interesantes como la de la tortura, la del secuestro, la de la búsqueda de información por la fuerza, la de la persecución y la del fusilamiento. Esta película, con mezclas de tintes humorísticos supo llevar a la pantalla figuras por demás complejas y sugerentes. Algunas de las cuales hasta podrían considerarse como realizadas en tono de denuncia acerca de lo ocurrido a lo largo de todo el periodo en el país.

La trama conflictiva de enfrentamientos entre peronistas considerados de izquierda y de derecha abrió para el director todo un abanico de posibilidades al momento

No habrá más penas ni olvidos (1983)



*Figura 30 - Escenas de la película no habrá más penas ni olvidos (1983) (1) (2) Integrantes de la Juventud peronista apuntando con un arma a integrante del aparato represivo del Estado.*

de buscar contar la historia. Las armas, los cuerpos militares, la policía y por ende la violencia, estuvieron presentes todo el tiempo a lo largo del film. Varias fueron las escenas en las que el director buscó representar los excesos, pero esta vez contrariando a la realidad de la época en cuanto a que actores sociales detentaban el poder. En dos oportunidades se pudo observar a miembros de la *Juventud Peronista* apuntar con un arma al jefe de policía de Colonia Vela personificado por Rodolfo Ranni. (Figura 30)

Una frase que no se debe dejar pasar por alto, por su alto recurso simbólico y discursivo y por su utilización en tono humorístico

(pero representando la figura de la violencia por excelencia llevada adelante por la dictadura), se dio en el siguiente contexto: para retirar de su cargo al personaje de delegado

municipal de Colonia Vela, Ignacio Fuentes (Federico Luppi) las fuerzas del Estado lo realizaron bajo los siguientes términos: "- El pueblo de Colonia Vela lo acusa de subversivo e infiltrado. (...) Su mandato terminó. La democracia es así." (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983) Representando la arbitrariedad propia del accionar militar. Otro elemento discursivo utilizado para evidenciar la violencia se dio en una escena en la cual no se necesitó el recurso de recubrir el diálogo con otra asociación. Durante una ronda de prensa, un periodista le preguntó, de manera muy directa, al Jefe de policía: "- ¿Por qué tanta violencia policial?" y la respuesta, creyéndose justificada fue: "- No existe tal violencia policial, han sido los marxista los que han atacado la fuerza del hombre." (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983)

La figura de la tortura y el fusilamiento también estuvieron presentes en esta



*Figura 31 - Escena de tortura en la película No habrá más penas ni olvidos (1983) que finaliza cuando le apagan un cigarrillo en la cara al intendente destituido.*

película. En cuanto a la primera, se pudo observar una escena completamente cruda que finalizó cuando le apagan un cigarrillo en la cara al personaje de Federico Luppi. (Figura 31) Esta escena no pretendió disimularse en ningún momento, ya que mientras los militares entraban en la casa del protagonista y se llevaban secuestrada a su esposa, a él lo

torturaban en la municipalidad. En lo que respecta a la segunda figura mencionada, el elemento discursivo y simbólico utilizado por el director permite varias lecturas. Luego de detenerse un auto Ford Falcon y haber descendido del mismo dos personas armadas que apuntaban con un arma al personaje de un aviador representado por Ulises Dumont, le

dijeron que para salvarse *iba a tener que dar nombres* y ante la respuesta de: "- Pendejo gorilón" (Ayala, Repetto, & Sessa, 1983) lo fusilaron a sangre fría.

Las películas de discurso contrahegemónico lograron llevar a la pantalla, ya sea de forma evidente, sugerente e incluso encriptada, escenas de violencia que la sociedad argentina ya tenía internalizadas. Mientras que su contraposición discursiva, recubrió con humor los secuestros, los fusilamientos a plena luz del día o intentó incluso naturalizar la violencia por medio de enfrentamientos entre bandos. El cine, conformado desde un lugar de resistencia, buscó por medio de otros mensajes diferentes generar un espacio en el que la cultura tuviera otras voces. De esta forma funcionaron como "vías donde los subordinados buscaron y hallaron la manera de escape a su indignación provocada por la opresión."

(Vargas Maturana, 2012, pág. 13)

### **La ficción económica del periodo**

La economía durante la última dictadura militar tuvo enorme importancia al momento de legitimar un modelo al cual el gobierno consideraba como ventajoso por formar parte de un esquema mundial. La aplicación de un modelo rentístico financiero (Rapoport, 2007, pág. 8) de la mano de un gobierno neoliberal, lejos de representar algún tipo de beneficio, salvo para unos pocos, repercutió de manera devastadora en el aparato productivo y, por lo tanto, en las condiciones materiales de vida de la mayoría de los argentinos. "A un mes del golpe, el embajador norteamericano, Robert Hiix, había elevado al Departamento de Estado un documento secreto analizando el nuevo plan económico. En el mismo destacaba el propósito de liberalizar y abrir la economía argentina." (Rapoport, 2015, pág. 740)

Bajo este esquema de apertura, la recesión se manifestó con crudeza pasando la economía del país, a manos de los especuladores. "Se promovió la desregulación financiera y la apertura indiscriminada de la economía, (...) se produjo un fuerte proceso de desindustrialización y reprimarización de la economía y se estableció un sistema de preconvertibilidad que se llamó «tablita cambiaria»." (Rapoport, 2007, pág. 15). De esta forma, como menciona Rapoport (2007) la especulación desde la economía se tornó en el juego favorito de un sector de la sociedad al que se le facilitaron las herramientas para jugarlo, ya que con un simple pase de manos dentro de este esquema de negocios fáciles e intercambios rentables, los dólares eran fugados al exterior. (pág. 16)

Como se mencionó en el Capítulo 1 el gobierno de facto intervino todas las esferas de la cultura y dispuso los recursos para sus intervenciones. Desde la esfera del cine fue intervenido el organismo encargado de brindar créditos y subsidios para la industria (Instituto Nacional de Cinematografía), por lo cual no resultó muy sospechoso como se demostró, que la producción fílmica del periodo haya pasado siempre por las mismas manos. Con esto se busca plantear que para aquellos que difundieron el relato del régimen, el beneficio obtenido fue claro dentro de la magra producción realizada. En líneas generales, en cuanto a lo referido por el cine desde el discurso hegemónico, éste respondió a "preservar, defender y consolidar sus intereses económico-políticos". (Grissoni & Maggiori, 1974, pág. 167) Ferro (2000) menciona que la realidad que ofrece el cine en sus imágenes (...) muchas veces, en lugar de ilustrar las ideas de la clase dirigente, puede poner de relieve sus insuficiencias. (Ferro, 2000, pág. 37). Esta referencia, en cuanto las insuficiencias, significa que mientras que esta vertiente discursiva desde el cine abordaba de manera integral y con abundantes representaciones: la institucionalización del orden, los valores de la familia y la legitimación de la violencia; en cambio sobre el modelo

económico instalado se hicieron tímidas alusiones. El motivo se puede presuponer que se debió a que la política económica llevada adelante por los militares había sido desastrosa y ellos lo reconocían.

"Había estallado la crisis en la Argentina, con una fuerte devaluación de la moneda y el retorno de procesos inflacionarios y, sobre todo, con la

inmensa carga del endeudamiento externo (...) Ese endeudamiento había tenido que ver, sobre todo, con la especulación financiera, los autopréstamos, los gastos militares y la corrupción. Incluso la deuda privada fue beneficiada con un seguro de cambio que de hecho lo transformó en deuda pública. (Rapoport, 2007, pág. 9)

Frente a este panorama, pocas películas discursivamente legitimadoras representaron el modelo económico neoliberal del país. En líneas generales se pretendió simbolizar de manera tangencial valoraciones en torno a *salir adelante* por medio del esfuerzo, a subrayar que el trabajo es la fuente del progreso o a una noción meritocrática de las circunstancias de cada uno. En cierta forma, la resolución que buscó esta vertiente discursiva

Dos locos en el aire (1976)



Figura 32 - Escenas de la película *Dos locos en el aire* (1976) para hacer referencia al aparato productivo del país. (1) Grúa. (2) Maquinaria pesada. (3) zafra.

hegemónica fue la de emitir tibios mensajes que tuvieran como misión generar una percepción superficial de los problemas sociales. (Carretero, 2011, pág. 115)

El primer ejemplo de lo planteado se pudo ver en *Dos locos en el aire* (1976), durante el contexto en que se encontró a Palito Ortega manejando y cantando la canción titulada *Gente simple*. Acompañado por la letra, se fueron realizando planos filmados desde la ventanilla de un auto, en los que se mostraron máquinas cosechadoras, plantaciones y la imagen zafra como símbolo de trabajo y del modelo productivo del país (Figura 32). El segundo ejemplo fue la representación simbólica general del *logro y el esfuerzo* en la película *La fiesta de todos* (1979) En ésta se buscó hacer sobresalir la idea del esfuerzo y se pretendió aunar las ideas de trabajo y compromiso conjunto del pueblo, que de la mano del gobierno militar y mediante su compromiso y decidida inversión posibilitó la realización del Mundial de 1978.

En cambio, desde las películas de discurso contrahegemónico la búsqueda consistió en poner sobre la mesa la realidad del trabajador bajo un marco neoliberal y un esquema rentístico financiero. El abordaje se realizó a partir de la denuncia poniéndose en evidencia la falta de trabajo o la precarización laboral. Permitiendo la formulación de una cosmovisión opuesta a la propuesta por el régimen. Por lo tanto, este cine presentó la "posibilidad de un nuevo bloque que fue constituyéndose en torno a una hegemonía opuesta a la hegemonía." (Noguera Fernández, 2011, pág. 17) En esta línea discursiva las menciones realizadas sobre las embestidas de la economía del gobierno, debieron leerse entre líneas, dentro de los esquemas de vida de sus protagonistas.

En el año 1977 cuando se estrenó *¿Qué es el otoño?*, se representó con el film la historia de vida de un arquitecto desempleado en la continua búsqueda de un trabajo que nunca llegó. Alejandro (Alfredo Alcón) a lo largo de la película sólo pudo realizar

algunas *changas* referidas a su profesión. Esta producción con escenas de gran valor para este apartado, representó claras alusiones en torno a las condiciones laborales y situó la figura del trabajador dentro de su diaria. Una de éstas tuvo lugar cuando se pudo escuchar a varios trabajadores reunidos en asamblea que en tono eufórico manifestaron: “- ¡No nos corren más con las extorsiones a los trabajadores, compañeros! Esta huelga es importante como recurso. (...) ¡Hay que movilizar a los trabajadores!” (Kohon, 1977) Este tipo de discurso que representa una noción contrahegemónica de lo establecido por su carácter político y su alusión a la economía, se debe tener en cuenta en un marco gubernamental en el cual:

Las medidas represivas se extendieron al ámbito laboral (...)

Se suspendió el derecho de huelga, se eliminó el fuero sindical y muchos dirigentes gremiales fueron detenidos. Fuerzas combinadas de seguridad ocuparon las principales plantas industriales del país y, mientras las empresas despedían a activistas sindicales y obreros involucrados en actividades huelguísticas, numerosos trabajadores eran detenidos y llevados en camiones militares. (Rapoport, 2015, pág. 749)

Este film también pudo establecer otros planteos como el anterior, ejemplificando a la golpeada clase trabajadora. Mientras el personaje protagonizado por Dora Baret (María Luisa) noticiaba por teléfono a su amigo arquitecto acerca de esta situación de huelga, se fondo se escuchaban los diálogos del grupo de trabajadores anteriormente. En ese contexto, Alejandro exclamó: “- ¡Formidable!, ¡Viva la concientización y la deliberación táctica para la liberación de los redactores oprimidos!”

(Kohon, 1977) La escena más clara referida a denunciar la economía especulativa del régimen, se dio en un contexto dentro de una clase universitaria a futuros arquitectos.

- Esta es una profesión ambigua. Somos un poco técnicos un poco artistas y en resumen poca cosa. Todo individuo que produce y que hace algo en este medio está jodido. Es más fácil como modo vivendi, comprar dólares y sentarse a empollarlos. (Kohon, 1977)

La siguiente escena que termina de analizar esta misma secuencia discursiva ocurre en un café, cuando el personaje de Alejandro, conversando con su amigo Mansur le refirió sobre la clase en la facultad desarrollada. Aquí, se permiten varias lecturas en las que se logró hacer figurar a la juventud, la política y la estructura terrorista, dentro del marco de la futura vida laboral:

- ¿Que querés? ¿Qué les señale una puerta donde hay una pared para que se estrellen? Es fácil fabricar ilusiones, pero hoy por hoy, esas ilusiones están costando mucha sangre y de las más nuevas. De pronto los miraba y los veía tan enteros (...) tan decididos a jugarse. (Kohon, 1977)

Otro momento de esta película en la que puso en relieve a modo de denuncia la idea económica del país a través de su modelo, ocurrió en un contexto de diálogos entre ex colegas de trabajo:

- Usted no sabe muchas cosas, este es el vale todo (...) hay que saber manejarse, hacer amistades, o comprarse corbatas caras. En la reunión

hablaron de Ud. como uno de los mejores arquitectos del país, lástima que no trabaje por intransigente, una especie de fanático. (Kohon, 1977)

Esta escena permitió observar al país *buscado* por el gobierno de facto. Al país del *vale todo* con tal de ascender socialmente, al país de las apariencias, del callar para sobrevivir, del sometimiento ideológico. Es por esto que se destaca la figura del *saber manejarse* como uno de los valores mayormente profesados desde su simbología. Esta referencia se pudo ver con claridad cuando el arquitecto se acercó hasta la oficina de otro colega ex compañero de facultad para ver si podía conseguir, por fin, trabajo. Durante la conversación entre ambos, el personaje también arquitecto llevado adelante por Javier Portales se sorprendió al escuchar que hacía ya seis años que su compañero se encontraba desempleado.

- ¿seis años? ¡Qué injusticia! conozco a cada animal que se manda 4 obras en un año y sin ir más lejos vos sabes que yo tampoco soy ninguna maravilla. Yo como arquitecto soy una mierda, lo único que sé es manejarme empresarialmente. Le doy el gusto a los clientes, me he hecho una posición, no puedo quejarme. Fíjate cómo anda todo, todo aumenta, el pan, la cuota del Club. Porque como te decía, por mi posición me tuve que hacer socio del Golf Club qué es un juego boludo pero tengo que estar. ¡Las relaciones!  
(Kohon, 1977)

En la cita previa se logra establecer la figura de las apariencias, como una norma a legitimar. Esta figura tan cotidiana dentro de la cosmovisión misma del modelo neoliberal se pudo observar en otras producciones. En 1982 se estrenó *Plata Dulce*, de

Fernando Ayala, estableciendo con tonos de comedia las referencias discursivas y visuales bajo un simbolismo sarcástico de la trágica política económica llevada adelante por el gobierno facto. En esta película, se ve reflejado a los diferentes actores sociales y sus variadas interpretaciones, quienes lograron en 97 minutos, representar un cuadro de época con "fundamentos en un proceso histórico de deconstrucción/construcción de lo social, de creación de un sistema de relaciones sociales, legitimador y reproductor (...) que apareció como natural y necesario cuando en realidad no fue más que cultural y artificial". (Noguera Fernández, 2011, pág. 7)

El modelo de la desindustrialización, del dinero *líquido*, de los dólares *fáciles*, de los viajes a Miami, de los negocios fraudulentos y del *sálvese quien pueda* fue llevado a la pantalla de manera excelente a nuestro juicio en esta película. Desde un comienzo se presentó al personaje (a través de Federico Luppi) que mejor iba a representar al modelo neoliberal. Bajo la figura encarnada de un *típico clase media aspiracional* se lo mostraba portando una autoridad altanera, con la libertad de poder gritarle a la gente que estaba cruzando la calle: "- ¿Qué miran salames? ¿Nunca vieron un Mercedes?" (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982) Esta representación simbólica fue la que buscó el director Fernando Ayala poner en evidencia durante todos el film, para reflejar la sociedad del momento propuesta por el modelo imperante.

En otro momento, este mismo personaje se encuentra fortuitamente con un ex compañero conscripción (representado por Gianni Lunadei, simbolizando la malversación del mundo financiero). Bajo la figura de un hombre de negocios, que posteriormente sabremos que era un estafador, se representaron los mecanismos de fraude utilizados por entonces: empresas fantasmas, sobornos y corrupción, fuga de divisas al

exterior y apropiación de fondos. En una de las escenas manifiesta: "- ¿Sabes lo que es realmente difícil? Asumir que estamos entrando a un nuevo país, se trata de un enorme cambio porque estamos entrando al mundo." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982) Llama la atención que se utilizaran las mismas palabras que se pronunciaron durante cuatro años entre 2015 y 2019, para indicar la aplicación de un modelo ultraliberal que llevó al país a contraer una deuda sideral y al deterioro de la vida cotidiana de miles de argentinos, una vez más.



*Figura 33 - Escena de la película Plata dulce (1982) en la que personaje de Julio de Grazia descubre que su empresa familiar es utilizada para negocios fraudulentos.*

utilizada como un depósito de mercadería inexistente. Uno de los elementos visualmente simbólicos que gira en torno a esta referencia, se da en el contexto en que el personaje de Julio de Grazia, al abrir varias cajas y solo ver viruta de madera en ellas, se da cuenta que todo se trataba de una mentira. (Figura 33) El diálogo que se desarrolló al respecto puso en evidencia cuales eran los valores que dotaban a cada personaje. Mientras que Federico Luppi explicaba que si no había drogas ni armas no se trataba de un negocio ilegal, su cuñado le respondía: "- No me gusta, Carlitos. A mí la guita ganada sin laburar no me

Al otro personaje de gran

importancia dentro de esta película lo representó el actor Julio de Grazia como el cuñado del personaje de Federico Luppi. A través de él se personificó la vida del un trabajador promedio a manos de una *empresita* familiar que había sido heredada. Los oscuros negocios llevados a cabo por su cuñado van a hacer que termine siendo

gusta. (...) A mí me gusta andar con la frente bien alta...siempre" (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982)

Durante el transcurso de esta película, en la que se buscó poner en evidencia las representaciones simbólicas de una clase media en su afán definitivo de querer ingresar al mundo de la opulencia, se pudieron ver elementos de análisis de gran valor. En este contexto, hasta se llegó a parodiar desde un discurso brindado por un norteamericano en Argentina, el modelo de país pretendido por unos pocos: "- ¿Qué necesita el ciudadano común? Solamente hay una respuesta: libertad, libertad completa, libertad en el pleno sentido de la palabra. Si queremos un mundo libre, tenemos que luchar por una economía libre." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982)

Uno de los personajes que respondió a estas representaciones fue el de la abuela de la familia, quien enarboló sin lugar a dudas, la figura de mayor convicción. De su boca se pronunciaron frases como: "- Preguntale al yanqui que va a pasar con los plazos fijos.(...) Éstos yanquis están en todas." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982) El director logró posicionar personajes desde sus representaciones ideológicas y cuáles fueron los resultados de ésta. Al final de la película, cuando se encontraban todos agolpados en la puerta del banco, se la pudo observar, a esta abuela anteriormente mencionada, completamente defraudada y quebrada tanto anímica como económicamente debido a que la institución financiera se había quedado con todos sus ahorros. Desde el elemento discursivo se logró hacer toda una representación simbólica del contexto del país cuando el personaje de Molinuevo (Julios de Grazia) por ejemplo mencionó: "- Este banco es una cáscara vacía." (Olivera, Repetto, & Dongseng, Plata dulce, 1982) Se puede añadir, que

esto también se aplica al modelo económico y a los valores en juego que se pretendieron imponer por la fuerza.

La contrapartida mejor lograda en este film, fue la que llevó adelante Rubén Molinuevo (Julio de Grazia). Este personaje fue por un lado el que puso en disputa los valores del modelo, y por el otro a quien el modelo más fuertemente sacudió. No solo le tocó perder la empresa familiar de botiquines de toda la vida, sino que tuvo que comprar



*Figura 34 - Escenas de la película Plata dulce (1982) (1) Sentados a la ladera de la ruta esperando poder vender algún producto importado. (2) Los proveedores le pagan con bolsas de residuos aludiendo que no hay plata.*

mercadería *importada* (aunque leyendo las etiquetas junto a su esposa pudieron observar que eran productos nacionales) con el fin de poder venderlos a la vera de una ruta. (Figura 34) En otra de las escenas se pudo observar a este personaje tomando mate con un empleado suyo al cual había tenido que suspender por falta de trabajo. Aquí se hizo la referencia, en forma desesperanzada, a lo que iba a ocurrir posteriormente con la economía del país. El *remate* de la misma lo realizó el trabajador suspendido con la frase: "- Primero la garlopa, después la lija. Cosa que quedemos bien puliditos." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982) El director finalizó la escena de esta referencia cuando llegó el cadete del proveedor para

pagar, pero con bolsas de basura. (Figura 34) "- ¿Bolsas de basura? (...) Dice que plata no hay." (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982)



*Figura 35 - Escena de la película Plata dulce (1982) en que los personajes haciendo alusión a la realidad del país hacen un gesto con los dedos seguidos del sonido ¡Pic!*

Sin dudas, una de las escenas que pudo demostrar fielmente la situación económica del país, pero a su vez al accionar del régimen ante los reclamos de su pueblo, fue desarrollada en un café. Aquí, Rubén y el trabajador suspendido (el turco) conversaron acerca de la subida inflacionaria y cómo repercutía ésta en sus bolsillos. Por medio de un gesto o representación

simbólica los personajes hicieron figurar acompañando un movimiento con la mano y un sonido de (pic) como se sentían ante las embestidas por parte del gobierno militar. (Figura 35)

- Me están tocando el culo turco.(...) - A mi también. Llega la cuenta de luz (pic) me lo tocan, llega la cuenta de gas (pic) otra vez, llega la cuenta del teléfono (pic), vas a la carnicería (pic), necesitas remedios (pic) (...) Te atrasas en el pago (pic). Te querés quejar (pic, pic, pic) (...) ¿Sabes lo que somos turco? Un culo. (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982)

Otras de las escenas que sirvió como cuadro de época, desde la que se pudo reflejar socarronamente la desesperación de la gente por viajar al exterior y los *dólares fáciles*, ocurrió en el aeropuerto, luego de la llegada de la familia desde Miami. El director, por medio de primeros planos de los integrantes cargados con cajas de marcas importadas (Figura 36), logró inmortalizar el momento. El elemento discursivo y simbólico utilizado para finalizar esta escena permitió ver a al personaje de Federico Luppi encarnar al *argentino que se la sabe todas* cuando se lo escuchó decir:



*Figura 36 - Escena de la película Plata dulce (1982) en la que los personajes regresan de su viaje a Miami. (1) cajas de compras realizadas en el extranjero con las marcas al frente. (2) Federico Luppi explicando que con el dólar barato es fácil viajar.*

- ¿Sabes lo que pasa? Qué ahora con el dólar barato es un fenómeno viajar ¿Sabes cómo nos esperan allá? ¡Y claro! Ahora se dio vuelta la tortilla, no le vamos a pedir nada a nadie, los que ponemos ahora los dólares somos nosotros, los argentinos. (Olivera, Repetto, & Dongseng, 1982)

La escena final de la película fue un resumen exacto de todo lo que se pudo ver durante el transcurso de la misma. Luego de que el personaje de Federico Luppi, por sus manejos fraudulentos terminara preso, recibe la visita de su cuñado quien le dice: "- ¡Cómo nos cagaste a todos ¡eh! A tu propia familia. Qué la guita da, la guita, ¡cash, cash!, hace todo el líquido que podés!" (Olivera, Repetto, &

Dongseng, 1982) Terminando así de enmarcar todo un reflejo la de época, en el cual se aprecia cual se consideraba el camino más fácil para progresar. Este discurso de Julio de Grazia, se estima que reflejó el sentimiento de pesadumbre que debieron haber sentido muchos argentinos ante la imposición de este tipo de economía y sobre todo de sus nefastos resultados.

Las películas hasta este momento trabajadas si bien conformaron las representaciones fílmicas más claras en cuanto a las simbologías del modelo económico o a la intención de denunciar y poner en evidencia todo un accionar que giraba en torno a los negocios realizados en este período. Sin embargo no fueron las únicas que realizaron

menciones referidas a esta cuestión. También en *Tiempo de revancha* (1982) se colocó a la multinacional Tulsaco como una empresa que no se dedicó precisamente a la extracción de cobre, como figuraba en su nomenclatura. La lucha de su protagonista para llevarla a juicio permitió demostrar que sus dueños se posicionaron desde esta empresa *fantasma* para poder recibir créditos bancarios que les permitieran blanquear capitales espurios.

En lo que respecta a los valores del modelo neoliberal que logró impregnarse en la sociedad, otras películas de discurso contrahegemónico los pusieron en disputa y lograron demostrar la existencia de otros mucho más genuinos. En *Soñar, soñar* (1976), el personaje de Carlos por ejemplo siempre mencionó con orgullo su trabajo en la municipalidad en el cual le regalaban dos trajes por año y le prestaban una bicicleta para ir a trabajar. Durante la película *Piedra libre* (1976), una vida de opulencias y aristocracia no fueron sinónimos de menosprecio hacia los menos favorecidos de la sociedad. Por ejemplo en una escena en que al personaje de huérfana representado por Marilina Ross le quisieron ofrecer cambiarse de ropa, esta respondió: "- No, mejor así. Éste me lo compré con ellos. Es una porquería y me pica, pero me lo regaló papá." (Stantic, 1979) Por último, en la película *La isla* (1979), el personaje de Lito Cruz desarrolló dos escenas anteriormente trabajadas en las que dejó en claro que el trabajo diario y la búsqueda incesante de posicionamiento social, lejos estuvo en resumirse como felicidad ni de recubrir nobleza en el esfuerzo y en la rutina, como lo buscaron representar en las películas de discurso hegemónico.

Todas estas películas trabajadas en este apartado llevaron a la pantalla la otra realidad social y económica de la Argentina: la de aquellos silenciados y censurados que no vieron en el modelo económico una forma de escape, por medio de las apariencias o de sus

ascendentes condiciones de vida. Desde la vertiente discursiva contrahegemónica se logró, por lo tanto, establecer desde un medio cultural: un espacio de acción, de denuncia y testimonio del país, conformando así la resistencia como una relación íntima con la configuración de la identidad cultural, que se expresó en una constante oposición a aquellos modelos dominantes que buscaron impedir su propio desarrollo. (Vargas Maturana, 2012, pág. 13)

## **Reflexiones parciales**

En este capítulo se observó el análisis de películas del periodo de dictadura por medio de sus indicadores. Desde el discurso, la imagen y la representación simbólica se pudieron indicar sus usos a través de las dos vertientes discursivas trabajadas durante la investigación. Por un lado, se pudo observar por medio de las películas de discurso hegemónico, la búsqueda de legitimación de los valores morales del trabajo, el orden establecido, la familia, el esfuerzo, los roles, la violencia, los bandos enfrentados, etc. Y por el otro, se pudo establecer por medio de películas de discurso contrahegemónico la convergencia en un espacio de resistencia cultural y la llegada de un mensaje diferente y opuesto al pretendido por el régimen.

Por medio de cuatros apartados se realizó un recorte por temas para poder así abordar el análisis de manera más precisa. Se presentaron entonces: los lineamientos del orden, los valores de la mujer, el hombre y la familia, la violencia de la época y la realidad económica del país. Desde cada apartado se contextualizó desde un primer momento con una introducción al tema, para así posicionar la realidad en la que estaba inmersa la sociedad durante el gobierno militar. Luego se pasó a demostrar por medio del análisis del discurso, la imagen y la representación simbólica, cuál fue el tratamiento discursivo que se realizó sobre cada tema en las realizaciones fílmicas del periodo.

En lo que respecta a los lineamientos del orden y de los valores pretendidos por el régimen se pudo demostrar que mientras el discurso hegemónico en el cine, realizó sus producciones con la intención de legitimar la institucionalización de las fuerzas coercitivas y a su vez hacer pasar desapercibida la cotidianeidad política del pueblo; en las películas de discurso contrahegemónico se evidenció cómo la presencia de las fuerzas del

orden o su representación institucional fueron sinónimo de miedo y angustia, a la vez que se logró demostrar una vida política más próxima a la realidad misma.

En cuanto a los valores y roles para la mujer, el hombre y la familia, mientras que el discurso hegemónico buscó realizar estereotipos de los actores sociales y posicionar a la familia como la institución primaria desde la que emanaba el orden; en los films discursivos contrahegemónicos se pudo demostrar que la realidad superaba la ficción logrando representar por medio de escenas que ni el hombre, ni la mujer siguieron los estereotipos buscados por el régimen. En la que respecta a la conformación familiar se la pudo ver inmersa en su realidad diaria con alegrías y desventuras, sin necesidad de recubrir dobles lecturas.

Al momento de abordar la violencia en la que estaba sumergida la sociedad, mientras que las películas de discurso hegemónico tomaron con humor las escenas de crueldad y buscaron la internalización de la violencia como un juego o un hecho natural, en las películas de discurso contrahegemónico se pudo demostrar que buscaron evidenciar por lo que estaba atravesando el país, llevando a la pantalla como un medio de denuncia, desde escenas de secuestro hasta escenas mismas de crueldad pero sin recurrir previamente al establecimiento de posiciones maniqueas como se realizaban en la primer vertiente discursiva.

Para finalizar estos cuatro apartados trabajados, se hizo foco en la economía del periodo la cual a través de las películas de discurso hegemónico tuvo poca atención. Las menciones al respecto fueron más en torno a obviar la realidad de un modelo neoliberal predador y la búsqueda de alinear voluntades en torno a la idea de que por medio del esfuerzo y el trabajo el país marcharía bien. En cambio durante las películas de discurso contrahegemónico se pudo demostrar que buscaron problematizar sobre la desocupación, la

desindustrialización y las desventajas del modelo, a la vez que buscaron situar al trabajador inmerso en su realidad laboral socavada.

Por lo tanto y ante todo lo mencionado se puede establecer que por medio de este capítulo se logró cumplir con el objetivo general de analizar los elementos discursivos, visuales y simbólicos de las dos vertientes discursivas del cine. A su vez se contrastaron las películas de discurso hegemónico con aquellas de discurso contrahegemónico pudiendo así identificar por medio de los indicadores mencionados cómo fueron sus mensajes y cómo realizaron propuestas diferente al momento de llegar a la pantalla grande. Para concluir se debe aclarar que por medio del discurso contrahegemónico se logró señalar la importancia de su mensaje diferenciado y opuesto al pretendido por el régimen, desde un espacio de resistencia realizado a través de la esfera de la cultura.

## **Conclusiones**

La presente investigación propuso establecer, por medio de un análisis de elementos discursivos, visuales y simbólicos, la presencia de un mensaje contrahegemónico en el cine argentino entre 1976-1983. De este modo se buscó posicionar un discurso fílmico en contraposición al convencional, legitimador y pretendido por el régimen de facto. A su vez, desde el establecimiento de éste, se pudo demostrar la existencia de un espacio de resistencia cultural que logró producir un mensaje más próximo a la realidad y también contradecir y denunciar los lineamientos y directrices buscados desde el gobierno.

En un primer momento, por medio del Capítulo 1 se consideró pertinente y necesario situar desde el contexto histórico la búsqueda mesiánica de la dictadura, en cuanto al reordenamiento pretendido hacia la sociedad. En este sentido, se presentó un recorrido desde el cual se pudo ver la intervención en los medios comunicacionales, masivos y culturales utilizados para poder impregnar en el colectivo civil sus lineamientos ideológicos en cuanto a: valores morales, roles estereotipados, silenciamiento político y civil, nacionalismo exacerbado, religiosidad y legitimación institucional de sus fuerzas coercitivas.

Esta búsqueda de reordenamiento partió por lo tanto, de la consideración de ver amenazados sus ideales occidentales por el fantasma de la subversión, frente al cual se estructuró un aparato terrorista con el fin de eliminar y alinear bajo su ideología todas las aristas posibles del país. Por consiguiente, la cultura al no haber quedado exenta de esta intervención, resultó empobrecida y silenciada siempre que no recurrió a buscar difundir las ideas del régimen. La producción cinematográfica, como vertiente cultural de una sociedad,

no escapó a la realidad del periodo, encontrándose intervenida al momento de su realización.

Por lo tanto, durante el Capítulo 2 al cumplir con el objetivo de cuantificar y cualificar la *producción fílmica total*<sup>19</sup> entre 1976-1983, se pudo determinar que durante ocho años de dictadura la industria del cine se conformó bajo números considerablemente menores al compararse con la misma periodización previa y posterior al golpe. A su vez, se pudo demostrar que la traducción de estas cifras osciló entre una realidad cinematográfica destinada a la mayoría del pueblo argentino y otra reservada a unos pocos; que a su vez contó con un código binario de interpretación. En este sentido, por un lado se observó que entre solo cinco directores y tres productoras se concentró más de la mitad de la producción realizada, y por el otro, tanto los géneros como la clasificaciones de las películas respondieron a solo dos tipos de lógicas.

Al comenzar con la caracterización tanto del discurso hegemónico como contrahegemónico se cumplió con el objetivo de presentar una cronología por medio del recorte de películas / fuentes para así realizar una inicial contrastación discursiva. Posteriormente, esta contrastación se pudo ampliar en el Capítulo 3 al momento de cumplir con el objetivo general de analizar los elementos discursivos, visuales y simbólicos utilizados en el cine. Desde esta propuesta y por medio de ejes temáticos, haciendo foco en las películas de discurso contrahegemónico, se abordó el *orden y las instituciones*, los

---

<sup>19</sup> La cantidad de 188 películas realizadas en este periodo debe ser tomada en cuenta desde el recorte propuesto de este trabajo en el que solo fueron considerados *largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en el país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983*, quedando por fuera cortometrajes, medietrajes, películas que se estrenaron con excepcionalidad en una o dos funciones, documentales o películas que llegaron de argentinos en el exilio o películas y documentales que formaron parte de un circuito clandestino de circulación.

estereotipos de *la mujer del hombre y de la familia, la violencia del periodo y la economía*; logrando así demostrar que durante la dictadura los valores se encontraron en dispuesta. De esta forma se cumplió con dos de los objetivos establecidos durante la investigación, ya que por un lado se identificó por medio de variables (visuales, discursivas y simbólicas) el discurso contrahegemónico afín a enunciar un mensaje diferente al pretendido y por el otro, se logró señalar la importancia de esta vertiente discursiva, como parte de un espacio de resistencia cultural dentro del cine nacional durante el último gobierno militar en el país.

Por lo tanto, se concluye que el alcance de esta investigación, tanto exploratoria como descriptiva, pudo confirmar la hipótesis de la presencia de un sector del cine argentino que por medio de sus películas contrahegemónicas, y a través de sus elementos discursivos, visuales y simbólicos, se posicionó discursivamente contrario al cine hegemónico acontecido durante la dictadura cívico militar argentina (1976-1983). Esta primera aproximación al tema puede dar lugar a futuras líneas de investigación en las cuales sería interesante, por ejemplo, saber cuáles fueron los vínculos entre Estado, organismos intervenidos, directores y productoras para que las realizaciones fílmicas se hayan concentrado en tan pocas manos; o así también establecer cuáles fueron los criterios tenidos en cuenta desde los organismos calificados, para que pudieran llegar a las salas del país, películas con mensajes claramente opuestos a los lineamientos establecidos por el régimen militar.

## Referencias bibliográficas y fuentes

- Águila, G. (2013). La represión en la historia argentina: perspectivas de abordaje, conceptualizaciones y matrices explicativas. (C. n. Universidad Nacional de Rosario, Ed.) *Contenciosa*.
- Águila, G. (2015). Violencia política, represión y actitudes sociales en la historia argentina reciente. *Pensar con la Historia desde el siglo XXI.XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (págs. 5569-5588). Madrid: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aranda, J. (2015). *Análisis de la película No habrá más penas ni olvido (1983) de Héctor Olivera*. Recuperado el 05 de Junio de 2020, de <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/acerca-de-no-habra-mas-penas-ni-olvido/>
- Aristarain, A. (Productor), Renán, S., Sofovich, H., Quiroga, A. (Escritores), & Renán, S. (Dirección). (1979). *La fiesta de todos* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Asociación Argentina de Actores. (s.f.). [www.actores.org.ar](http://www.actores.org.ar). Obtenido de <https://www.actores.org.ar/search/node/desaparecidos>
- Ayala, F., Repetto, L. O., Sessa, A. (Productores), Olivera, H., Cossa, R. (Escritores), & Olivera, H. (Dirección). (1983). *No habrá más penas ni olvido* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Barros, M. M. (Julio/Diciembre de 2009). El silencio bajo la última Dictadura Militar en la Argentina. *Pensamiento plural*, 79-101.
- Bernini, E. (2017). Crítica política y continuidad estética. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985). *Romanischestudien*, 57-77.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cahen Salaberry, E. (Productor), Basurto, J. (Escritor), & Cahen Salaberry, E. (Dirección). (1977). *Las turistas quieren guerra* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Carretero, M. P. (2011). El cine como instrumento político para ordenar la convivencia. *O Olho da História*(17), 113-146.
- Castro Gómez, S. (Octubre-Diciembre de 2000). Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología. *Revista Iberoamericana*, LXVI(193), 737-751.
- Cazau, P. (2006). *Introducción a la investigación en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Rundi Nuskín Editor.
- Corradi, J. C. (1996). El método de destrucción. El terror en la Argentina. En H. Quiroga, & C. Tcatch, *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. (págs. 87-106). Rosario: Homo Sapiens.
- De los Santos Rojas, M. P. (2015). La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976 - 1983. *Philologica Urcitana*, 51-78.
- Favio, L., Sires, J. (Productores), Favio, L., Zuhair Jury, J. (Escritores), & Favio, L. (Dirección). (1976). *Soñar soñar* [Película]. Argentina: Choila Producciones.
- Ferradás Abalo, E. L. (2014). Doctrina de la Seguridad Nacional y representaciones de la figura del `subversivo` en “Las muñecas que hacen ¡pum!”, de Gerardo Sofovich

- (1979). *Actas de Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*(7), 647-664. La Plata: En Memoria Académica.
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel S.A.
- Fidanza, F. (2018). Una risa amarga. Familia, dinero y poder en las comedias de la transición y la apertura democrática argentinas. *Imagofagia - Revista de Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*(18), 200-227.
- García Oliveri, R. (2011). Historia del cine argentino. *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 420-442.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Giacaglia, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos*(10), 151-159.
- Gramsci, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Gramsci, A. (1978). *Notas sobre Maquiavelo, Sobre Política y sobre el Estado Moderno*. México: Juan Pablos Editor.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos desde la cárcel*. Puebla: Universidad autónoma de Puebla.
- Gramsci, A. (1986). *El Materialismo Histórico y la Filosofía de Benedetto Croce*. México: Juan.
- Gramsci, A. (2004). Los textos de los Cuadernos Posteriores a 1931, Freud y el hombre colectivo. *Antología Antonio Gramsci*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grissoni, D., & Maggiori, R. (1974). *Leer a Gramsci*. Madrid: Zero.
- Gubern, R. (06 de Julio de 2012). *Historia del cine*. Obtenido de <http://adeodocinevideos-adelina.blogspot.com.ar/>
- Hernández, P. (1999). *Compañeros: perfiles de la militancia peronista*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Invernizzi, H., & Gociol, J. (Diciembre-Marzo de 2004). La represión a la cultura en la última dictadura militar. *Razón y Revolución*(12), 12-29.
- Invernizzi, H., & Gociol, J. (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Jakubowicz, E., & Radetich, L. (2006). *La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado (1933-2003)*. Buenos Aires: La cruzjía ediciones.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jensen, S. I. (Abril de 2004). Suspendidos de la historia/Exiliados de la memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976 - ...). Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Jensen, S. I. (2007). El exilio argentino de la última. *XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional del Sur / CONICET.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- Kohon, D. J. (Productor), Kohon, D. J., Diament, M. (Escritores), & Kohon, D. J. (Dirección). (1977). *¿Que es el otoño?* [Película]. Argentina: MBC Producciones S.A.
- Laínez Troya, C. M. (2016). Los estereotipos sociales de la mujer y la familia durante el franquismo. Sevilla, España: Facultad de comunicación - Universidad de Sevilla.

- Leyrós, M. (2014). Leopoldo Torre Nilsson. El cine del encierro. *Revista de Asociación Argentina de Estudios y Artes Audiovisuales*(10), 1-50.
- Lusnich, A. L. (30 de junio de 2016). *Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina*. Recuperado el 2020 de marzo de 10, de <http://journals.openedition.org/ideas/1528>
- Lusnich, A. L. (2019). El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar. *Fotocinema - Revista científica de cine y fotografía*(18), 249-272.
- Mallimaci, F. (1995). Catolicismo y militarismo en Argentina (1930-1983) De la Argentina liberal a la Argentina católica. *Revista de Ciencias Sociales*(4), 181-218.
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *Polhis - Historia reciente*(7), 8-15.
- Mentasti, H., Mentasti, A. (Productores), Sofovich, G. (Escritor), & Sofovich, G. (Dirección). (1979). *las muñecas que hacen ¡Pum!* [Película]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Ministerio de Defensa. (2003). *Listas negras, de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Buenos Aires.
- Navone, S. (2015). Amistades apasionadas: Reflexiones en torno a las representaciones masculinas presentes en la película argentina *Soñar, soñar*, de Leonardo Favio. *Studies in Latin American Popular Culture*, 33, 75-88.
- Noguera Fernández, A. (2011). *La teoría del Estado y el poder en Antonio Gramsci: Claves para descifrar la dicotomía dominación-liberación*. Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, Extremadura, España.
- Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Novaro, M., & Palermo, V. (2003). *La dictadura militar. 1976 - 1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- Olivera, H., Repetto, L. O. (Productores), Aristarain, A. (Escritor), & Aristarain, A. (Dirección). (1981). *Tiempo de revancha* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Olivera, H., Repetto, L., Dongseng, G. (Productores), Olivera, H., Viale, O., Goldemberg, J. (Escritores), & Ayala, F. (Dirección). (1982). *Plata dulce* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Ortega, R. (Productor), Mesa, J. C. (Escritor), & Ortega, R. (Dirección). (1976). *Dos locos en el aire* [Película]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Ortega, R. (Productor), Santa Cruz, A. (Escritor), & Ortega, R. (Dirección). (1979). *Vivir con alegría* [Película]. Argentina: Productora Chango S.C.A.
- Ortega, R. (Productor), Dominiani, J. (Escritor), & Ortega, R. (Dirección). (1980). *¡Que linda es mi familia!* [Película]. Argentina: Productora Chango S.C.A.
- Ortega, R. (Productor), Mesa, J. C. (Escritor), & Ortega, R. (Dirección). (1977). *Brigada en acción* [Película]. Argentina: Productora Cahngo S.C.A.
- Portantiero, J. C., & Nun, J. (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Radar. (01 de Octubre de 2006). *El cine en dictadura*. Recuperado el 15 de Febrero de 2020, de <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/subnotas/3289-523-2006-10-01.html>

- Radetich, L. (2008). *Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia*. V Jornada de Sociología de UNLP, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Buenos Aires.
- Rapoport, M. (2007). Mitos, etapas y crisis en la economía argentina. *Nación - Región - Provincia en Argentina. Pensamiento político, económico, social*, 7-37.
- Rapoport, M. (2015). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Córdoba: Ediciones Macchi.
- Redondo, M. (2015). Polaroid de locura ordinaria. Cine y sociedad en años setenta. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Ridge, P. T. (2016). ¿La fiesta de todos o pocos?: Representaciones fílmicas del Mundial '78 de la Argentina. *Studies in Latin American Popular Culture*(34), 109-127.
- Rivara, C., & Malone, P. (2000). Colonia Vela o la otra historia argentina: Una aproximación a No habrás más penas ni olvidos de Héctor Olivera. *Revista Anclajes*, 131-142.
- Rodríguez, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia Social*, 299-325.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Salas Murillo, B. (Enero - Diciembre de 2014). Al menos una batalla: la utopía de la resistencia en los filmes de Adolfo Aristarain. *Repertorio Americano* (24), 115-131.
- Senderovsky, L. A. (Mayo de 2013). *El cine argentino en dictadura*. Obtenido de <http://blog.leosenderovsky.com.ar/>
- Senderovsky, L. A. (Marzo de 2015). *Cine bajo tijeras: la censura en dictadura*. Obtenido de <http://blog.leosenderovsky.com.ar/>
- Stantic, L. (Productor), Doria, A., Bortnik, A. (Escritores), & Doria, A. (Dirección). (1979). *La isla* [Película]. Argentina: MBC Producciones S.A.
- Stantic, L. (Productor), Doria, A., Cernadas Lamadrid, J. C. (Escritores), & Doria, A. (Dirección). (1980). *Los miedos* [Película]. Argentina: Isla Cinematográfica.
- Stantic, L. (Productor), Bemberg, M. L. (Escritor), & Bemberg, M. L. (Dirección). (1982). *Señora de nadie* [Película]. Argentina: GEA Cinematográfica S.R.L.
- Tabarozzi, M., Sebastián, R., & Merdek, M. (2006). Escenas y fragmentos del horror. El cine argentino entre 1975 y 1985. En S. García, & P. Belén, *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano* (págs. 75-91). Buenos Aires: papel Cosido.
- Terán, O. (2006). La década del 70. La violencia de las ideas. *Revista Lucha Armada*, 2(5), 1-15.
- Torre Nilsson, L., Miguel, i. (Productores), Torre Nilsson, L., Mórtola, R. (Escritores), & Torre Nilsson, l. (Dirección). (1976). *Piedra libre* [Película]. Argentina: MBC Producciones S.A.
- Trebisacce, C. (2013). Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg. *Revista Nomadías*(18), 19-41.
- Van Dijk, T. (29 de Abril-Junio de 2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(29), 9-36.
- Van Dijk, T. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso y Sociedad*, 2(1), 201-261.
- Varela, M. (2005). *Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura*. Obtenido de

- [https://www.academia.edu/1072677/Los\\_medios\\_de\\_comunicaci%C3%B3n\\_durante\\_la\\_dictadura\\_entre\\_la\\_banalidad\\_y\\_la\\_censura](https://www.academia.edu/1072677/Los_medios_de_comunicaci%C3%B3n_durante_la_dictadura_entre_la_banalidad_y_la_censura)
- Vargas Maturana, J. (2012). A propósito de la resistencia como propuesta teórica del estudio histórico. *Revista Tiempo y espacio*(28), 7-22.
- Vieyra, E. (Productor), Vieyra, E. (Escritor), & Vieyra, E. (Dirección). (1980). *Comando azules* [Película]. Argentina: Producciones Palmar.
- Walsh, R. (24 de Marzo de 1977). Carta abierta de un escritor a la Junta Militar. Buenos Aires, Argentina.
- Zanatta, L. (1998). Religión, nación y derechos humanos: el caso argentino en perspectiva histórica. *Revista*, 169-188.
- Zarco, J. (2012). Argentina: Cine, censura y dictadura (1966-1983). En R. Seggi, *Ada et Mamoli Zorza* (págs. 131-142). Venecia: Cafoscarina.
- Zumbo, M. (2019). Yo tengo fe que todo cambiará: Narrativas del horror. Cine y dictadura: el discurso de Palito Ortega. *AVATARES de la comunicación y la cultura*(17), 1-12.

## Apéndice de películas argentinas por año

Tabla de películas argentinas 1: 1976

	<b>1976</b>					
	<i>Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1976.</i>					
Película	Director	Productora o Independiente	Fecha de estreno	Género	Clasificación	
1	Los muchachos de antes no usaban arsénico	José A. Martínez Suárez	Cinematográfica Victoria S.R.L.	22 de abril	Drama	PM 18
2	Don Carmelo Il Capo	Juan Carlos Pelizza	Gerardo Holz Producciones	6 de mayo	Comedia	ATP
3	Los chicos crecen	Enrique Carreras	Cinematográfica Victoria S.R.L.	13 de mayo	Comedia	ATP
4	La noche del hurto	Hugo Sofovich	Argentina Sono Film	10 de junio	Comedia	PM 18
5	El profesor erótico	Rafael Cohen	Sin Información	1 de julio	Comedia	PM 18
6	Sofar, soñar	Leonardo Favio	Cholia Producciones	8 de julio	Comedia / Drama	PM 14
7	Juan que reía	Carlos Galettini	Producciones Enero S.R.L.	15 de julio	Drama	PM 18
8	Dos locos en el aire	Pablo Ortega	Productora Changó S.C.A	22 de julio	Comedia / Musical	ATP
9	No toquen a la nena	Juan José Jusid	MBC Producciones S.A	5 de agosto	Comedia	PM 18
10	Tú me enloqueces	Sandro	ANSA	12 de agosto	Musical	ATP
11	Sola	Raúl de la Torre	Raúl de la Torre y Asoc. S.R.L.	19 de agosto	Drama	PM 14
12	El canto cuenta su historia	Fernando Ayala y Héctor Olivera	Aires Cinematográfica Argentina	27 de agosto	Musical	ATP
13	Adiós Sui Generis	Bebe Kamin	MBC Producciones S.A	2 de septiembre	Musical	PM 18
14	Los hombres sólo piensan en eso	Enrique Cahen Salaberry	Aires Cinematográfica Argentina	2 de septiembre	Comedia	PM 18
15	Alicia en el país de las maravillas	Eduardo Pla	E.P Producciones	9 de diciembre	Infantil	ATP
16	Piedra libre	Leopoldo Torre Nilsson	MBC Producciones S.A	16 de septiembre	Drama	PM 18
17	La guerra de los sostenes	Gerardo Sofovich	Producciones Del Plata	30 de septiembre	Comedia	PM 18
18	Los cuatro secretos	Simón Feldman	Producciones Cinematográficas H.L.F	8 de diciembre	Comedia / Musical	ATP
19	Embrujada	Armando Bó	Urano Limitada	18 de noviembre	Drama	PM 18

Nota: Cuadro de elaboración propia.

Tabla de películas argentinas 2: 1977

	Película	Director	Productora o Independiente	Fecha de estreno	Género	Clasificación
1	Jacinta Pichinahui se enamora	Enrique Cahen Salaberry	Aries Cinematográfica Argentina	6 de enero	Comedia	ATP
2	La aventura explosiva	Orestes A. Trucco	Cine Acción Aventuras	24 de febrero	Comedia / Aventura	ATP
3	El soltero	Carlos Borcosque (hijo)	Primer Plano Producciones	17 de marzo	Comedia	PM 18
4	Basta de mujeres	Hugo Moser	Aries Cinematográfica Argentina	31 de marzo	Comedia	PM 18
5	Las locas	Enrique Carreras	Argentina Sono Film	21 de abril	Drama	PM 18
6	¿Qué es el otoño?	David José Kohon	MBC Producciones S.A	5 de mayo	Drama	PM 18
7	Así es la vida	Enrique Carreras	Cinematográfica Victoria S.R.L	19 de mayo	Drama	ATP
8	La nueva cigarra	Fernando Siro	Rey Films Cinematográfica	2 de junio	Comedia	PM 18
9	Las tursistas quieren guerra	Enrique Cahen Salaberry	Aries Cinematográfica Argentina	16 de junio	Comedia	PM 18
10	Crecer de golpe	Sergio Renán	Productores Americanos S.A	30 de junio	Drama	ATP
11	Hay que parar la delantera	Rafael Cohen	Rafael Cohen Producciones Cinematográficas	7 de julio	Comedia	PM 18
12	Las aventuras de Píkin	Alberto Abdala	Rafael Diamantl Producciones	21 de julio	Infantil	ATP
13	Brigada en acción	Palio Ortega	Productora Chango S.C.A	21 de julio	Comedia / Acción	ATP
14	Un toque diferente	Hugo Sofrovich	TOC S.R.L	4 de agosto	Comedia	ATP
15	Los superagentes biónicos	Adrián Quiroga	Cinematográfica Sudamericana	11 de agosto	Aventura	ATP
16	El casamiento de Laucha	Enrique Dawí	Dawí Producciones	18 de agosto	Comedia	ATP
17	Los pequeños aventureros	Daniel Pires Mateus	Germinal Producciones Cinematográficas	1 de septiembre	Infantil	ATP
18	Saverio el cruel	Ricardo Wullicher	Cañas - Flores Producciones	1 de septiembre	Drama	PM 18
19	El gordo catastrófe	Hugo Moser	Aries Cinematográfica Argentina	8 de septiembre	Comedia	PM 18
20	Una maiposa en la noche	Aramando Bó	Sociedad Independiente Filmadora Argentina	15 de septiembre	Drama	PM 18
21	La obertura	Julio Saraceni	Joaquín y Roberto Franco Telecine S.A	29 de septiembre	Comedia	PM 18

Nota: Cuadro de elaboración propia.

1977

Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1977.

Tabla de películas argentinas 3: 1978

**1978**

*Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1978.*

	<b>Película</b>	<b>Director</b>	<b>Productora o Independiente</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Género</b>	<b>Clasificación</b>
1	El tío Disparate	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	23 de febrero	Comedia / Musical	ATP
2	Proceso a la infamia	Alejandro Doria	Glori Art	2 de marzo	Drama	PM 18
3	El fantástico mundo de la María Montiel	Jorge Zuhair Jury	Parnaso Producciones Cinematográficas	9 de marzo	Drama	ATP
4	Los médicos	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	23 de marzo	Drama	PM 18
5	El divorcio está de moda (de común acuerdo)	Fernando Siro	Latinoamericana Producciones S.R.L.	30 de marzo	Comedia	ATP
6	Fotógrafo de señoras	Hugo Moser	Aries Cinematográfica Argentina	13 de abril	Comedia	PM 18
7	La mamá de la novia	Enrique Carreras	Productora General Belgrano	4 de mayo	Comedia / Musical	ATP
8	Allá lejos y hace tiempo	Manuel Antín	Profilme S.R.L.	25 de mayo	Drama	ATP
9	Patolandia nuclear	Julio Saraceni	Rafael Carrel Producciones	15 de junio	Comedia	ATP
10	Mi mujer no es mi señora	Hugo Moser	Aries Cinematográfica Argentina	29 de junio	Comedia	PM 18
11	Con mi mujer no puedo	Enrique Dawi	Ray Films Cinematográfica	13 de julio	Comedia	PM 18
12	Margarito Tereré	Valdo Beloso	Producciones Imperial	27 de julio	Infantil	ATP
13	Amigos para la aventura	Palito Ortega	Productora Chango S.C.A	3 de agosto	Comedia	ATP
14	Los superagentes y el tesoro maldito	Adrián Quiroga	Producciones del Plata	3 de agosto	Comedia / Aventura	ATP
15	¡Yo también tengo facal	Enrique Caben Salaberry	Cinematográfica Victoria S.R.L.	24 de agosto	Comedia	PM 18
16	Borges para millones	Ricardo Wullicher	Juan Carlos Victorica y Milton Fontana	14 de septiembre	Documental	ATP
17	Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo	Hugo Moser	Aries Cinematográfica Argentina	14 de septiembre	Comedia	PM 18
18	Un idilio de estación	Anibal Uset	Enero Producciones	21 de septiembre	Drama	PM 14
19	La parte del león	Adolfo Aristarain	Producciones J. M. Cuomo	5 de octubre	Policial	PM 18
20	Comedia rota	Oscar Barney Finn	Nuevo Cine Productores Cinematográficos Asociados SRL	12 de octubre	Drama	PM 14
21	Éxtasis tropical	Aramando Bó	Uranio Limitada	19 de octubre	Drama	PM 18
22	Furta en la isla	Oscar Cabellou	Héctor y Rubén Otero	30 de noviembre	Drama	PM 18

Nota: Cuadro de elaboración propia.

Tabla de películas argentinas 4: 1979

	Película	Director	Productora o Independiente	Fecha de estreno	Género	Clasificación
1	Los superagentes no se rompen	Julio De Grazia	Enero Producciones	1 de febrero	Aventura	ATP
2	Las locuras del profesor	Pablo Ortega	Productora Chango S.C.A	15 de febrero	Comedia	ATP
3	Mannequin... alta tensión	Massimo Giuseppe Alviani	Pino Farina Producciones	1 de marzo	Policial	PM 18
4	Los éxitos del amor	Fernando Siro	Ares Cinematográfica Argentina	1 de marzo	Comedia / Musical	ATP
5	Contragolpe	Alejandro Doria	MBC Producciones S.A	15 de marzo	Drama / Policial	PM 18
6	La rabona	Mario David	Fotograma SRL Producciones Cinematográficas	22 de marzo	Comedia	ATP
7	Custodio de señoras	Hugo Sofovitch	Ares Cinematográfica Argentina	5 de abril	Comedia	PM 18
8	... Y mañana serán hombres	Carlos Borcosque (hijo)	Gaucha Producciones S.R.L	19 de abril	Drama	PM 14
9	Horniga negra	Ricardo Alberto DeFilippi	Celbo Producciones	3 de mayo	Drama	PM 14
10	De cara al cielo	Enrique Dawi	Collon - Curá Producciones	3 de mayo	Drama	ATP
11	La noia	Héctor Olivera	Ares Cinematográfica Argentina	10 de mayo	Comedia / Drama	PM 18
12	Cuatro pícaros bomberos	Carlos Galettini	Pino Farina y Juan Carlos Albornoz	17 de mayo	Comedia / Musical	ATP
13	La fiesta de todos	Sergio Renán	Ares Cinematográfica Argentina	24 de mayo	Documental / Comedia	ATP
14	Alejandra, mon amour	Julio Saraceni	Cinemal S.A y Producciones Roberto Franco	29 de mayo	Comedia	PM 14
15	Expertos en pinchazos	Hugo Sofovitch	Ares Cinematográfica Argentina	14 de junio	Comedia	PM 18
16	El poder de las tinieblas	Mario Sabato	Productores Americanos S.A	14 de junio	Suspense	PM 18
17	La aventura de los paraguas asesinos	Carlos Galettini	SP Producciones	5 de julio	Comedia / Aventura	ATP
18	La carpa del amor	Julio Porter	Ares Cinematográfica Argentina	5 de julio	Comedia	ATP
19	Millonarios a la fuerza	Enrique Dawi	Productores Americanos S.A	12 de julio	Comedia	ATP
20	Vivir con alegría	Pablo Ortega	Productora Chango S.C.A	12 de julio	Comedia	ATP
21	La isla	Alejandro Doria	MBC Producciones S.A	9 de agosto	Drama	PM 18
22	Donde duermen dos... duermen tres	Enrique Cahen Salaberry	Cinematográfica Victoria S.R.L	12 de agosto	Comedia	PM 18
23	El rey de los exhortos	Hugo Sofovitch	Ares Cinematográfica Argentina	30 de agosto	Comedia	PM 18
24	Los drogadiclos	Enrique Carreras	Cinematográfica Victoria S.R.L	13 de septiembre	Drama	PM 18
25	Este loco amor loco	Eva Landeck	Rumbo Producciones Cinematográficas	27 de septiembre	Drama	PM 18
26	Las muñecas que hacen ¡pumi!	Gerardo Sofovitch	Argentina Sono Film	27 de septiembre	Comedia	PM 18
27	El último amor en Tierra del Fuego	Armando Bó	Sociedad Independiente Filmadora Argentina	11 de octubre	Drama	PM 18
28	Juventud sin barreras	Ricardo Montes	Cinet Film Cinematografía	13 de diciembre	Comedia	PM 18
29	Hotel de señoras	Enrique Dawi	Rey Films Cinematográfica	18 de octubre	Comedia	PM 18
30	El Fausto criollo	Luis Saslavsky	Valentino Cinematográfica S.A.	25 de octubre	Drama	PM 18
31	Adios reino animal	Juan Schröder	Arteseco MCS Producciones	29 de noviembre	Documental	ATP
32	Cantaniño cuenta un cuento	Mario David	Marín, De Lorenzo y Asociados	6 de diciembre	Comedia / Musical	ATP

Nota: Cuadro de elaboración propia.

1979

Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1979.

Tabla de películas argentinas 5: 1980

**1980**  
Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1980.

	Película	Director	Productora o Independiente	Fecha de estreno	Género	Clasificación
1	La noche viene movida	Gerardo Solovich	Argentina Sono Film	17 de enero	Comedia	PM 18
2	La playa del amor	Adolfo Aristarain	Aries Cinematográfica Argentina	21 de febrero	Comedia	ATP
3	La canción de Buenos Aires	Fernando Siro	Instituto Nacional de Cinematografía	28 de febrero	Comedia	ATP
4	Así no hay cama que aguante	Hugo Solovich	Aries Cinematográfica Argentina	06 de marzo	Comedia	PM 18
5	Más días con Verónica	Néstor Lescovich	Tilt Producciones	13 de marzo	Drama	PM 18
6	Crucero de placer	Carlos Borcosque (hijo)	Gaucha Producciones S.R.L.	20 de marzo	Comedia	PM 18
7	Comandos azules	Ermilio Veyra	Producciones Palmar	27 de marzo	Aventura	ATP
8	Desde el abismo	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	03 de abril	Drama	PM 18
9	El diablo metió la pata	Carlos Rinaldi	Latinoamericana Producciones S.R.L.	10 de abril	Comedia	ATP
10	Locos por la música	Enrique Dawi	Productora Chango S.C.A.	02 de mayo	Comedia / Musical	ATP
11	Frutilla	Enrique Carreras	Argentina Sono Film	15 de mayo	Comedia	ATP
12	Buenos Aires, la tercera fundación	Clara Zappettini	Producciones Alba Films	05 de junio	Comedia	ATP
13	Los hijos de López	Enrique Dawi	Argentina Sono Film	05 de junio	Comedia	PM 14
14	Queridas amigas	Carlos Orgambide	Producciones San Nicolás Film	05 de junio	Drama	PM 18
15	Barbara	Gino Landi	Editorial Crea Zodiaco	12 de junio	Comedia	ATP
16	A los cirujanos se les va la mano	Hugo Solovich	Aries Cinematográfica Argentina	19 de junio	Comedia	PM 18
17	Días de ilusión	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	03 de julio	Drama	ATP
18	Los superagentes contra todos	Carlos Gallettini	Luis Alberto Scaglia	10 de julio	Aventura	ATP
19	¡Qué linda es mi familia!	Pablo Ortega	Productora Chango S.C.A.	17 de julio	Musical	ATP
20	La discoteca del amor	Adolfo Aristarain	Aries Cinematográfica Argentina	07 de agosto	Comedia / Musical	ATP
21	El infierno tan temido	Raul de la Torre	Dispro Film S.A.	07 de agosto	Drama	PM 18
22	Los miedos	Alejandro Doria	Isla Cinematográfica	14 de agosto	Drama	PM 18
23	Subí que te llevo	Rubén W. Cavallotti	Producciones Germán Szulm	21 de agosto	Comedia	ATP
24	Una viuda desococada	Armando Bó	Sociedad Independiente Filmadora Argentina	28 de agosto	Comedia	PM 18
25	Comandos azules en acción	Ermilio Veyra	Producciones Palmar	04 de septiembre	Aventura	ATP
26	Ritmo a todo color	Máximo Berrondo	Producciones del Plata	11 de septiembre	Comedia	ATP
27	Departamento compartido	Hugo Solovich	Aries Cinematográfica Argentina	18 de septiembre	Comedia	PM 18
28	Tiro al aire	Mario Sabato	Rey Films Cinematográfica	02 de octubre	Comedia	PM 14
29	Gran valor	Enrique Cahen Salaberry	Cinematográfica Victoria S.R.L.	09 de octubre	Comedia	ATP
30	Toto Paniguá, el rey de la chatarra	Carlos Orgambide	Sin Información	23 de octubre	Comedia	ATP
31	Rosa de lejos	María Herminia Avellaneda	Eduardo Herman	06 de noviembre	Drama	PM 14
32	Más allá de la aventura	Oscar Barney Finn	Galinet SRL	04 de diciembre	Aventura	ATP
33	Los superagentes y la gran aventura del oro	Carlos Gallettini	Todo Show S.R.L.	04 de diciembre	Aventura	ATP

Nota: Cuadro de elaboración propia.

Tabla de películas argentinas 6: 1981

**1981**

Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1981.

	Película	Director	Productora o Independiente	Fecha de estreno	Género	Clasificación
1	Las travesuras de Cepillo	Jorge Pantano	Shoel Producciones S.A.	22 de enero	Comedia / Infantil	ATP
2	Ritmo, amor y primavera	Enrique Carreras	Argentina Sono Film	29 de enero	Comedia / Musical	ATP
3	Las vacaciones del amor	Fernando Siro	Aries Cinematográfica Argentina	26 de febrero	Comedia / Musical	ATP
4	El bromista	Mario David	Producciones Cinematográficas Oceano	26 de marzo	Comedia	PM 18
5	Sentimental (requiem para un amigo)	Sergio Benán	Todo Show S.R.L.	2 de abril	Drama / Policial	PM 18
6	Te rompo el rating	Hugo Solovitch	Aries Cinematográfica Argentina	16 de abril	Comedia	PM 18
7	Sucedio en el fantástico Circo Tihany	Enrique Carreras	Cinematográfica Victoria S.R.L.	30 de abril	Comedia	ATP
8	Momentos	Maria Luisa Benberg	GFA Cinematográfica S.R.L.	7 de mayo	Drama	PM 18
9	¿Los pijas no se casan...?	Enrique Cohen Salaberry	Cinematográfica Victoria S.R.L.	14 de mayo	Comedia	PM 18
10	Los viernes de la eternidad	Héctor Olivera	Aries Cinematográfica Argentina	21 de mayo	Drama	ATP
11	Gran Valor en la Facultad de Medicina	Enrique Cohen Salaberry	Cinematográfica Victoria S.R.L.	4 de junio	Comedia	ATP
12	Los crápulas	Jorge Pantano	Cla S.A.	11 de junio	Comedia	PM 18
13	Cosa de locos	Enrique Dawi	Productora Chango S.C.A.	16 de junio	Comedia	ATP
14	Las mujeres son cosa de guapos	Hugo Solovitch	Aries Cinematográfica Argentina	18 de junio	Comedia / Musical	PM 18
15	Mientras me dure la vida	Carlos Oladry	Maxi Film	2 de julio	Drama	PM 14
16	Los Parchis contra el inventor invisible	Mario Sabato	Productores Americanos S.A.	9 de julio	Comedia / Infantil	ATP
17	Tiempo de revancha	Adolfo Anistaraín	Aries Cinematográfica Argentina	30 de julio	Drama	PM 18
18	La pulga en la oreja	Francisco Guerrero	Rafael Cohen Producciones	6 de agosto	Comedia	PM 18
19	Amante para dos	Hugo Solovitch	Aries Cinematográfica Argentina	13 de agosto	Comedia	PM 18
20	El hombre del subsuelo	Nicolás Sarguís	S. I. T. Producciones	3 de septiembre	Drama	PM 18
21	Seis pasajes al infierno	Fernando Siro	Pino Farina Producciones	6 de septiembre	Terror / Drama	PM 18
22	De la misteriosa Buenos Aires	Alberto Fischerman, Ricardo Wullicher y Oscar Barney Finn	Tercera Fundación	10 de septiembre	Drama	PM 18
23	La conquista del paraíso	Eliseo Subiela	Cinevisión S.R.L.	17 de septiembre	Drama	PM 18
24	Mire que es lindo mi país	Ruben W. Cavalotti	Argentina Sono Film	5 de noviembre	Musical	ATP
25	Abierto día y noche	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	25 de diciembre	Comedia	PM 18

Nota: Cuadro de elaboración propia.

Tabla de películas argentinas 7: 1982

	<b>Película</b>	<b>Director</b>	<b>Productora o Independiente</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Género</b>	<b>Clasificación</b>
1	La magia de Los Parchis	Adrián Quiroga	Productores Americanos S.A	7 de enero	Musical	ATP
2	Un tercer peculiar	Hugo Sofowich	Aries Cinematográfica Argentina	4 de marzo	Comedia	PM 18
3	Fiebre amarilla	Javier Torre	Sin información	18 de marzo	Histórica	PM 18
4	La casa de las siete tumbas	Pedro Stocki	DEPA Film S.A	25 de marzo	Terror	PM 18
5	Señora de Nadie	María Luisa Bernberg	GEA Cinematográfica S.R.L	1 de abril	Drama	PM 18
6	Últimos días de la víctima	Adolfo Aristarain	Aries Cinematográfica Argentina	8 de abril	Policial	PM 18
7	Los pasajeros del jardín	Alejandro Doria	Transmundo Films	20 de mayo	Drama	PM 18
8	El agujero en la pared	David José Kohon	Producciones del Plata S.A	3 de junio	Drama	PM 18
9	Las aventuras de los Parchis	Adrián Quiroga	Productores Americanos S.A	15 de junio	Comedia / Musical	ATP
10	Plata dulce	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	8 de julio	Comedia	PM 18
11	Los fierrecillos indomables	Enrique Carreras	Aries Cinematográfica Argentina	15 de julio	Comedia	PM 18
12	Volver	David Lipszyc	LDG Films	5 de agosto	Drama	PM 18
13	Pubis angelical	Raúl de la Torre	Arte 10 S.A.	12 de agosto	Drama	PM 18
14	¿Somos?	Carlos Hugo Christensen	Nogales Producciones	2 de septiembre	Comedia	PM 18
15	La invitación	Manuel Antin	Inversiones Cinematográficas	30 de septiembre	Drama	PM 18
16	Intí Antí, camino al sol	Juan Schröder	Sin información	7 de octubre	Documental	ATP
17	Prima Rock	Oswaldo Andeschaga	Bea Films	2 de diciembre	Documental	ATP
18	Mafalda	Carlos Márquez	Daniel Mallo Producciones	3 de diciembre	Animación	ATP

**1982**

Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1982.

Nota: Cuadro de elaboración propia.

Tabla de películas argentinas 8: 1983

	<b>Película</b>	<b>Director</b>	<b>Productora o Independiente</b>	<b>Fecha de estreno</b>	<b>Género</b>	<b>Clasificación</b>
1	Buenos Aires Rock	Héctor Olivera	Aries Cinematográfica Argentina	20 de enero	Documental / Musical	ATP
2	Los firecillos se divierten	Enrique Carreras	Aries Cinematográfica Argentina	24 de febrero	Comedia	ATP
3	La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro	Nicolás Sarquis	Nicolás Sarquis Producciones Cinematográficas	17 de marzo	Drama	PM 14
4	Diablito de barrio	Antonio Cunill (hijo)	Cinematográfica Victoria S.R.L.	31 de marzo	Comedia	ATP
5	El poder de la censura	Emilio Veyra	Total Cinematográfica	31 de abril	Comedia	PM 18
6	Un loco en acción	Enrique Dawi	Todo Show S.R.L.	5 de mayo	Comedia	ATP
7	El arreglo	Fernando Ayala	Aries Cinematográfica Argentina	19 de mayo	Drama	PM 14
8	El grito de Ceilina	Mario David	Conosur Producciones	26 de mayo	Drama	PM 18
9	Los extraterrestres	Enrique Carreras	Aries Cinematográfica Argentina	14 de julio	Comedia	ATP
10	Superagentes y titanes	Adrián Quiroga	Producciones del Plata S.A	21 de julio	Comedia	ATP
11	El desquite	Juan Carlos Desanzo	Sociedad Independiente Filmadora Argentina	4 de agosto	Drama	PM 18
12	Un hombre de arena	Mario Cañazares	El Churqui Producciones	4 de agosto	Drama	PM 18
13	Esperame mucho	Juan José Jusid	Juan José Jusid y Asociados	11 de agosto	Drama	PM 18
14	Los enemigos	Eduardo Calcagno	Eduardo Calcagno Cine S.R.L.	18 de agosto	Drama	PM 14
15	La Republica perdida	Miguel Pérez	Noran S.R.L.	1 de septiembre	Documental	ATP
16	Se acabó el curro	Carlos Galetini	Eurocine S.A y Ter cinema S.A	1 de septiembre	Comedia	PM 18
17	No habrá más penas ni olvido	Héctor Olivera	Aries Cinematográfica Argentina	22 de septiembre	Drama	PM 18
18	Mercedes Sosa, como un pájaro libre	Ricardo Wullicher	Pino Farina y Daniel Grindbank Producciones	6 de octubre	Musical	ATP

**1983**

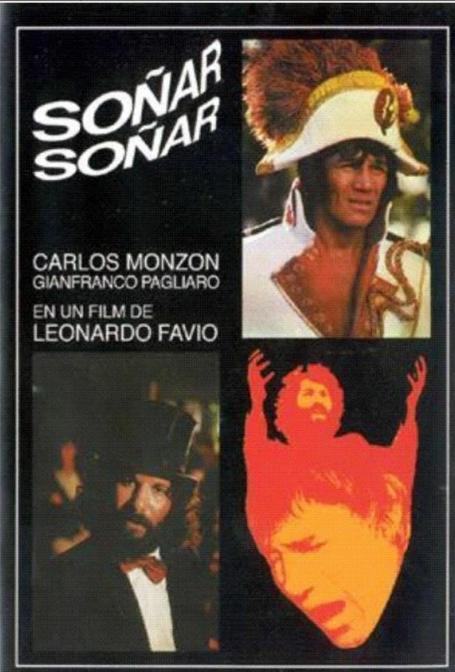
*Largometrajes de producción nacional que formaron parte del circuito comercial en Argentina durante 1983.*

Nota: Cuadro de elaboración propia.

## Apéndice de matrices de películas de discurso contrahegemónico

Matriz de película contrahegemónica 1: *Soñar, Soñar* (1976)

Fuente extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=3tv3D\\_VW8AY](https://www.youtube.com/watch?v=3tv3D_VW8AY)

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
CH1	<b>Soñar, soñar</b> (Favio, L)	8 de Julio de 1976	Choila Producciones	Carlos Monzón Gian Franco Pagliaro Nora Cullen	DRAMA					
 <p>Imagen extraída de <a href="https://yosoyauslaender.wordpress.com/2012/11/07/cine-argentino-y-ciclo-de-cine-corano-en-berlin/">https://yosoyauslaender.wordpress.com/2012/11/07/cine-argentino-y-ciclo-de-cine-corano-en-berlin/</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>C- Carlos Monzón</td> </tr> <tr> <td>R - Gian Franco Pagliaro</td> </tr> <tr> <td>E - Oscar Carmelo Milazzo</td> </tr> <tr> <td>? - Personaje sin importancia</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	C- Carlos Monzón	R - Gian Franco Pagliaro	E - Oscar Carmelo Milazzo	? - Personaje sin importancia
REFERENCIAS										
C- Carlos Monzón										
R - Gian Franco Pagliaro										
E - Oscar Carmelo Milazzo										
? - Personaje sin importancia										
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film945610.html">https://www.filmaffinity.com/es/film945610.html</a>)</p> <p>Mario, -El Rulo-, es un trotamundos que viaja por el interior del país ofreciendo números artísticos. Acierta a pasar un día por el pueblo donde vive Carlos, un empleado municipal que sueña con ser artista. Nace entre los dos una amistad, y Carlos abandona todo para seguir a Mario. Juntos intentarán hacerse famosos en Buenos Aires.</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>		<b>MIN</b>	
		Al momento de conocerse R y M, sin previas escenas que demuestren la existencia de una amistad o conocimiento, M invita a M a pasar la noche en su habitación.	
		<b>MIN</b>	<b>15:00</b>
		R empieza a ponerle rulos en la cabeza a M con música romántica de fondo.	
<b>MIN</b>	<b>17:52</b>	<b>MIN</b>	<b>17:52</b>
(Suena música de fondo mientras R canta suavemente la letra) - Apaga la luz, jazzmín y clavel		Vis a vis, es la referencia que se hace al estar cara a cara. Utilizado también para definir las visitas higiénicas del mundo carcelario.	
mis brazos en cruz sueñan con tu piel		La canción la canta R mientras está recordando dicho por él y con mirada nostálgica sus mejores años. La escena que él recuerda, es	
Detén el reloj, tan cerca de mi solos tu y yo, es mejor así. Apaga la Luz, y en la obscuridad de tu juventud dame la verdad Yo se que París duerme sin temor, mientras vis a vis arde nuestro amor.		en el escenario junto a C. Él, el cual se encontraba vestido de señora.	
<b>MIN</b>	<b>18:06</b>		
(R recordando a C) R - Fue mi mejor momento. M - ¿Y qué pasó? R - Se agrandó, cuando vio el éxito se agrandó R - Siempre pasa lo mismo, uno se rompe todo, les da fama, los inventa y cuando triunfan che, si te he visto no me acuerdo. M - Yo nunca haría una cosa así.			
		<b>MIN</b>	<b>23:26</b>
		- M está sentado en la cama al lado de R quien todavía duerme. M lo llama con voz suave para despertarlo. - M siempre mira a los ojos a R y sonríe. - Se quedan conversando en la cama y la escena termina cuando M	

		le dice a R que tiene una sorpresa para él.	
<b>MIN</b>	<b>25:00</b>		
		C deja todo por seguir a R a Buenos Aires y convertirse en artista (Lote, habitación, trabajo en la Municipalidad y el cariño de todo su pueblo)	
<b>MIN</b>	<b>27:14</b>		
		(En el contexto de la fiesta de despedida que le están haciendo a M, éste le da la plata a R de su lotecito vendido)  M - Esto es del lotecito. Lo vendí y quiero que lo guardes vos porque es para los dos. ( Se abrazan y lloran)	
<b>MIN</b>	<b>28:16</b>		
		(La gente corea Que hable! Que hable!) M - Mi padre, mi madre, fue la Municipalidad. Y aunque no tenía el puesto, me daban un traje en invierno y uno en verano, y me prestaban una bicicleta. - Yo no cambié nunca, nunca. Siempre fui el mismo para mis amigos.	
<b>MIN</b>	<b>31:40</b>		
		- M grita Viva la Patria!, de fondo suena música de suspenso y truenos muy fuerte  - M entra a la habitación y se da cuenta que R no esta, y se larga a llorar	
<b>MIN</b>	<b>33:10</b>	<b>MIN</b>	<b>33:10</b>
		(M sale a buscar a R para todos lados y encuentra a R en la estación) M - (grita) Me tenes que llevar, me temes que llevar, me tenes que llevar, me tenes que llevar!. Por favor! (Y llorando desconsolado lo abraza)	
<b>MIN</b>	<b>35:10</b>		
		- M sale a buscar a R para todos lados	
<b>MIN</b>	<b>40:00</b>	<b>MIN</b>	<b>40:00</b>
		- Los dos en rulos charlan en la cama, M no se siente bien y R le da el jarabe en la boca.	
<b>MIN</b>	<b>40:00</b>	<b>MIN</b>	<b>40:00</b>
		- C se encuentra con shorts cortos muy ajustados, descalzo, camisa desabrochada y bufanda	
		(Después de un mal entendido sobre la actuación M y R se juntan a hablar) R - No estoy enojado con vos, ya te perdoné, lo	

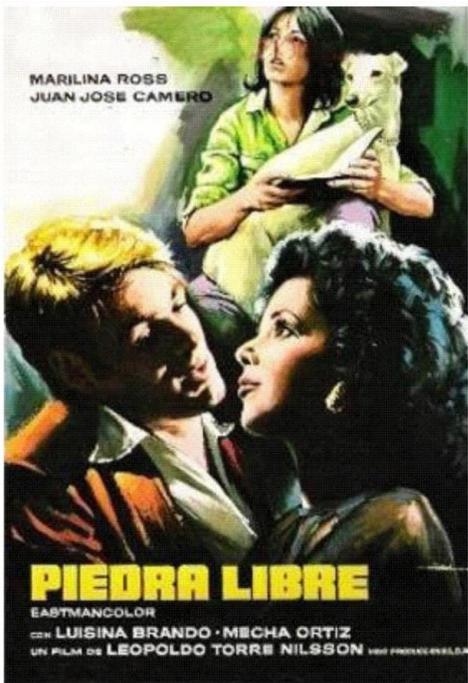
<p>pasado pisado.</p> <p>- ¿Te animas a tragar sables?</p> <p>C - (Sonriendo) ¿Tragarme qué?</p> <p>R - Sables, sables. Te pones así el sable que no tiene filo y te lo tragas todo, es fácil.</p>		<p>- Suerte de estereotipo de los hombres homosexuales de la época.</p> <p>- Humoradas de la época, asociaciones de tragar sables con la homosexualidad.</p>	
<b>MIN</b>	<b>42:40</b>	<b>MIN</b>	<b>42:40</b>
<p>R - Si tuviera al enano...</p> <p>C - (Se da vuelta llorando desconsolado) Y anda a buscarlo al enano!. Siempre me venís con el enano. Anda a buscarlo!</p>		<p>- Referencia de C, R explota en celos.</p>	
<b>MIN</b>		<b>43:20</b>	
<p>(C llorando se levanta de su mesa y se para frente a R)</p> <p>C - Vos no me querés entonces.</p> <p>R - ¿Quién no te quiere? ¿Quién te cuidó en toda la pulmonía?</p> <p>C - Vos.</p> <p>R - Entonces, ¿Por qué me decís que no te quiero?</p> <p>C - Entonces, ¿Porqué siempre me salís con el enano?¿Porqué?</p> <p>(...)</p> <p>- Yo no quiero tragar sables ¿Y si probamos de nuevo?. Pero al enano no me lo nombres más.</p>		<p>Escena en un bar, R y C sentados en mesas diferentes y de espaldas.</p>	
<b>MIN</b>	<b>43:30</b>		
<b>MIN</b>	<b>49:40</b>	<b>MIN</b>	<b>49:40</b>
<p>(R con bata y ruleros espera a C con la comida)</p> <p>R - Inconsciente!, ¿Dónde te metiste?</p> <p>C - (Sin decir una palabra y enojado, prepara la ropa para irse)</p> <p>R - ¿Qué te paso que no comes?</p> <p>(Llora y no lo mira)</p> <p>C -( Se acerca al balcón y empieza a gritar y llorar) Yo me mato, yo me mato!</p> <p>R - Matate pero no me grites!</p> <p>C - Cuanto hace que no estoy con una mujer...</p> <p>R - la mujer, los niños para el artista son un obstáculo, el artista nació para volar.</p>		<p>- R con bata y ruleros espera a C con la comida</p>	
<b>MIN</b>		<b>55:00</b>	
<p></p>		<p>- C y R se encuentran sentados(la gente pasa, los mira y cuchichea)</p>	
<b>MIN</b>	<b>56:18</b>		

R - Vos sos igual que todos, que el enano, que todos. Ahora que triunfaste, si te he visto no me acuerdo ( se seca las lagrimas) C - Yo no soy como el enano.			
<b>MIN</b>	<b>01:05:00</b>		
(R baja del colectivo al grito de Carmen, Carmen!. C lo sigue atrás) R - Carmen, ¿Cómo estás? E - Bien, ¿No ves que me va bien? R - (Dubitativo) Yo, nosotros te queríamos hablar (Con C al lado) E - Ahora no puedo, estoy ocupado. Chau.			
<b>MIN</b>	<b>01:07:00</b>		
( C Se va en un auto mientras R va corriendo al lado) R - Sos un príncipe Carlos!			
<b>MIN</b>	<b>01:09:36</b>		
(Todos sentados en la mesa R, C y E. C se levanta para ir al baño) R - Bueno, Yo te quería... - Viste la pinta que tiene, es Charles Bronson (...) E - ¿Nosotros?¿Quiénes? R - Nosotros. E - Vos siempre la misma porquería. (Cuando aparece C que vuelve del baño) E - Asique éste es una bestia, un indio. ¿Porqué no se lo decís ahora? R - ¿Estás loco? ¿Yo dije eso? E - Si, vos lo dijiste R - No ves que sos un enano de mierda. Vamos, Charly, vamos.			
<b>MIN</b>	<b>01:14:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:14:00</b>
R - Nos tenemos que ir a Europa Charly. Allá todos los actores son maricones, con la pinta de macho que tenes vos, reventamos todo		- Clara alusión a la homosexualidad, quiere llevar a C, como artista a un lugar donde él entiende que son todos homosexuales.	
		<b>MIN</b>	<b>1:17:10</b>
		En la cárcel, C tiene vendados los ojos.	
		<b>MIN</b>	<b>1:18:06</b>
		(C con una sonrisa grande besa a R tomándolo de la cara. Como están en la cárcel al final se quedó con él.)	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>		
		La película trata sobre la amistad entre dos hombres. La particularidad reside en escenas que para la interpretación de la época podrían resultar por demás homosexuales.
<b>MIN</b>	<b>16:22</b>	
	Rulo colocándoles los rulos a Carlos.	R recalca todo el tiempo, no solo a M, sino a otras personas que M tiene toda la pinta, como la de Don Jhonson.
<b>MIN</b>	<b>23:26</b>	
	Rulo le cuenta a Carlos sobre los mejores años de su vida.	
<b>MIN</b>	<b>27:40</b>	
	Carlos despierta a rulo a la mañana	M recalca todo el tiempo que R se las sabe todas. Pero R es un personaje chanta pero con valores y sentimientos (hacer la comparación con tiempo de revancha)
<b>MIN</b>	<b>52:10</b>	
	Rulo y Carlos pelean por motivos del show.	
<b>MIN</b>	<b>54:40</b>	
	Rulo y Carlos después de la pelea, sin compartir mesa en un restaurante.	El tercero en discordia entre M y R es un antiguo compañero de shows de Rulo, representado con el nombre de Carmen
<b>MIN</b>	<b>1:18:06</b>	
	Ojos vendados.	Interpretación - C es la representación de la ex-esposa de R. M Es el amante o nueva relación en sus primeros tiempos de R.
		M llora en muchas escenas y de manera muy expresiva, con llantos muy profundos, no siguiendo así la lógica de la época del hombre fuerte, macho, que no puede llorar.
		Se recalcan los valores de la humildad.
		La selección de la película es por lo simbólico que representa el tema de hombres juntos y la homosexualidad tanto para la época, como para un régimen dictatorial.
		R se disputa entre dos amores, el de C y el de E

*Matriz de película contrahegemónica 2: Pierda libre (1976)*

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=9sjGkpsu7E8>

FUENTE		DATOS									
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO						
CH2	<b>Piedra Libre</b> (Nilson, L.T)	16 Septiembre 1976	MBC Producciones S.A.	Marilina Ross Juan José Camero Luisina Brando Mecha Ortiz	DRAMA						
		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>M - Marilina Ross</td> </tr> <tr> <td>J - Juan José Camero</td> </tr> <tr> <td>L - Luisina Brando</td> </tr> <tr> <td>A - Mecha Ortiz</td> </tr> <tr> <td>? Personaje Intrascendente</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	M - Marilina Ross	J - Juan José Camero	L - Luisina Brando	A - Mecha Ortiz	? Personaje Intrascendente
		REFERENCIAS									
M - Marilina Ross											
J - Juan José Camero											
L - Luisina Brando											
A - Mecha Ortiz											
? Personaje Intrascendente											
<p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film770756.html">https://www.filmaffinity.com/es/film770756.html</a></p>		<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film770756.html">https://www.filmaffinity.com/es/film770756.html</a>)</p> <p>Una adolescente hija de actores ambulantes, se instala en la hacienda Las Amalias, donde vivirá en medio de un ambiente misterioso dominado por la hipocresía y la represión sexual. En tales circunstancias, acabará convirtiéndose simultáneamente en víctima y victimario.</p>									

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>		<b>MIN</b>	<b>00:00</b>
		- Primer plano de M, madre y padre sacándose el maquillaje, después de haber realizado un show.	
		<b>MIN</b>	<b>06:18</b>
		- M, Padre y madre se mofan y hacen chistes de la vida de señoras acomodadas.	
<b>MIN</b>	<b>10:50</b>	<b>MIN</b>	<b>10:50</b>
A - Somos mujeres solas, necesitamos de vos Eugenia. El radioteatro nos arrancó de vos.		- Volviendo del velorio de los padres de M. Se presenta el estereotipo de mujer fina, tapado de piel, boquilla para el cigarrillo y mucho maquillaje.	
		- Las Amalias son las que manejan una fortuna familiar. En ese entorno no hay presencia de un hombre.	
<b>MIN</b>	<b>19:30</b>	<b>MIN</b>	<b>19:30</b>
(L baña a M desnudas) L - ¿Te acuerdes del colegio de monjas? No mirarse, no pensar, no tocarse.		- La desnudes de dos mujeres, y una tocando a otra; no era una lógica escenográfica de la época.	
<b>MIN</b>	<b>19:50</b>	<b>MIN</b>	<b>19:50</b>
L - ¿No vas a usar luto? Me quedan unos vestidos como nuevos de la muerte de mi abuela, nunca los use.  M - No, mejor así. Éste me lo compré con ellos. Es una porquería y me pica, pero me lo regaló papá.		- Valores	
<b>MIN</b>	<b>21:18</b>		
(La familia que acoge a M tiene tanta fortuna que tienen una isla propia dentro de la mansión) L - Cuando lleguemos a la isla nos fumamos unos puchos. Aquí la planada te pierde el respeto si te ven fumando.			
<b>MIN</b>	<b>24:00</b>	<b>MIN</b>	<b>24:00</b>
A - Me olvidé de confesarle padre, anoche me comí 7 merengues sin hambre, y eso es gula.  ? - El señor sabrá perdonarte Amalia.		- Se está celebrando una misa en una capilla. - Hay una marcada diferencia en cómo se encuentran sentados en la iglesia la clase alta y la clase baja.  - La confesión de A demuestra la frivolidad de las clases altas.	
<b>MIN</b>	<b>25:25</b>		
(Están andando a caballo L y M) M - ¿No temes miedo de perder la virginidad? L - ¿Virginidad? No seas zonza.			

<b>MIN</b>	<b>32:21</b>	<b>MIN</b>	<b>32:21</b>
<p>? - Ahora las levantan así.  M - Las invitan a una estancia la Divisa Punzón, a una fiesta.  ? - Seguro que irán, esas van donde las tumben.</p>		<p>- J pasa en avioneta y tira papelitos con invitaciones para una fiesta que va a realizar en su estancia llamada "La divisa Punzón"</p> <p>- Divisa Punzón era parte del distintivo político federal durante el período de Rosas.</p>	
<b>MIN</b>	<b>34:45</b>	<b>MIN</b>	<b>34:45</b>
<p>? - La historia es bien triste, Amalita espera a su esposo, pero su amado no volvió nunca. Murió en Buenos Aires. Una maldición pesa sobre estos campos. ¿Quién fue el padre del hijo de Amalia Pradere?</p>		<p>- Se está contando la historia de Amalia y no se sabe quien fue el padre de su hijo. A través de una función que se esta dando para todas las señoras del campo. Una suerte de blanquear la historia que tiene Amalia.</p>	
<b>MIN</b>	<b>40:11</b>		
<p>(J lleva a M y L a una fiesta de disfraces)  J - ¿Qué querés ser? ¿India o cautiva?  L - Lo que usted mande patrón  J - ¿Me cargas?  L - India  J - Te veo cautiva  L - ¿Viste que ibas a terminar mandando vos?</p>			
<b>MIN</b>	<b>43:50</b>	<b>MIN</b>	<b>43:50</b>
<p>(J lleva a L y a M en su Jeep por entre el campo)  M - ¿Porqué no la llevas a tu curtiembre? ¿Es cierto que hace trabajar a los chicos del reformatorio?   J - No estoy enterado de las cosas del campo, pero me dijeron mis tíos que es una forma de que los chicos tengan un oficio.   M - En el pueblo todos dicen que es una forma de tener mano de obra gratis.</p>		<p>- Se pone en plano el tema de la explotación laboral por parte de la gente acaudalada.</p> <p>- J va a la curtiembre y comprueba efectivamente que tenían trabajando chicos del reformatorio. Discute con sus tíos al respecto.  - Como J es un polista muy reconocido a nivel internacional empieza a enseñarle a jugar a los chicos al polo.</p>	
<b>MIN</b>	<b>52:07</b>	<b>MIN</b>	<b>52:07</b>
<p>(En tono de humor y complicidad)  J - ¿Cuándo me puedo casar con ella? ¿A quién se lo tengo que pedir?  A - ¿Y ella qué dice?  J - A no, ella no sabe absolutamente nada (La tiene al lado)  A - Entonces tenemos que pensarlo bien y</p>		<p>- Se mofan de la tradicionalidad simbólica que tenía el pedir la mano.</p>	

mandarle radiogramas a toda la familia.			
<b>MIN</b>	<b>54:40</b>		
(Los chicos del reformatorio salen a la cancha de polo montando a caballo con claras connotaciones a nuestros pueblos originarios) A - (A los gritos) Vivan las reivindicaciones sociales, abajo los señorones!			
<b>MIN</b>	<b>55:00</b>	<b>MIN</b>	<b>55:00</b>
(L está acostada mientras que entra uno de los cuidadores de la estancia) ? - ¿Así que se va a casar? - Pero antes la van a besar por aquí (boca) y por aquí (pechos) (Se da a entender que van a mantener relaciones sexuales. L con J que es su novio, nunca nada a nivel sexual hasta después del matrimonio)		- Relación por fuera del noviazgo o matrimonio. Mujer infiel.	
		<b>MIN</b>	<b>01:00:33</b>
		- M sabe que L se va a casar. M durante el casamiento de L y J, se encuentra muy incómoda. Se come las uñas, se encuentra angustiada y mientras todos bailan y festejan ella se levanta y se va.	
<b>MIN</b>	<b>01:02:30</b>		
(Fuertes truenos de fondo que ambientan la escena, J quiere besar a L en su primera noche de casados. L se niega y se corre) J - ¿Qué te pasa? L - ¿No leíste la carta? J - Sí la leí, pero al escribiste sin pensar lo que decías. L - Estaba segura de lo que escribía. Estoy llena de dudas y no sé si te quiero. J - Decime, ¿Y hay algo más? (la comienza a zamarreo y le pega a L) - Te voy a matar turra! L - Imbécil, ¿No te diste cuenta? (Se toma la panza dando a entender que está embarazada del peón)			
<b>MIN</b>	<b>01:08:48</b>	<b>MIN</b>	<b>01:08:48</b>
(La policía investiga la desaparición de L) A - Basta! No quiero más policías en mi casa. (...) - Quiero que este caso se cierre definitivamente para la justicia, hay cosas que no se deben averiguar para que una sociedad siga existiendo.  - Si se revuelve el estiércol siempre aparece toda la		- El silencio y el no te metas aparecen simbólicamente. También el barrer todo bajo la alfombra de la clase alta para que no se vea.	

mierda.			
<b>MIN</b>	<b>01:14:48</b>		
A - Nosotras siempre huimos de los casamientos, las Amalias reaparecen unos años mas tarde, casadas y con tipos inesperados. (...) J - ¿Siempre sin dejar rastro? ¿Ni una carta?		<b>MIN</b>	<b>01:15:00</b>
		- M que venía de familia humilde comienza a entender que va a terminar siendo la heredera de toda la fortuna de las Amalias.  Escena a escena se va convirtiendo en una señorita de la clase alta (Aros, cambio de peinado y de vestimenta, maquillaje)	
<b>MIN</b>	<b>01:17:50</b>		
? - ¿Te vas con el equipo a Londres o te quedas en estos campos de mierda?			
<b>MIN</b>	<b>01:19:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:19:00</b>
(J habla con el peón que embarazó a L, pero sin saber que es él) J - Vos nunca pudiste tenerla por inmundo y por sucio y yo por boludo. ? - Cornudo!		- La clase social baja contestándole a la alta.	
<b>MIN</b>	<b>01:22:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:22:00</b>
(A está en su lecho de muerte) A - Nunca te hablé de mi marido. Me engaño con cuanta china había en el poblado y a mí no me gustaba su piel, por eso hubo tantos otros en mi vida. me gustaba su piel, por eso hubo tantos otros en mi vida. (...) - Todo esto es tuyo, las acciones, los papeles, vos sabes donde están. Ezequiel es un débil como todos los Labordet. Castrados e impotentes.		- Las mujeres son las que deciden, las mujeres son las que manejan el dinero, las mujeres también representan a las que eran infieles.	
		<b>MIN</b>	<b>01:22:00</b>
		M termina besando a quien fuera el marido de su mejor amiga (L)	

IMAGEN		OBSERVACIONES
MIN		
		Película que se desarrolla en un ambiente de mucha opulencia.
		Los personajes de mejor posición económica juegan un papel entre hábitos de clase pero con marcada reivindicación a los sectores más bajos.
<b>MIN</b>	<b>19:20</b>	
		- Luisina Brando (Amalia) abrazando al personajes de Marilina Ross en la misma cama, durmiendo juntas.
<b>MIN</b>	<b>19:30</b>	Hay una suerte de sacarse la mascara, mostrarse como son, correrse de las convenciones sociales.
		Marilina Ross y Luisina Brando bañándose juntas. La escena termina con un abrazo.
<b>MIN</b>	<b>52:07</b>	La película en varios momentos realiza connotaciones al período de Rosas.
		Zamarreo del Camero a su novia Amalia.
<b>MIN</b>	<b>1:00:07</b>	
		El amante de Amalia, con un cuchillo le indica donde la van a besar una vez casada.
<b>MIN</b>	<b>1:02:07</b>	Muy presente el tema de que los hijos no son padres de las parejas oficiales. La infidelidad, de la cual no se habla en la sociedad, está presente durante toda la película.
		Zamarreo de Camero a Amalia en su noche de bodas.

Matriz de película contrahegemónica 3: *¿Qué es el otoño?* (1977)

Fuente extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_XDupfYHas](https://www.youtube.com/watch?v=l_XDupfYHas)

FUENTE		DATOS									
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO						
CH3	<i>¿Qué es el otoño?</i> (Kohon D.J)	05 Mayo 1977	MBC Producciones S.A.	Alfredo Alcón Dora Baret Fernanda Mistral	DRAMA						
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film219171.html">https://www.filmaffinity.com/es/film219171.html</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>ML: Dora Baret</td> </tr> <tr> <td>AA: Alfredo Alcón</td> </tr> <tr> <td>M: Amigo de AA</td> </tr> <tr> <td>H2: Hijo 2</td> </tr> <tr> <td>? : Personaje sin relevancia</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	ML: Dora Baret	AA: Alfredo Alcón	M: Amigo de AA	H2: Hijo 2	? : Personaje sin relevancia
		REFERENCIAS									
ML: Dora Baret											
AA: Alfredo Alcón											
M: Amigo de AA											
H2: Hijo 2											
? : Personaje sin relevancia											
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/ar/film219171.html">https://www.filmaffinity.com/ar/film219171.html</a>)</p> <p>Drama existencial que retrata a un arquitecto fracasado que entabla una relación amorosa sin compromisos con una divorciada con dos hijos. Su baja autoestima lo irá destruyendo, debatiéndose en una lucha consigo mismo y con el medio frustrante que lo rodea.</p>											

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
MIN	05:00	MIN	
<p>M - Porque uno dice que los que están sonados son los pibes de ahora, la generación de los 20 años.</p> <p>?- van a sentir Dentro de 5 a 10 años qué son toda una generación fracasada.</p> <p>M - No, nosotros fracasamos. Buscamos un compromiso con lo popular. Buscamos un camino para los demás y no pudimos encontrarlo ni para nosotros. Por el empuje, los valores, la formación de nuestra generación, tendríamos que haber arribado a una situación diferente. Pero nos diluimos en ese permanente divorcio popular y terminamos en el disconforme café. Un apéndice inocuo y hasta decorativo.</p> <p>(...)</p> <p>M- Ellos no están atados a los tabúes y las fantasías que nos paralizaron. Para ellos se ha armado otra trampa, una especie ente, pero el ritual tiene idénticos propósitos. El holocausto (sonríe)</p> <p>de telaraña para atraerlos y posiblemente destruirlos. Los viejos dioses no han muerto, siguen exigiendo el sacrificio y la inmolación de los elegidos. La mística es diferente. Pero nos diluimos en ese permanente divorcio popular y terminamos en el disconforme café. Un apéndice inocuo y hasta decorativo.</p> <p>(...)</p> <p>M- Ellos no están atados a los tabúes y las fantasías que nos paralizaron. Para ellos se ha armado otra trampa, una especie de telaraña para atraerlos y posiblemente destruirlos. Los viejos dioses no han muerto, siguen exigiendo el sacrificio y la inmolación de los elegidos. La mística es diferente, pero el ritual tiene idénticos propósitos. El holocausto (sonríe)</p>			
<b>MIN</b>	<b>09:30</b>		
<p>una amiga le comenta a ML que está conociendo a un hombre.</p> <p>?- Tiene 7 hijos.</p> <p>ML- Sos loca!</p> <p>? - Es un seguro contra el matrimonio. ¿No te parece? (se ríen).</p>			
<b>MIN</b>	<b>09:55</b>		
<p>ML se encuentra con un AA en una reunión de amigos.</p> <p>AA- ¿Brindamos?</p> <p>ML- ¿Hay que brindar?</p> <p>AA- Qué pregunta desalentadora!</p> <p>ML- Sí, tiene razón. No sé. Brindemos por el día</p>			

de mañana.			
AA- ¿Por qué no por el de hoy? ¿No se divierte?			
ML- Apenas. ¿Y Ud.?			
AA- Menos.			
<b>MIN</b>	<b>10:10</b>		
Yendo para La Plata AA para en medio de un bosque.			
ML- Pensé que no tenías tiempo.			
AA- Debo ser uno de los pocos tipos de este país que tiene tiempo.			
<b>MIN</b>	<b>15:15</b>		
AA- ¿Hace mucho que te separaste?			
ML- Ya van a ser 4 años.			
AA- ¿cómo fue? Si se puede saber			
ML- Bastante difícil. Al principio, los chicos se la pasaban llorando toda la noche, después se fueron adaptando, son bárbaros, todo lo viven con tanta naturalidad.			
AA- ¿Y tu marido?			
ML- Ex marido. No es un mal tipo, o si. Siempre estuvo en otra cosa . Hombre de negocios, muy formal. Muy de hacer las cosas como se debe.			
¿Nunca estuviste casado?			
AA- no			
<b>MIN</b>	<b>16:59</b>		
AA- ¿Sabes de lo que siempre estuve tentado? De robarme un huesito.		<b>MIN</b>	<b>17:00</b>
ML- ¿Y por qué no lo haces?		MI invita a pasa pasar a AA a su casa, cuando sus hijos no están.	
AA- Algún día me voy a dar el gusto.		<b>MIN</b>	<b>18:30</b>
<b>MIN</b>	<b>22:24</b>	ML- Tengo algo para vos (le entrega el hueso robado del museo )	
AA va a pedir trabajo a un ex-compañero de la facultad (?) que también es arquitecto.		<b>MIN</b>	<b>21:40</b>
?- ¿Cuándo fue la última vez? (Haciendo referencia a su última obra)		ML y AA se desnuda uno frente a otro.	
AA- Hace 6 años .		<b>MIN</b>	<b>22:00</b>
?- 6 años! que injusticia, conozco a cada animal que se manda 4 horas en un año y sin ir más lejos vos sabes que yo tampoco soy ninguna maravilla. Yo como arquitecto soy una mierda, lo único que sé es manejarme empresarialmente. Le doy el gusto a los clientes, me he hecho una posición, no puedo quejarme.		En la entrada del edificios se ve que mientras AA se retira abrochándose la camisa, entran el ex marido de ML y los hijos.	
Fíjate cómo anda todo, todo aumenta, el pan, la cuota del Club. Porque como te decía, por mi posición me tuve que hacer socio del Golf Club qué es un juego boludo pero tengo que estar. Las relaciones!			
<b>MIN</b>	<b>27:30</b>		
AA camina junto a ML y le cuenta que no le dieron el trabajo.			

ML- A veces no sé si hay algo en vos que provoca el rechazo.

AA- ¿Por ejemplo?

ML- No sé, un olor a sarcasmo, integridad, soberbia.

AA- Ya saliste de la revista, despertarte y no me tires literatura barata. La explicación es sencilla, me pasé de revoluciones, para mí que no encajo. Soy una especie deforme al que hay que hacerle todo a medida.

**MIN**

**32:00**

AA va a ver una clase de arquitectura a la Facultad, el profesor es su amigo M

M- ¿Qué otro tipo de sociedad podría concebirse para los próximos 30 años?. En realidad ¿Porque piensan ustedes que ese lapso va a configurar necesariamente una sociedad más justa?

Alumno- Porque tendría que ser una sociedad socialista

M- ¿Así de fácil es? La receta envasada!

**MIN**

**34:40**

AA camina junto a su amigo M por el puerto .

AA- A lo mejor estoy tratando de salvarme solo y eso es una trampa (...) a veces me encuentro pensando que mi profesión es un juguete caro para gente que pueda pagar. Debería hacer otra cosa una creación de ámbitos que no encierren, que no castren.

M- No es tu profesión. La contradicción está en la malformación de la clase media, es como si hubieran preparado gladiadores para usarlos como jardinero. Esa es la historia de nuestra generación.

(...)

AA- Ante tanta mediocridad, al final le enchufan la etiqueta de genio a cualquiera que muestre dos dedos de frente o un atisbo de personalidad propia. Un buen día te encontras empaquetado de talento y la gente te palmea y te raja como si tuvieras la peste.

(...)

MM- Nos formaron para un mundo que no vino, nos quedamos en la tierra de nadie con un boleto de ida. A lo mejor nunca tendría que haber salido de la chacra de mi viejo, pero salí. Salimos, los que tenemos pelotas y porque no somos apáticos y fatalistas. Nos dan por la cabeza una y otra vez pero seguimos adelante. El mismo medio nos contamina de esperanza.

(...) La tierra de nadie en medio de una guerra real, tan despiadada como mítica.

(...)

**MIN**

**30:00**

ML le pide a AA que la acompañe a buscar a sus hijos a la escuela.

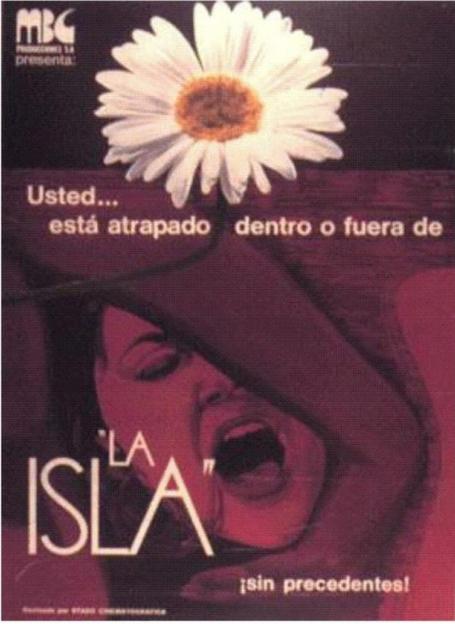
AA- Símbolo, consignas, eslóganes, señales que alguien ha cambiado de dirección en la ruta.			
<b>MIN</b>	<b>36:37</b>		
AA llega a una reunión que lo estaban esperando. (...) AA- Disculpen la demora, había un control en la ruta. ?- Es común en estos días.			
<b>MIN</b>	<b>38:23</b>	<b>MIN</b>	<b>38:23</b>
En el lugar de trabajo de ML, trabajadores están reunidos en asamblea ?- No nos corren más con las extorsiones a los trabajadores compañeros. Esta huelga es importante como recurso. Mientras ML habla por teléfono, de lejos se escucha el discurso - Hay que movilizar a los trabajadores (aplausos)		Todos los trabajadores aplauden cuando se menciona la palabra  huelga. ML se encuentra entre ellos.	
<b>MIN</b>	<b>41:47</b>	<b>MIN</b>	<b>39:10</b>
ML- Si querés Mañana temprano voy para tu casa, total hay otra asamblea y no se va a trabajar nada. AA- Formidable, viva la concientización y la deliberación táctica para la liberación de los redactores oprimidos.		AA pasa a buscar por la escuela a los hijos de ML y se los lleva a pasear.	
<b>MIN</b>	<b>44:32</b>	<b>MIN</b>	<b>40:30</b>
Le avisan a AA que no ganó el concurso de la empresa ?- (hablando del que lo ganó) El propio dueño de la empresa apoyó su proyecto, ganó porque son con cuñados o algo así pero eso no es todo. Parece que lo enganchó con una modelo. AA- Ah esa es nueva, no sabía. ?- Ud. no sabe muchas cosas, este es el vale todo (...) hay que saber manejarse, hacer amistades, o comprarse corbatas caras. ?- En la reunión hablaron de Ud. Como uno de los mejores arquitectos del país, lástima que no trabaje por intransigente, una especie de fanático.		H1 y H2 (hijos de ML) se encuentran acostados en una habitación  muy oscura.  H1: Pedro ¿Te gusta vivir? H2: Y! ya que estamos.	
<b>MIN</b>	<b>46:50</b>	<b>MIN</b>	<b>40:56</b>
AA le Está dando clases de arquitectura a uno alumnos . AA- Esta es una profesión ambigua. Somos un poco técnicos un poco artistas y en resumen poca cosa. Todo individuo . que produce, que hace algo en este medio está jodido. Es más fácil como modo vivendi, comprar dólares y sentarse a empollarlos.		Mientras los hijos de ML duermen, ML y AA se besan muy apasionados en el sillón.	
<b>MIN</b>	<b>48:36</b>		
Sentados AA junto a M en un bar contándole			

como le fue en la clase.		
AA- ¿Qué querés? ¿Qué les señale una puerta donde hay una pared para que se estrellen?		
Es fácil fabricar ilusiones, pero hoy por hoy, esas ilusiones están costando mucha sangre, y de las mas nuevas.		
De pronto los miraba y los veía tan enteros, (...) tan decididos a jugarse.		
<b>MIN</b>	<b>50:30</b>	<b>MIN</b> <b>50:30</b>
?- Ayúdeme señor, ayúdeme!! (Los fusilan en el medio de la calle)		- Persecución con autos, los que bajan del Ford Falcon tienen armas (representación de grupos paramilitares) porque después llega la policía.
<b>MIN</b>	<b>52:15</b>	
AA les cuenta un cuento a los hijos de ML (...)- Primero iban a la cárcel y después cometían el delito.		
<b>MIN</b>	<b>54:00</b>	
Mientras AA camina por la calle unas personas lo tratan de abordar.		
- Que les pasa Lumpen proletarios?		<b>MIN</b> <b>1:33:15</b>
		AA mirándose al espejo, piensa en cortarse las venas.

IMAGEN		OBSERVACIONES
MIN		
		ML es una mujer separada, profesional y respetada en su trabajo.
		El personaje de AA, lejos de ser el hombre exitoso, atraviesa una crisis de la mediana edad.
		ML y AA tienen una relación.
MIN	17:00	
El personaje de Dora Baret, invita a su casa a un hombre mientras sus hijos no están.		
MIN	50:30	
Persecución en la calle. Un auto Ford Falcon se le atraviesa a otro auto. Terminan fusilando en el piso al perseguido.		
MIN	27:30	
El personaje de Alfredo Alcón pasando a buscar a los hijos de su compañera por la escuela.		
MIN	1:33:15	
Personaje de Alfredo Alcón, mirándose al espejo, minutos antes de imaginar suicidándose.		

Matriz de película contrahegemónica 4: La isla (1979)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=7MzrquKgACQ&t=10s>

FUENTE		DATOS											
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO								
CH4	La isla (Doria, A)	09 Agosto 1979	MBC Producciones S.A.	Luisiana Brando Alicia Bruzzo Graciela Dufau Lito Cruz	DRAMA								
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film346732.html">https://www.filmaffinity.com/es/film346732.html</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>GD - Graciela Dufau</td> </tr> <tr> <td>? - Personaje Intrascendente</td> </tr> <tr> <td>SM - Sandra Mihanovich</td> </tr> <tr> <td>HA - Hugo Arana</td> </tr> <tr> <td>PS - Héctor bironda</td> </tr> <tr> <td>LC - Lito Cruz</td> </tr> <tr> <td>AB - Alicia Bruzzo</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	GD - Graciela Dufau	? - Personaje Intrascendente	SM - Sandra Mihanovich	HA - Hugo Arana	PS - Héctor bironda	LC - Lito Cruz	AB - Alicia Bruzzo
		REFERENCIAS											
GD - Graciela Dufau													
? - Personaje Intrascendente													
SM - Sandra Mihanovich													
HA - Hugo Arana													
PS - Héctor bironda													
LC - Lito Cruz													
AB - Alicia Bruzzo													
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://cinenacional.com/pelicula/la-isla">https://cinenacional.com/pelicula/la-isla</a>)</p> <p>Sebastián, un náufrago íntimo, es internado en una clínica psiquiátrica. Allí es rescatado por el amor de una muchacha incapacitada para resistir la realidad exterior. La historia de esta relación, intentando enseñarse mutuamente a volver al mundo, y de su separación, cuando sólo él llega a rehabilitarse para abandonar esa gran isla que es la clínica, corre paralela a la de otros internados y sus visitantes, hombres y mujeres aislados en la búsqueda de equilibrio, de su identidad.</p>													

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>05:40</b>	<b>MIN</b>	<b>00:30</b>
GD - ¿Para qué nos dan cuchillos?. Con esta comida no hace falta. Dan ganas que nos matemos entre nosotros. ? - No hay que hablar de esas cosas.(...)		Vuelos de la muerte	
		<b>MIN</b>	<b>05:40</b>
		No hay que hablar de ciertas cosas. Lógica que seguía la sociedad argentina del no meterse	
		<b>MIN</b>	<b>07:00</b>
		Vuelos de la muerte	
		<b>MIN</b>	<b>09:08</b>
		Un nuevo integrante (Lito Cruz) ingresa al neuropsiquiátrico escoltado por una enfermera. Éste lleva lentes negros, que solo se va a sacar en dos momentos de la película cuando hable sobre la familia.	
<b>MIN</b>	<b>17:20</b>		
? - Está asustado (no vez que tiene miedo) (Porqué está asustado?) (qué le hacen aquí?)			
<b>MIN</b>	<b>20:00</b>	<b>MIN</b>	<b>20:00</b>
GD - Ella le habla a las flores. Como hablarle a un marido que lee el diario. HA - Yo nunca leí el diario. GD - (le grita) ¿y qué quermés que te de un premio por eso?. No puedo decir nada sin que te hagas la víctima (...) Mejor que te vayas que se te va a hacer tarde. ¿Qué vas a decir? Me entretuve en el manicomio (...) Acá estoy mucho mejor que en mi casa (...) A mi ¿qué me importa de ustedes? ¿qué me importa de todos ustedes? (haciendo referencia al marido y los hijos)		Marido y mujer discutiendo realidad cotidiana que no muestra sobre la familia el discurso hegemónico.	
<b>MIN</b>	<b>24:37</b>		
GD - Todos mienten (...) Él se acostaba con otra (llora). Cuando yo estaba enferma, muy enferma, él se acostaba con otra. Ese santo, ese marido perfecto. Qué hijo de puta! Se acostaba con otra (llora desgarrada)			
		<b>MIN</b>	<b>17:33</b>
		Durante la dictadura se le tapaban los ojos a los que estaban haciendo desaparecer.	
<b>MIN</b>	<b>40:10</b>	<b>MIN</b>	<b>40:10</b>
? - Así es como uno no se cura nunca . Pensando únicamente en uno.		Nuevamente presente en la película la simbología de hacer silencio, asociada al discurso en este caso de que con la	

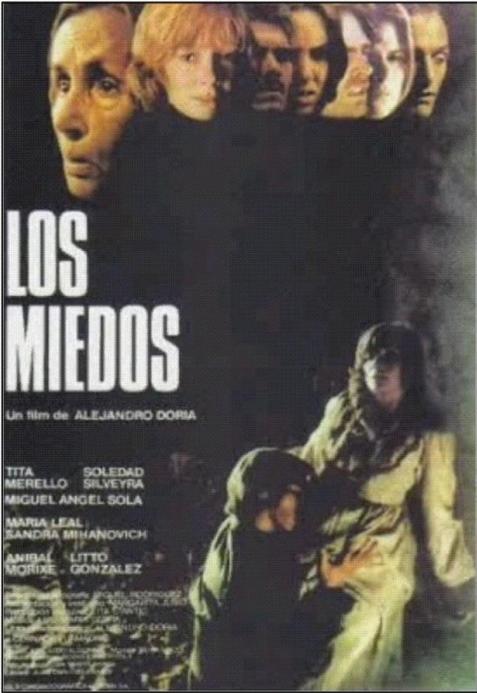
		individualidad no se llega a nada.	
<b>MIN</b>	<b>53:20</b>	<b>MIN</b>	<b>53:20</b>
Padre hablando con Saya. PS - Tu madre me pregunta todas las veces si te afeitaste la barba. Tiene una obsesión con eso.		La barba durante ese período tenía connotaciones políticas y culturales negativas para la sociedad.	
<b>MIN</b>	<b>59:51</b>	<b>MIN</b>	<b>59:51</b>
PS - Los hijos, Dios mío! Dos varones. Uno me miente, me roba para escaparse. Y se muere allá como un imbécil -¿Y el otro qué? ¿Qué fue lo que no pusiste aguantar vos? -¿A tu madre, a mi, a esa novia idiota que te buscaste? (...) - Me hubiera separado hace 20 años y entonces hubieras tenido razón. Pero no, me la aguante (...) - ¿Qué son maricas ustedes dos? - Si uno tiene una madre insoportable se independiza, crece. Y elige mejor que el boludo de su padre (...) -¿Qué mierda hice mal yo? A ver, decime. - (Se ríe) Tendríamos que estar todos internados.		Drama familiar, discurso del padre hacia el hijo sobre familias disfuncionales	
<b>MIN</b>	<b>01:02:46</b>	<b>MIN</b>	<b>01:02:46</b>
Lito cruz mirándose al espejo ( primer momento de la película en que se retira los lentes oscuros) LC - Ahora que uno tiene tiempo se mira. - Solamente eso es, levántase todos los días y afeitarse y ponerse los pantalones, todos los días! - Lavarse los dientes y comer y trabajar y ganar y comprar y vender y viajar al centro y no poder aguantar a la gente que cruzas por la calle, no poder aguantar al que maneja el auto de adelante, ni al de atrás, ni al de costado. No poder aguantar a los jefes, a los subordinados. - No poder aguantar a tu mujer, a tus hijos. - Todos los días, levantarse, afeitarse, ponerse los pantalones para eso. Todos los días! - Me parece que eso es bastante para matarse (...) - ¿No?		Personaje haciendo una reflexión sobre su vida. Escena y contenido existencial cargada de dramatismo y realidad, completamente ausente en las películas hegemónicas del período.	
<b>MIN</b>	<b>01:06:10</b>	<b>MIN</b>	<b>01:06:10</b>

<p>LC hablando con AB  LC - Yo estoy bien. Mi mujer no, casi la mato a golpes. Ni siquiera sé porqué.  - Ni siquiera me puedo acordar como comenzó, creo que la agarré y la tire al piso (...)  - Le empecé a pedir disculpas, no podía detener los brazos.  - (Comienza a zamarrea a AB, la sujeta fuerte tapándole la boca)</p>		<p>Se puede tener varias lecturas de esta escena. Por un lado, la visualización del trato del hombre hacia la mujer que en varias películas se repite con sacudones y haciéndola callar.  También se puede interpretar el accionar represivo de las fuerzas militares para con sus víctimas. Siempre buscando hacerlas hacer silencio para que no se escuchen los gritos, ni que estaban haciendo.</p>
	<b>MIN</b>	<b>01:14:20</b>
		<p>El personaje que representa a la mujer más acomodada económicamente dentro del neuropsiquiátrico cantando el ave maría de manera muy desafinada.  La canción al acompaña GD que toca una melodía en el piano muy tétrica.</p>
<b>MIN</b>	<b>01:21:39</b>	<b>MIN</b>
<p>(LC habla con la mujer)  LC - ¿Qué hicimos? (...) Nada.  - Trabajamos, los chicos crecieron, compré ese terrenito, lo vendimos  - (Se muerde el labio) Qué vergüenza ¿No es cierto?  - Todo (...) Qué vergüenza!</p>		<p>Un momento tan especial para pasar en familia como son las navidades, simbólicamente demuestra que nadie quiere a ese integrante (loco) en la casa durante las fiestas.</p>
	<b>MIN</b>	<b>01:32:40</b>
		<p>Nuevamente en la película se ven forcejeos cuando Saya intenta besar a SM. El cual la abraza fuerte por detrás y le tapa la boca para que no grite.</p>
	<b>MIN</b>	<b>01:43:56</b>
		<p>Nuevamente se puede hacer referencia a los vuelos de la muerte</p>

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>		
Hombre ahogándose. (vuelos de la muerte)		Saya es el un nombre de origen ruso (Persona que se estaba ahogando)
		El poster de la película, tiene como frase Usted... está atrapado fuera o dentro de la isla.
		La película trata sobre dramas familiares, familias disfuncionales. Posee una retórica contra hegemónica a las películas de familia feliz de la época.
<b>MIN</b>	<b>07:00</b>	La palabra dentro y la palabra fuera, esta todo el tiempo presente en la película.
El cuerpo de un hombre yace sobre la orilla		
<b>MIN</b>	<b>17:33</b>	
Saya tiene los ojos tapados con el brazo		
<b>MIN</b>	<b>07:00</b>	El personaje de Lito Cruz se saca los lentes cada vez que va a hablar de su realidad de vida.
El personaje de Lito Cruz que en todo momento (salvo 2 excepciones) tienen puesto lentes.		
<b>MIN</b>	<b>40:10</b>	
Enfermera haciendo silencio.		
<b>MIN</b>	<b>01:43:56</b>	
SM ahogándose en el mar		
<b>MIN</b>	<b>01:45:47</b>	
SM en la orilla del mar		

Matriz de película contrahegemónica 5: Los miedos (1980)

Fuente extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_PP6bS-cx4](https://www.youtube.com/watch?v=A_PP6bS-cx4)

FUENTE		DATOS												
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO									
CH5	Los miedos (Doria, A)	14 Agosto 1980	Isla cinematográfica	Tita Merello Soledad Silveyra Miguel Ángel Solá Sandra Mihanovich	DRAMA									
 <p>Imagen extraída de <a href="http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula9ec9.html?id=407&amp;eti=buscador">http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula9ec9.html?id=407&amp;eti=buscador</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>A - Tita Merello</td> </tr> <tr> <td>S - Soledad Silveyra</td> </tr> <tr> <td>M - Miguel Ángel Solá</td> </tr> <tr> <td>P - Sandra Mihanovich</td> </tr> <tr> <td>VM - Voz militar por micrófonos</td> </tr> <tr> <td>F - Futbolista</td> </tr> <tr> <td>ML - María Leal</td> </tr> <tr> <td>? - Personaje sin relevancia</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	A - Tita Merello	S - Soledad Silveyra	M - Miguel Ángel Solá	P - Sandra Mihanovich	VM - Voz militar por micrófonos	F - Futbolista	ML - María Leal	? - Personaje sin relevancia
		REFERENCIAS												
A - Tita Merello														
S - Soledad Silveyra														
M - Miguel Ángel Solá														
P - Sandra Mihanovich														
VM - Voz militar por micrófonos														
F - Futbolista														
ML - María Leal														
? - Personaje sin relevancia														
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="http://www.litastantic.com.ar/los-miedos.html">http://www.litastantic.com.ar/los-miedos.html</a>)</p> <p>Una epidemia de peste desata el caos en la ciudad y deja a seis sobrevivientes: una anciana, un deficiente mental, un criminal, un jugador de fútbol, una prostituta y una mujer embarazada. Los seis huyen al sur.</p>														

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>05:55</b>	<b>MIN</b>	<b>05:55</b>
<p>VM - Se desconoce hasta el momento el número de muertos, pero se presupone que llegan al millón.</p> <p>- Comunicado número 6, se informa que ante la situación de extrema gravedad se ha declarado el estado de emergencia en toda la ciudad</p> <p>(...)</p> <p>- No debiendo salir los sobrevivientes hasta que las autoridades lo determinen. Se advierte a la población que deben acatarse las órdenes de los puestos sanitarios. Quiénes en caso contrario, se actuará de acuerdo a la Ley Marcial imperante.</p>		<p>- Igual a los comunicados que hacia el gobierno militar y sus advertencias a la sociedad.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>00:00</b>
		<p>- Cuando VM se escucha por primera vez en la película, se hace un primer plano de Cristo en la cruz. (como si este estuviera hablando)</p>	
<b>MIN</b>	<b>08:00</b>	<b>MIN</b>	<b>09:00</b>
<p>VM - Aquellos sobrevivientes que no presenten signos de la peste...</p> <p>- Reitera el comunicado número 7.</p>		<p>- Mientras VM se escucha de fondo se hace un paneo por una ciudad llena de cuerpos muertos tirados</p>	
<b>MIN</b>	<b>10:10</b>	<b>MIN</b>	<b>10:10</b>
<p>(Mujer embarazada en estado de desesperación)</p> <p>S - Tienen que habérselo llevado, tienen que habérselo llevado.</p> <p>(...)</p> <p>- Tengo que pensar en una sola cosa, en salvar a mi hijo. Yo no tengo la culpa si se lo llevaron.</p> <p>- Fuerza María Fuerza!</p> <p>- ¿Qué le habrá pasado a mamá y papá? ¿Se los habrán llevado también?</p>		<p>- Aparece claramente la figura del desaparecido.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>11:20</b>
		<p>- Suena una sirena de fondo y S se tapa la boca.</p>	
<b>MIN</b>	<b>11:30</b>		
<p>VM - Comunicado número 10.</p> <p>- Por disposición de la junta general de sanidad, se advierte que aquellas personas que presenten signos de la peste</p> <p>(...)</p> <p>- Cualquier intento de salir de donde se encuentren, serán reprimidos con la fuerza.</p>			
<b>MIN</b>	<b>12:00</b>	<b>MIN</b>	<b>12:00</b>
<p>VM - Se reitera el comunicado número 12.</p> <p>- Se avisa a la población que aquellas personas que estando sanas intenten proteger u ocultar a personas enfermas, serán juzgados por representantes legales.</p>		<p>- Advertencia que hacía el gobierno de facto para asustar a la población que hacía que muchos callaran por miedo.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>14:26</b>
		<p>- En una casa oscura se ocultan los</p>	

		protagonistas y a través de una puerta de doble hoja se pueden ver dos cadáveres desnudos y sobre una cama.	
<b>MIN</b>	<b>16:30</b>	<b>MIN</b>	<b>16:30</b>
(A con una bufanda en la cabeza y pollera pide ayuda) A - Señora pro favor ayúdeme. (Todos se hacen los desentendidos, ni la miran)		- Puede ser una representación de una madre de Plaza de Mayo.	
		<b>MIN</b>	<b>18:44</b>
		- Se encuentran escondidos y a través de la entre luz de una puerta se puede ver cómo bajan de un auto tres sujetos con armas y se oyen las ametralladoras.	
<b>MIN</b>	<b>20:43</b>	<b>MIN</b>	<b>20:43</b>
M - Suba! Que no sería la primera vez que mato a alguien.		- M en la película hace de una persona que perteneció a las fuerzas de seguridad. Que para subir a una mujer al auto, le aprieta la boca.	
<b>MIN</b>	<b>23:28</b>		
ML - ¿A quiénes matan? F - A los que tienen la peste o que estuvieron con apestados.			
<b>MIN</b>	<b>30:00</b>	<b>MIN</b>	<b>30:00</b>
A - Gracias Hijo.  M - Yo no soy su hijo. A - Podrías serlo, sos muy joven todavía. A - Cualquiera de ustedes podría serlo. ¿Porqué una vieja como yo tendría que vivir todo ésta?		- Aparece la figura del desaparecido. El hijo de uno es el hijo de todos y a la inversa, la madre de uno terminó siendo la madre de todos.	
<b>MIN</b>	<b>33:13</b>	<b>MIN</b>	<b>33:13</b>
M - ¿Qué querés vos putita? (mientras le va acariciando la pierna y aprieta a ML) ML - Soltame, soltame!		- Aparece la figura del abuso que casualmente es llevada adelante por quien pertenece a las fuerzas.	
<b>MIN</b>	<b>35:05</b>	<b>MIN</b>	<b>35:05</b>
A - Dios podría haber ahorrado todo esto, pero castiga, castiga sin piedra y sin palo.		- La imagen de un Dios no misericordioso. Al cual se le puede hacer reclamos, diferente a la figura del Dios del discurso hegemónico.	
<b>MIN</b>	<b>36:00</b>	<b>MIN</b>	<b>36:00</b>
(A se estuvo quejando todo el tiempo que tenía dolores de piernas de tanto andar) A - Los viejos andamos siempre con nuestro dolor a cuesta.		- Es la representación de la figura de una madre de Plaza de Mayo que no solo se reunía a dar las vueltas pidiendo la aparición de su hijo sino que también lo buscaba por todas las instituciones. Alegoría a las piernas cansadas.	
<b>MIN</b>	<b>38:30</b>	<b>MIN</b>	<b>38:30</b>
(A tararea una canción con mucha angustia y luego la canta)		- Nuevamente aparece la figura de la mujer que busca.	

<p>A - Yo busco a mi titina...          La busco en todas partes          Yo busco a mi titina y no la puedo encontrar          (La canción se corta cuando se escuchan disparos de fondo y sirenas)          - Miren de lo que me vengo a acordar ahora, de los ojos de mi Esteban, no del color, sino de cómo miraba. Es muy triste eso...</p>			
<b>MIN</b>	<b>48:20</b>	<b>MIN</b>	<b>48:20</b>
<p>(A a los gritos y en llanto pide que la miren caminar)          A - Miren como camino, miren! Miren como camino. Mírenme!          (...)          A - Tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar, tengo que caminar...</p>		<p>- Es la figura de la madre que busca a su hijo desaparecido que a grito ahogado pide porque su reclamo sea escuchado, en este caso al verla caminar. No puede bajar los brazos, por eso repite tanto que tiene que</p>	
		<b>MIN</b>	<b>50:00</b>
		<p>- 6 de los protagonistas caminan por un lugar desértico, maltrechos, sucios y cansados. (Imagen simbólica del exilio)</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:00:20</b>	<b>MIN</b>	<b>01:00:20</b>
<p>(M persigue a S. Se arrodilla y le toca suavemente y le abraza la panza)          M - ¿El bebé es preciado?</p>		<p>- Aparece sutilmente la figura de la apropiación de hijos.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:03:11</b>		
<p>ML - A marchar! Y aplaude al compás, uno dos, más arriba la cabeza, las piernas derechas          y el culo adentro.          (...)          (ML le habla a S)          ML - ¿Sabías que yo también puedo ser una muy buena mamá?          (...)          - Vos quédate tranquila que si te llega a pasar algo, yo te lo voy a cuidar.          (...)          - Sino sos fuerte, sino seguís, tu hijo va a ser para mi.</p>		<b>MIN</b>	<b>01:16:38</b>
		<p>- Representación en cuanto a que la iglesia también apretó el gatillo durante la dictadura.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:22:47</b>	<b>MIN</b>	<b>01:22:47</b>
<p>(S cuenta sobre la vida con su marido)          S - Él planifica todo, la empresa, su vida, todo lo planifica.          - Yo le cambié los planes          - Él quiso que abortara</p>		<p>- Única referencia en cualquier película de la época que se hace referencia al aborto.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>01:32:14</b>
		<p>- Figura de los vuelos de la muerte</p>	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>05:55</b>	
Pasillo largo oscuro y silencioso		La figura del exilio está presente durante toda la película. Hay un personaje con capacidades diferentes que es el que recorre toda la película y aunque lo intente, nunca le sale una palabra.
<b>MIN</b>	<b>08:00</b>	La peste es una alusión a las ideas de izquierda.
Cuerpos muertos tirados		
<b>MIN</b>	<b>11:20</b>	En varias escenas se hombres bajando de autos con armas.
S se tapa la boca con miedo para que no se la escuche.		Siempre se escuchan disparos de fondo.
<b>MIN</b>	<b>16:30</b>	
Mujer con bufanda en la cabeza y pollera.		
<b>MIN</b>	<b>18:44</b>	Todos los personajes tienen una representación simbólica
Tres sujetos con armas.		muy importante para la época
<b>MIN</b>	<b>20:43</b>	
Hombre sujetando una mujer		la monja, la embarazada, una
<b>MIN</b>	<b>23:28</b>	mujer mayor siempre con un pañuelo en la cabeza, el
F le tapa la boca a ML para que no grite.		futbolista, la prostituta, el
<b>MIN</b>	<b>37:44</b>	perteneciente a las fuerzas, el
M sujeta por los brazos a S.		el loco.
<b>MIN</b>	<b>41:00</b>	
Le tapan la boca al loco.		
<b>MIN</b>	<b>01:16:38</b>	- La película empieza con una fiesta, en la
Mano en alza que arroja un tiro al aire y con un rosario enroscado.		
<b>MIN</b>	<b>01:32:14</b>	angustia (Como si supiera algo que los demás no ven y sonríen y festejan)
Hombre que se ahoga.		

Matriz de película contrahegemónica 6: Tiempo de revancha (1981)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=ls7wy8HkDTY>

FUENTE		DATOS			
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO
CH6	Tiempo de revancha (Aristarain, A)	30 Julio 1981	Aries Cinematográfica Argentina	Federico Luppi Julio de Grazia Ulises Dumont Haydee Padilla	DRAMA
 <p>Un hombre honesto es hoy, algo muy peligroso.</p> <p>FEDERICO LUPI • HAYDEE PADILLA</p> <p>PREMIOS • Gran Premio en el Festival de Montreal 1982 • Gran Premio (Máxima de Oro) del IV Festival de Buenos Aires • Premio Máxima (Jordi Catalán) XXIII Festival Cinematográfico Internacional de Cultura de Buenos Aires • 7 Premios de la Asociación de Críticos Cinematográficos de la Argentina: Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guion, Mejores Actores y Mejor Montaje</p> <p>en un film de <b>ADOLFO ARISTARAIN</b></p> <p><b>TIEMPO DE REVANCHA</b></p> <p>con JULIO DE GRAZIA ULISES DUMONT ALDO BARBERIS • ENRIQUE LIPORACE JOSE JOFFE • DONKES • ARTURO MALY La participación especial de <b>RODOLFO RANNI</b> Producción VÉCTOR OLIVERA y LUIS OSVALDO REPETTO</p>			<p><b>REFERENCIAS</b></p> <p>L - Federico Luppi U - Ulises Dumont ? - Intrascendente</p>		
<p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film301645.html">https://www.filmaffinity.com/es/film301645.html</a></p>					
<p><b>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film301645.html">https://www.filmaffinity.com/es/film301645.html</a>)</b></p> <p>El ex-sindicalista Pedro Bengoa, previa "limpieza" de su pasado, consigue trabajo en las minas de la empresa Tulsaco, donde se reencuentra con un antiguo compañero quien, pasado algún tiempo, le propone un plan: simular un accidente y hacerse pasar por mudo para cobrar una indemnización. Pero algo inesperado sucede.</p>					

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>06:08</b>	<b>MIN</b>	
<p>? - Según el informe usted no es gremialista, no tuvo actividad política. (Sorprendido)</p> <p>- Era difícil mantenerse al margen con una actividad como la suya.</p>			
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	<b>MIN</b>	<b>09:20</b>
<p>(Padre de L)</p> <p>- Algún día te van a provocar y vas a decir lo que no se puede, y ese día te borran. Vas a estar peor que ahora</p> <p>sin guita y sin orgullo</p> <p>- Vení, mirate. ¿Te podes mirar al espejo?</p>		<p>Referencia a los valores de parte del padre a L por haber aceptado un trabajo en una empresa de capital extranjero.</p>	
<b>MIN</b>	<b>18:10</b>	<b>MIN</b>	<b>33:00</b>
<p>U - Cuidate, hay mucho alcahuete. No hables, no protestes. Aguanta Pedro, haceme caso.</p> <p>(...)</p> <p>- Po favor quedate piola. Yo se cómo salir de aquí.</p>		<p>Después del accidente le quieren cerrar la boca a L con plata.</p>	
<b>MIN</b>	<b>38:05</b>	<b>MIN</b>	<b>38:05</b>
<p>? - Pedro!</p> <p>L - Dejame.</p> <p>? - ¿Porqué tanto lío? ¿Por qué no tenemos la libreta?</p> <p>L - Es una piba</p> <p>? - Es mi mujer Pedro. La quiero, la respeto y vivimos juntos. No hace falta que nadie nos dé permiso.</p>		<p>Escena familiar real, el L se puede enojar sobre valores</p> <p>morales tradicionales, pero recapacita y sabe pedir disculpas</p>	
<b>MIN</b>	<b>40:31</b>	<b>MIN</b>	<b>40:31</b>

(Primera referencia a hacer silencio)		A partir de éste momento toda la película está inmersa en la	
(U Se apaga un cigarrillo en el brazo, no hace un solo gesto)		simbología del no abrir la boca.	
U - ¿Hablé yo? ¿Dije algo yo? Yo soy mudo Pedro. Nadie me puede hacer hablar si yo no quiero.			
<b>MIN</b>	<b>01:18:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:18:00</b>
(Entre el abogado y el dueño de la empresa van subiendo el precio para llegar a un arreglo y no ir a juicio)		No hay plata que pueda comprar a L. No se encuentra en venta.	
? - Piénselo bien Bengoa, no tiene chances.		Es una cuestión de principios contra el empresariado.	
<b>MIN</b>	<b>01:23:00</b>		
(La mujer le dice a L)			
? - Esto no tiene sentido, nada tiene sentido.			
(L No habla, gesto con las manos de tener paciencia)			
		<b>MIN</b>	<b>01:28:10</b>
		Le llega un cassette grabado con todas las charlas que tuvo L con	
		el abogado y con su mujer. L desconecta absolutamente todo lo	
		que se encuentra a su alrededor. A partir de ahí, se siente	
		perseguido todo el tiempo.	
		<b>MIN</b>	<b>01:37:06</b>
		Marca los días en la pared como alguien que estuviera	
		encerrado.	
		<b>MIN</b>	<b>1:40:00</b>
		L aprieta el timbre para que suene todo el tiempo.	
		- Se desnuda él y desnuda a la mujer.	
		- Pone la música a todo volumen.	

- Abre las canillas de agua y la ducha.

- Una vez bajo el agua L con todo el ruido de fondo le grita a la

mujer, ganamos Amanda! Y la abraza con lágrimas en los ojos.

(Desahogo)

**MIN**

**01:43:02**

Mientras L camina por la calle un falcón lo sigue. El auto para

frente a L, abren la puerta y tiran un cuerpo.

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>		
		La película habla todo el tiempo sobre los valores. A no delatar, a que la plata no es lo primordial, a la defensa del trabajador.
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	
Padre hablando de valores y señalando un espejo.		Las escenas de familia son más legítimas con discusiones de por medio o situaciones reales (para comparar con Familias Felices)
<b>MIN</b>	<b>01:08:40</b>	
L se tapa la boca con cinta		
<b>MIN</b>	<b>01:18:00</b>	
Cartel "No hay Arreglo"		La empresa donde trabaja L (Tulsaco), que se dedica a la extracción de cobre) es una empresa fantasma. No solo no extrae cobre sino que pide subir las cargas de dinamita para ganar tiempo. Así pone en riesgo la vida de los trabajadores.
<b>MIN</b>	<b>01:19:50</b>	
Gesto de "De acá"		
<b>MIN</b>	<b>01:36:06</b>	
Detrás de la puerta hay alguien espiondo.		
<b>MIN</b>	<b>01:37:06</b>	
Marca los días en la pared como alguien que estuviera encerrado.		Promediando la hora de película hasta el final L no vuelve a abrir la boca ni a decir nada
<b>MIN</b>	<b>01:24:22</b>	
Se tapa la boca.		
<b>MIN</b>	<b>01:43:02</b>	
Mientras L camina por la calle un falcon lo sigue. El auto para frente a L, abren la puerta y tiran un cuerpo.		L no acepta 500.000 dólares con tal de llevar a juicio a la empresa y que se devele su corrupción.
<b>MIN</b>	<b>01:46:20</b>	
Se corta la lengua con la navaja de afeitar.		Cuestión de principios y valores termina ganando el juicio pero por menos plata. Pero la empresa de cobre terminó siendo intervenida. (Satisfacción para L)

*Matriz de película contrahegemónica 7: Plata dulce (1982)*

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=yBa1Wdc0Qrs>

FUENTE		DATOS							
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO				
CH7	<b>Plata dulce</b> (Ayala, F)	08 Julio 1982	Aries Cinematográfica Argentina	Federico Luppi Julio de Grazia Gianni Lunadei	COMEDIA DRAMÁTICA				
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film800977.html">https://www.filmaffinity.com/es/film800977.html</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>L - Federico Luppi</td> </tr> <tr> <td>J - Julio de Grazia</td> </tr> <tr> <td>A - Gianni Lunadei</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	L - Federico Luppi	J - Julio de Grazia	A - Gianni Lunadei
		REFERENCIAS							
L - Federico Luppi									
J - Julio de Grazia									
A - Gianni Lunadei									
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film800977.html">https://www.filmaffinity.com/es/film800977.html</a>)</p> <p>Un hombre se encuentra con un ex compañero de la colimba que le ofrece un negocio redondo. La "plata" comienza a venir a raudales, pero las cosas cambiarán de un día para el otro.</p>									

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
MIN	14:25	MIN	01:45
<p>? - Bueno al laburo que se acabó la joda.  J - Sí, pero quien nos quita lo bailado.  ? - No va a faltar el comedido.</p>		<p>(Desde 00:00 hasta minuto 03:25) Se muestran los festejos en las tribunas y los goles durante el mundial '78, todo con una música triunfal de fondo al grito tribunero de: Argentina, Argentina. La vuelta olímpica y la copa alzada muestra triunfalismo, la gente en las calles festejando. (Se da inicio con un tono triunfalista a la película, porque es una comedia que va a tratar con crudeza la situación económica del país durante ese período)</p>	
		MIN	04:45
		<p>J - Siempre que pasa por un cuadro de la selección Argentina grita "Argentina, Argentina" y lo besa</p>	
MIN	05:17	MIN	05:17
<p>(El hijo de L le recuerda que le deje plata para el profesor de las clases particulares)  L - Pero finiquitala eh! (Muy enojado)</p> <p>? - Sí, la última va a ser la última.  L - No sé para qué insistís ¿te bocharon en el ingreso? Bueno sí, te bocharon.  ? - Bueno, pero él no tuvo la culpa, si no había más vacantes.  L - Me nefrega, que haya vacantes o que no haya vacantes. Aparte, para estudiar esa porquería que va a estudiar</p> <p>¿Qué es?</p> <p>Hijo - Geología papá.  L - Aparte de morirse de hambre me va a llenar la casa de piedritas.</p>		<p>- Es la representación de una escena familiar más real que las presentadas por las películas hegemónicas.  - Si bien el padre representa al clase media proveedor que se sienta en la cabecera de la mesa, hacia el final de la película va a ser el gran perdedor.</p> <p>- bajo la lógica neoliberal y las carreras universitarias liberales es simbólico que se mofen de cualquier carrera que no represente esos paradigmas de futuro bienestar económico.</p>	
MIN		09:30	
<p>(L tiene un Fiat 600, A tiene un Mercedes Benz, L va caminando por la peatonal Florida y le toca bocina a L para que se corra)  L - Peatonal morocho, para los mercedes también  (los amigos se reencuentran y A le pide a L que le estacione el Mercedes. L una vez arriba del Mercedes le toca la bocina a la gente que está adelante y lo está mirando )</p>			

- Qué miran salames, nunca vieron un Mercedes!			
<b>MIN</b>	<b>10:20</b>		
(La Suegra habla por teléfono) S - Un Mercedes...no, no es un chiste. (...) - Sí, apunté el número de chapa y todo. A lo mejor tiene una doble vida. No es la primera vez que sucede. Un día se destapa la olla y aparece otra mujer y otros herederos también.			
<b>MIN</b>	<b>10:57</b>	<b>MIN</b>	<b>10:57</b>
(J discute con la hija por al hora en que llegó) ? - Ya soy grande papá! Hasta cuando me vas a seguir controlando. J - Si hay novio que venga acá y que ponga la caripela. - Que! Acaso yo no tengo derechos. ? - cada vez menos (J le da un cachetazo) ? - No me lo vuelvas a hacer papá!		La frase "Acaso no tengo derechos" y el gesto que hace la hija y la frase "cada vez menos" son una alusión al modelo represivo instaurado por la dictadura.	
<b>MIN</b>	<b>12:50</b>	<b>MIN</b>	<b>18:16</b>
(A le propone un negocio a L) L - ¿Me lo contáis de nuevo por favor? A - Sabes lo que es realmente difícil. Asumir que estamos entrando a un nuevo país, se trata de un enorme cambio porque estamos entrando al mundo.		(Valores) J toca con cariño el cartel de la fábrica de botiquines de la familia "Los Hermanos Bonifatti porque le están cambiando la fachada.	
<b>MIN</b>	<b>20:22</b>	<b>MIN</b>	<b>20:22</b>
(J se da cuenta de que el negocio que le propuso A a L es una chantada) J - Fijate, ni frio ni calor.		(J se da cuenta de que el negocio que le propuso A a L es una chantada) - Descuelga el frente de un aire acondicionado falso de la pared - levanta el teléfono y no tiene tono - Abre los archiveros, no hay un solo archivo (Como el modelo económico militar y como elegía vivir mucha de la sociedad Argentina, todo era una fachada para afuera pero una mentira por dentro)	
<b>MIN</b>	<b>20:46</b>	<b>MIN</b>	<b>20:46</b>
L - ¿Ustedes que ven de malo en esto?¿Cuál es el delito? Acá, ¿Encontraste fierros o		Cuestión de principios y valores.	

falopa?			
J - No me gusta Carlitos. A mí la guita ganada sin laburar no me gusta.			
L - Acá hay laburo, laburo de acá! ( Se señala con el dedo la cien en la cabeza)		<b>MIN</b>	<b>34:00</b>
J - A mí me gusta andar con la frente bien alta...siempre.		J pinta el cartel de la familia de la fabrica con un tango nostálgico de fondo	
<b>MIN</b>	<b>35:20</b>	<b>MIN</b>	<b>35:20</b>
(L se muda a una casa mejor y habla con J de vender el taller)		Representación de la Argentina devastada económicamente	
J - ¿De dónde sacaste eso?¿Cómo vamos a vender el taller?		y desindustrializada	
L - Muy fácil, se pone un aviso en el diario y se vende.			
J - ¿Pero porqué?			
L - No conviene seguir fabricando botiquines (Canchero)			
J - Fabriquemos otra cosa.			
L - No conviene fabricar nada.			
<b>MIN</b>	<b>37:00</b>		
(La abuela de la familia es la que todo el tiempo está desesperada por comprar dólares)			
Abuela - Preguntale al Yankee que va a pasar con los plazos fijos.			
L - ¿Qué va a saber?			
Abuela - Éstos yankees están en todas (Se sonrío contenta)			
<b>MIN</b>	<b>38:05</b>		
(Discurso del norteamericano)			
- ¿Qué necesita el ciudadano común?			
Solamente hay una respuesta. Libertad, libertad completa, libertad en el pleno sentido de la palabra.			
- Si queremos un mundo libre, tenemos que luchar por una economía libre.			
<b>MIN</b>	<b>43:24</b>	<b>MIN</b>	<b>43:24</b>
(El obrero suspendido de la fábrica de botiquines va a tomar mate con J)		Profundo proceso de desindustrialización	
J - ¿Qué haces acá? ¿No te dije que estabas suspendido?			
O - Y que, ¿No se puede venir a tomar un mate?			
J - ¿Qué nos va a pasar turco, qué nos va a pasar?			

<p>O - Primero la garlopa, después la lija. Cosa que quedemos bien puliditos. (...) O - la fábrica de colchones suspendió por 15 días el personal, la de cortina americana quebró (Entra un chico a pagarle lo de un proveedor, le intenta pagar con bolsas de basura) J - ¿Qué es esto? ? Bolsas de basura, dice que plata no hay.</p>			
<b>MIN</b>	<b>46:40</b>		
<p>? - ¿Quién va a comprar camisas nacionales? Yo les voy a decir quién...los locos (? Sale de la oficina) J - Justo golpea la mesa "Pero quien carajo se cree que es" ? - ¿Yo? Una víctima señor, una víctima.</p>			
<b>MIN</b>	<b>46:50</b>	<b>MIN</b>	<b>46:50</b>
<p>J - ¿Lo hiciste entrar acá? L - Bajá la bocina que aquí nadie sabe que Patricia es tu hija. J - No, ni que yo soy tu concuñado, ni que tu hijo es tu hijo, ni que tu familia es tu familia...vos entraste aquí y borraste todo.</p>		<p>Referencia a ocultar la familia.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>52:30</b>
		<p>En el aeropuerto en Argentina, toda la familia volvió de Miami (EUA) con los changos llenos de electrodomésticos (referencia de un cipayo)</p>	
<b>MIN</b>	<b>52:47</b>		
<p>L - ¿Sabes lo que pasa? Qué ahora con el dólar barato, es un fenómeno viajar ¿Sabes cómo nos esperan allá? - Y claro! Ahora se dio vuelta la tortilla, no le vamos a pedir nada a nadie, los que ponemos ahora los dólares somos nosotros, los argentinos.</p>			
<b>MIN</b>	<b>53:10</b>		
<p>Abuela - Qué linda remera que te compraste! El nieto - Ésta la compré acá abuela, Abuela - ¿Y vos que te compraste? Nieto - Nada, si ellos se lo compraron todo.</p>			
<b>MIN</b>	<b>56:30</b>	<b>MIN</b>	<b>56:30</b>
<p>(J entra con un bolso que representa la plata de haber vendido la fabrica familiar de botiquines)</p>		<p>Valores</p>	

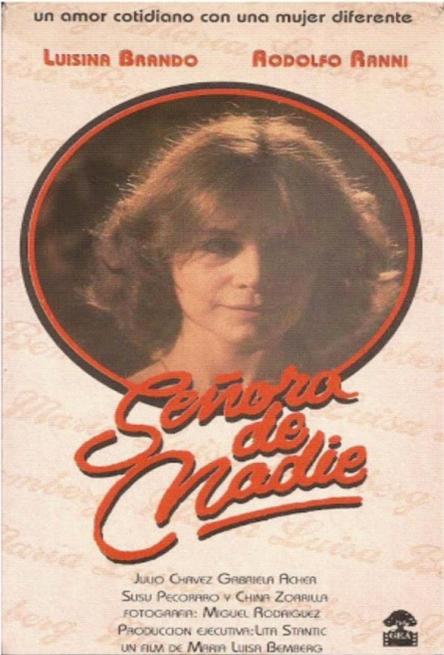
J - Ahora llamas y pedís la carpeta de Molinuevo y anotas, Molinuevo Rubén no debe un solo piojoso peso más.			
<b>MIN</b>	<b>01:13:22</b>		
(J compró toda la plata de la fábrica en productos no perecederos para revender) ? - ¿A quién se lo vendemos? J - Te lo sacan de las manos! Hoy en día los productos importados se venden solos. ? - ¿Importado? Importada será la caja, porque acá dice Industria Argentina. J - Claaaaro, (Mirando la etiqueta del producto) las compraron barata en el 74 y nos hicieron la calesita.			
<b>MIN</b>	<b>01:11:26</b>	<b>MIN</b>	<b>01:11:26</b>
(Sentados en un bar J y O) J - Me están tocando el culo turco. O - A mi también, llega la cuenta de Luz (pic) y hace el gesto como que le peten el dedo en la cola) me lo tocan, Llega la cuenta de gas (pic) otra vez, llega la cuenta del teléfono (pic), vas a la carnicería (pic), necesitas remedios (pic). J - Te atrasas en el pago, (pic). (...) O - Te querés quejar (pic, pic, pic) J - ¿Sabes lo que somos turco? Un culo...(Se pasa del humor a un profundo sosiego)		- Simbolismo con el pin de los ajustes y del modelo neoliberal	
<b>MIN</b>	<b>01:25:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:25:00</b>
L - ¿No tienen toda la guita que necesitan? ¿No se qué más quieren? Hijo - Un hombre honesto		El hijo de L lo encuentra al padre que se acuesta con la sobrina	
<b>MIN</b>	<b>01:29:32</b>	<b>MIN</b>	<b>01:29:32</b>
? - éste banco es una cáscara vacía		Los bancos no dejan retirar la plata a la gente. La gente se agolpa en las puertas de los bancos para reclamar. - L se da cuenta que su vida, sus negocios, su relación con la sobrina adolescente (que lo deja por A) Se da cuenta que todo era una cascara vacía ( relacionar con la escena de la fabrica del principio)	
<b>MIN</b>	<b>01:30:00</b>		
L - Si yo afané, el afaná conmigo. - Yo no soy ningún imbécil, yo no soy ningún imbécil (en estado de shock)			

(Hijo le da una cachetada a L y éste vuelve en sí) (El hijo abraza a L. L llora)	
<b>MIN</b>	<b>01:32:36</b>
<p>(J va a visitar a L a la cárcel)</p> <p>J - Cómo nos cagaste a todos eh. A tu propia familia.</p> <p>J - (De manera burlona) Qué la guita da la guita, cash cash, hace todo el líquido que podes!</p> <p>(...)</p> <p>(J y L miran para arriba, a través de las rejas de la cárcel)</p> <p>J - Dios es argentino.</p>	

IMAGEN		OBSERVACIONES
MIN	20:46	
JG se da cuenta que su fabrica es usada para negocios sucios.		La película muestra el modelo neoliberal implantado por el gobierno militar.
MIN	44:20	Es una crítica muy clara a la clase media aspiracional.
A JG le pagan con bolsas.		
MIN	52:47	En la cotidianidad de la película se habla de dólares todo el tiempo
Vuelve toda la familia de Miami. Changos con compras.		
MIN	53:00	A es la típica representación del argentino acomodado, seguro, canchero, correcto, empresario, adulator.
Marcas de productos importados.		
MIN	1:11:51	
JG espera al costado de la ruta para ver si puede vender los productos importados.		
MIN	1:18:59	
Charla de café entre amigos y gesto de Pic!		J es la representación de un tipo bonachón, honesto, laburador con valores tradicionales pero genuinos y bien intencionados
		Los argentinos que les está yendo bien, todo el tiempo hablan de plata líquida. De que la plata hay que ponerla a circular porque hace plata
		A y L que son los estafadores se conocieron haciendo el servicio militar.
		L clase media aspiracional con flacos valores, hace vender la empresa familiar y tiene un amorío con su sobrina.
		Toda la película es la representación de una cáscara vacía que se cae hacia el final.
		A es la representación del Argentino que se las sabe todas. L lo repite todo el tiempo, que A se las sabe todas.

Matriz de película contrahegemónica 8: Señora de nadie (1982)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=B8zn4Vko-kE&t=2s>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
CH8	Señora de nadie (Bemberg, M.L.)	01 Abril 1982	Gea Cinematográfica S.R.L	Luisina Brando Rodolfo Ranni Julio Chávez China Zorrilla	DRAMA					
 <p>Imagen extraída de <a href="http://www.incaatv.gov.ar/movie/1774/">http://www.incaatv.gov.ar/movie/1774/</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>L - Luisina Brando</td> </tr> <tr> <td>EX - Rodolfo Ranni</td> </tr> <tr> <td>A - Julio Chávez</td> </tr> <tr> <td>M - China Zorrilla</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	L - Luisina Brando	EX - Rodolfo Ranni	A - Julio Chávez	M - China Zorrilla
REFERENCIAS										
L - Luisina Brando										
EX - Rodolfo Ranni										
A - Julio Chávez										
M - China Zorrilla										
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/ar/film995122.html">https://www.filmaffinity.com/ar/film995122.html</a>)</p> <p>Es la historia de Leonor, una buena ama de casa que vive con su marido, Fernando, y sus dos hijos. Ama profundamente a su esposo y no pone en duda la reciprocidad de su amor y su fidelidad. Un día, circunstancialmente, descubre que su marido la engaña. Leonor se siente traicionada emocionalmente y comprende que su mundo, basado en una mentira, se ha desmoronado como un castillo de naipes. Con más miedo que convicción, abandona la casa, dejando cartelitos con instrucciones precisas para su marcha y confía a sus hijos al cuidado de su marido. Se refugia en lo de su tía Lola, que tiene una casa transformada en un hogar para ancianos. Allí Fernando no podrá encontrarla. Espía a sus hijos saliendo de su casa para el colegio pero no puede acercarse ya que no quiere que la vean destrozada. Empieza a trabajar en una inmobiliaria como promotora y por primera vez en su vida gana su propio dinero. Conoce casualmente y se hace amiga de un joven homosexual, Pablo, que es tierno, sensible y tan desolado como ella. Poco a poco se reencontrará con sus hijos, y comenzará un proceso de búsqueda de sus propia identidad</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>14:25</b>	<b>MIN</b>	<b>01:45</b>
<p>M - Mirá, vos ahora te quedas acá y a la noche tenes una explicación con tu marido. Las cosas hablando se arreglan. L - Yo no voy a volver mamá. M - ¿Y los chicos?</p>		<p>L y dos hijos sentados en la mesa (ausencia del hombre en la cabecera)</p>	
<b>MIN</b>	<b>16:10</b>		
<p>(Cena en la casona de la tía de L) ? - ¿Pero qué pasa hija mía que no comes? Hay señor! Ésta juventud de ahora que no come para no engordar! No sé donde vamos a ir a parar (...) - En fín, no sé donde va a ir a parar ésta juventud.</p>			
<b>MIN</b>	<b>18:21</b>	<b>MIN</b>	<b>18:21</b>
<p>M - Sabes que no te reconozco!  L - Buena señal M - ¿Sabes lo que estoy pensando? Que si seguís así lo vas a perder... L - Vos no pensas que él me puede perder a mí, él no me conoce, vos tampoco me conoces. No sabes quien soy yo.</p>		<p>Mujer en transformación, que no busca la aprobación de los demás y se corre del estereotipo de ama de casa sumisa de la época. Se valoriza ella misma.</p>	
<b>MIN</b>	<b>20:00</b>	<b>MIN</b>	<b>20:00</b>
<p>(Habla con los hijos sobre que va a irse de la casa) L - Voy a empezar a trabajar, es la primera vez que voy a trabajar...Y voy a estar mejor.</p>		<p>Escena real de la vida sobre una separación. No las adornadas como en las películas hegemónicas.</p>	
<b>MIN</b>	<b>25:20</b>		
<p>M - Mirá Leonor, que Dios me perdone, porque yo sé que no te lo debería decir. A vos lo que te falta es una aventura. Una aventura para comprobar la poca importancia que tiene. - Mirame a mí, estoy hecha una novia. L - También...Después de papá te lo mereces vieja.</p>			
<b>MIN</b>	<b>27:00</b>	<b>MIN</b>	<b>27:00</b>
<p>(L habla sobre la madre y su recuerdo de cuando era chica) L - Todo lo que tuvo que aguantar la pobre. Una noche hasta le pegaron. Pero ella aguantaba porque creía que así iba a salvar su matrimonio. Porque pensaba que la mujer tenía que aguantar y sufrir. - ¿Para qué le sirvió?</p>		<p>- Se corre al contar la experiencia de la madre de la imagen de mujer sufrida y aguantadora.  - Aparece la imagen del desaparecido de manera muy directa.</p>	

- Un día mi papa desapareció, no hubo entierro. Fue como si hubiera muerto.			
<b>MIN</b>	<b>36:10</b>		
(Hijo de L) - Vos has cambiado mamá, ¿Y sabes qué? Estás más linda ahora.		<b>MIN</b>	<b>40:00</b>
		L Tiene un encuentro casual de una noche con un hombre (se da cuenta que al final el hombre era casado y había mentido). L se retira.	
<b>MIN</b>	<b>47:10</b>		
(L tiene un amigo gay que lleva a la casona de la tía) (La tía entra a la habitación) ? - Te agradecería que bajes la radio (...) - Leonor, tu sabes que ésta es una casa seria y mis señoras pueden pensar cualquier cosa de recibir a un hombre en los dormitorios.			
<b>MIN</b>	<b>48:40</b>	<b>MIN</b>	<b>48:40</b>
(L trabaja en una inmobiliaria, le va a pedir a su propio jefe para alquilarse algo e irse a vivir sola) ? - ¿Y su marido? L - Si usted sabe que estoy separada. ? - ¿Alguna persona podría darle aval? L - No quiero pedirlo señor. ? - Yo conozco mujeres divorciadas que viven como reinas. (...) L - No quiero depender de él, ni pedirle nada para mí. (...) ? - ¿Porqué no se arregla con él y se deja de tonterías? L - ¿Asique para usted son tonterías? ¿Y cómo se llama la mujer que se arregla con el marido para que la mantenga, eh? - ¿Por qué será que para algunos el honor es solo para ellos?		Gesto de indignación de L.	
		<b>MIN</b>	<b>52:10</b>
		L habla con una amiga y ésta la invita a vivir a su casa con la condición de no cobrarle el alquiler por si alguna vez quiere recibir la visita de algún hombre y le puede decir que salga.	
<b>MIN</b>	<b>52:14</b>	<b>MIN</b>	<b>52:14</b>

<p>(L entra a la casa donde vive con la amiga y se da cuenta que hay un hombre duchándose)</p> <p>L - Isabel, no me avisaste nada.</p> <p>? - Un caso de urgencia (se ríen cómplices)</p> <p>Me lo levanté en subte. No sabes, es un tesoro.</p> <p>L - Isabel, el de la otra noche también era un tesoro, ¿Te acordás?</p>		<p>Imagen de la mujer que tiene varias parejas sexuales.</p>
<b>MIN</b>	<b>55:20</b>	
<p>(L se encuentra con A en un bar)</p> <p>A - Isabel me contestó furiosa por el interno, creo que le interrumpí el orgasmo.</p> <p>(...)</p> <p>- Se murió la tía. Ahora el sobrino puto, el degenerado va a dormir en su cama.</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:02:00</b>	
<p>? - Perdón preciosa, ¿Cómo se llama usted?</p> <p>No recuerdo bien...(Señora de quién?)</p> <p>L - Yo soy señora de nadie y me llamo Leonor Vital.</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:03:10</b>	
<p>(EX - Le hace un piropo a L)</p> <p>L - No me gustan los seductores</p> <p>EX - Señora de nadie, no se ponga así, cualquiera diría que tiene miedo.</p> <p>L - ¿Miedo? ¿De qué? (L saca a bailar a EX)</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:14:34</b>	
<p>EX - ¿Preferís a ese triste marica?</p> <p>L - Ese triste marica me respeta y no me hace sufrir.</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:23:50</b>	
<p>L se encuentra besando apasionadamente a un extraño que la toca por debajo de la falda y L le dice que no, que mejor abajo en el auto (mujer que decide).</p>		

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>01:45</b>	
L y dos hijos sentados en la mesa (ausencia del hombre en la cabecera)		L es una señora muy acomodada económicamente que deja todas las comodidades al separarse del marido ante una infidelidad.
		Hay una marcada tradición en el discurso de las personas mayores. La imagen de la mujer que se utiliza es de señora.
<b>MIN</b>	<b>15:59</b>	
- Solo mujeres sentadas en la mesa.		L trabaja, busca su independencia y tiene un amigo gay.
<b>MIN</b>	<b>40:00</b>	
L Tiene un encuentro casual de una noche con un hombre		
<b>MIN</b>	<b>48:40</b>	
Gesto de indignación de L.		
<b>MIN</b>	<b>01:23:50</b>	
Mujer separada con dos hijos que tiene una aventura con de una noche.		

*Matriz de película contrahegemónica 9: No habrá más penas ni olvidos (1983)*

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=hiyJDXVhkFE>

FUENTE		DATOS									
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO						
CH9	<b>No habrá más penas ni olvidos</b> (Olivera, H)	22 Septiembre 1983	Aries Cinematográfica Argentina	Federico Luppi Victor Laplace Rodolfo Ranni Graciela Dufau	COMEDIA DRAMÁTICA						
			<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>L - Federico Luppi</td> </tr> <tr> <td>U - Ulises Dumon</td> </tr> <tr> <td>R - Rodolfo Ranni</td> </tr> <tr> <td>S - Hector Blonde</td> </tr> <tr> <td>? - Personaje sin relevancia</td> </tr> </tbody> </table>			REFERENCIAS	L - Federico Luppi	U - Ulises Dumon	R - Rodolfo Ranni	S - Hector Blonde	? - Personaje sin relevancia
REFERENCIAS											
L - Federico Luppi											
U - Ulises Dumon											
R - Rodolfo Ranni											
S - Hector Blonde											
? - Personaje sin relevancia											
<p>Imagen extraída de <a href="https://www.dcine.org/no-habra-mas-penas-ni-olvido">https://www.dcine.org/no-habra-mas-penas-ni-olvido</a></p>											
<p><b>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film156713.html">https://www.filmaffinity.com/es/film156713.html</a>)</b></p> <p>Festevada adaptación de la novela homónima del escritor argentino Osvaldo Soriano, que propone una mirada crítica no exenta de humor de la realidad política argentina. La película transcurre en un pequeño pueblo, en el que se enfrentan dos facciones del peronismo: una encabezada por el intendente, y otra representada por el delegado municipal. La película recibió varios premios entre ellos el del Festival del Cine de Berlín.</p>											

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>01:35</b>	<b>MIN</b>	<b>01:35</b>
(Una camioneta anunciando los espectáculos del barrio) ? - Horacio Guaraní en persona, actuando mañana sábado en el club...		- Horacio Guaraní se exilió en 1974.	
<b>MIN</b>	<b>05:40</b>	<b>MIN</b>	<b>05:18</b>
? - Compañeros, compañeros! Echemos al Marxista Mateo Suprino.		- Suena la marcha peronista de fondo.	
<b>MIN</b>	<b>07:00</b>	<b>MIN</b>	<b>07:00</b>
R - Para terminar con el enemigo apátrida que se ha infiltrado en Colonia Vela.(Tono de voz militar) (...) - El Mateo es Marxista, Comunista, ¡echalo!		- Enemigo apátrida relación al marxismo.	
<b>MIN</b>	<b>10:30</b>	<b>MIN</b>	<b>10:30</b>
L - Milicos, milicos, acá boludos! en la esquina.		- No se trata a la milicia con reverencia. (comparar con Palito Ortega)	
<b>MIN</b>	<b>13:58</b>		
? - La vida por Perón, Carajo!			
<b>MIN</b>	<b>18:10</b>		
? - Compañero Fuentes, la juventud peronista le hace llegar su solidaridad. (...) L - Menos palabras y vengan a pelear, carajo! (...) - Yo renuncio y así se arregla todo. Pero no, qué renunciar, acá hay que dar la vida por Perón.			
<b>MIN</b>	<b>20:00</b>		
(La JP camina por la calle mientras va cantando) ? - Fuentes, Perón un solo corazón!			
<b>MIN</b>	<b>27:00</b>		
? - El pueblo de Colonia Vela lo acusa de subversivo e infiltrado. (...) - Su mandato terminó. La democracia es así. (...) - perón o muerte.			
<b>MIN</b>	<b>01:06:42</b>		

<p>? - ¿Vio don Guzman? Parece que viene el ejército. ?? - Estamos salvados.</p>			
<b>MIN</b>	<b>01:14:22</b>	<b>MIN</b>	<b>01:14:22</b>
<p>? - Che Juan, ¿Crees que venga Perón? ¿Y por qué no? Si no lo podemos traer.  ?? - Estás loco vos. ? - Le contamos de Ignacio, de Mateo, de Ferminio, de cómo dieron la vida por él. ?? - Ah cuando el viejo se entere de esto, Cómo se va a emocionar. (...) - Vamos a tener un lindo día hoy. ? - Aha, un día Peronista (es un día soleado)</p>		<p>- Hacer una connotación a través de nombres como Ignacio, Mateo o Ferminio es recobrar la memoria de los que fueron fusilados por el aparato represivo del estado.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>30:21</b>
		<p>Militar con pañuelo blanco en la mano para 1983, cuando se estrena la película, es un simbólico mensaje mostrar cómo los militares no solo tiene n su estructura socavada, sino que a su vez piden rendición y piedad.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>33:20</b>
		<p>- Los militares entran a la casa de L y se llevan a la mujer con la boca tapada.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>36:20</b>
		<p>- Militares con las manos atadas mientras la JP los rodea encapuchados y con armas. Para 1983 los militares ya se encontraban rodeados y sin escapatoria. Pueblo verdugo ante las vejaciones que había sufrido.</p>	
<b>MIN</b>	<b>38:10</b>	<b>MIN</b>	<b>38:10</b>
<p>(Un periodista pregunta en una conferencia de prensa)  ? - ¿Por qué tanta violencia policial? ?? - No existe tal violencia policial, han sido los marxista los que han atacado al fuerza del hombre.  (...) ? - ¿Usted cree que puede ser posible la intervención del ejército?</p>		<p>- La pregunta final resulta una humorada para la época "¿En qué país se cree que estamos?", haciendo una asociación que en un país civilizado solo puede funcionar la democracia. Sin embargo civilizado era un término muy presente en la boca de los militares.</p>	

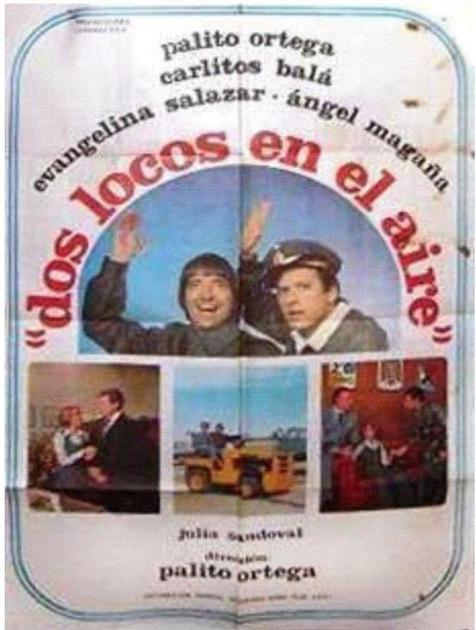
?? - Por favor joven, ¿En qué país se cree que estamos?			
<b>MIN</b>	<b>43:00</b>	<b>MIN</b>	<b>43:00</b>
<p>? - Los de la JP tienen al comisario. Se retiran o si no lo hacen boleta.</p> <p>(...)</p> <p>?? - ¿Usted ve lo que es la subversión?</p> <p>(...)</p> <p>R - Che Ricardito, ¿Qué quieren decir con eso de la patria socialista? Nunca lo entendí muy bien.</p>		<p>- R es el militar y hace mención que nunca entendió lo que es la patria socialista. Igual que la lógica militar, lo que no se entiende y lo que no responde a sus cánones debió ser eliminado.</p>	
<b>MIN</b>	<b>52:07</b>		
<p>? - Traje dinamita.</p> <p>?? - ¿Dinamita? Se la vamos a meter en el culo a los fascistas.</p>		<b>MIN</b>	<b>52:40</b>
		<p>- Las fuerzas del estado torturan, golpean, le apagan un cigarrillo en la cara a L, le pegan con una manopla. Mientras por detrás van pasando la imagen de Belgrano, San Martín y Sarmiento. (Se usa la imagen de próceres pero se está haciendo referencia al status de militar de los tres)</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:00:30</b>	<b>MIN</b>	<b>01:00:30</b>
<p>(Dos hombres en un Falcon con armas interrogan a U)</p> <p>? - ¿Por qué lo defendés?</p> <p>U - ¿A Fuentes? Porque es Peronista y es buen tipo.</p> <p>? - danos un nombre y ahí te salvas</p> <p>(...)</p> <p>U - Pendejo gorilón!</p> <p>? - Callate!</p> <p>(...)</p> <p>U - ¡Viva perón! (Lo fusilan)</p>		<p>- El pedir un nombre para que alguien se salve era parte de la lógica interrogativa de los militares que después terminan fusilando a una persona.</p>	

IMAGEN		OBSERVACIONES
Pintadas en la calle de Perón y Evita.		En un período de fuerte despolitización de la sociedad aparece hacia el final del régimen ésta película donde se vuelve a hablar de Peronismo y de marxismo.
		La película se basa en un libro de Osvaldo Soriano exiliado durante la dictadura en 1976.
		Es muy común que los personajes se traten de "compañero" y también finalicen con "viva Perón".
<b>MIN</b>	<b>01:01</b>	
En la pared escrito Evita vive.		
<b>MIN</b>	<b>01:22</b>	Si bien la novela que da vida a la película se desarrolla en 1974, sirve para llevar a escena la figura de la política del exiliado y del accionar militar en un tono de comedia.
Pintada en la pared de La JP.		
<b>MIN</b>	<b>03:58</b>	
Delegación de la CGT.		
<b>MIN</b>	<b>04:48</b>	La película trata sobre un enfrentamiento entre peronistas de izquierda y peronistas de derecha.
Cuadro del General Perón.		
<b>MIN</b>	<b>30:21</b>	
Militar con pañuelo blanco en la mano.		La palabra fusilar aparece en varios momentos como una suerte de visibilizar lo que se vivía en la época.
<b>MIN</b>	<b>33:20</b>	
Se llevan a una mujer detenida		
<b>MIN</b>	<b>36:20</b>	
Militares con las manos atadas.		

## Apéndice de matrices de películas de discurso hegemónico

Matriz de película hegemónica 1: *Dos locos del aire* (1976)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=8kqLRcuIXfI>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H1	<b>Dos Locos del aire</b> (Ortega, P)	22 de Julio de 1976	Argentina Sono Films	Palito Ortega Carlitos Balá Evangalina Salazar Ángel Magaña	MUSICAL Y COMEDIA					
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html">https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html</a></p>			<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O - Ortega</td> </tr> <tr> <td>B - Carlitos Bala</td> </tr> <tr> <td>E - Evangalina Salazar</td> </tr> <tr> <td>PE - Padre de Evangalina</td> </tr> </tbody> </table>			REFERENCIAS	O - Ortega	B - Carlitos Bala	E - Evangalina Salazar	PE - Padre de Evangalina
			REFERENCIAS							
O - Ortega										
B - Carlitos Bala										
E - Evangalina Salazar										
PE - Padre de Evangalina										
<table border="1"> <thead> <tr> <th>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html">https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html</a>)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Dos alocados aspirantes quieren ser pilotos de las Fuerzas Aéreas. Película de Palito Ortega obsecuente con la dictadura militar argentina, que resalta los símbolos patrios y la fe católica.</td> </tr> </tbody> </table>			SINOPSIS ( <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html">https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html</a> )	Dos alocados aspirantes quieren ser pilotos de las Fuerzas Aéreas. Película de Palito Ortega obsecuente con la dictadura militar argentina, que resalta los símbolos patrios y la fe católica.						
SINOPSIS ( <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html">https://www.filmaffinity.com/es/film312862.html</a> )										
Dos alocados aspirantes quieren ser pilotos de las Fuerzas Aéreas. Película de Palito Ortega obsecuente con la dictadura militar argentina, que resalta los símbolos patrios y la fe católica.										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>02:05</b>	<b>MIN</b>	<b>00:00</b>
<p>O - Escuela Cóndor, solicito pista para aterrizar.  ? - Recibido.  (Música de fondo con letra)  Son las alas de mi patria  Que en el aire van surcando  Con orgullo su grandeza y el honor  Mientras brilla nuestro pabellón.</p>		<p>(Música de marcha militar y ejército desfilando)</p>	
		<b>MIN</b>	<b>02:05</b>
		Plan Cóndor.	
<b>MIN</b>	<b>09:30</b>	<b>MIN</b>	<b>09:30</b>
<p>(Canción de O)</p> <p>- Los que no deforman las palabras</p> <p>y se muestran siempre como son  gente que no miente y que trabaja  los que no han perdido la razón.  Gente simple quiero yo  qué en lo simple está el amor  Muchos viven más de la mentira  de otra forma no saben vivir  en un mundo que ellos inventaron  donde tienen miedo de salir.</p>		<p>La canción se desarrolla hablando del trabajo y del amor con imágenes de fondo haciendo alusión al modelo agroexportador.</p>	
<b>MIN</b>	<b>16:07</b>	<b>MIN</b>	<b>16:07</b>
<p>? - Lo felicito señor Suarez, vamos a mandar un nuevo tripulante al espacio.</p>		<p>Alusión a un avance (Imaginario, tecnológico y de progreso)</p>	
<b>MIN</b>	<b>17:18</b>		
<p>O - Me tenes que prometer que no le vas a mentir mas a tu madre.  B - Te lo prometo.  O - Lo hice para que no vuelvas a mentirle nunca más a tu madre.</p>			
<b>MIN</b>	<b>20:25</b>		
<p>(Canción de O)</p> <p>O - yo canto porque me gusta  Yo nací para cantar  Vengo de una tierra hermosa,  vengo del trigo y del mar  (...)  Siempre fui sincero con el mensaje de mi canción  Yo le canto a la esperanza  Yo le canto al hombre  Yo le canto a Dios</p>			
<b>MIN</b>	<b>34:00</b>		
<p>PE - Soldado  B - Ordene señor  PE - He cambiado de opinión, véngame a buscar el lunes a las 07AM. Éste fin de</p>			

semana me quedo con la familia.			
B - Entendido señor.			
<b>MIN</b>	<b>53:20</b>	<b>MIN</b>	<b>41:00</b>
(O Tiene que viajar a la base Marambio) O - Estoy feliz con la tarea, sé que esta base está para reafirmar nuestra soberanía.		O y E hacen la representación de lo que es la felicidad en pareja. Dan saltitos sueltan palomas blancas, corren agarrados de la mano por escalinatas.	
		<b>MIN</b>	<b>42:50</b>
		Familia sentada en la mensa. Padre en la cabecera	
		<b>MIN</b>	<b>51:50</b>
		E - Es la hija de un comodoro, va a escuela de monjas y organiza eventos religiosos para la comunidad.	
<b>MIN</b>	<b>53:20</b>	Patria, soberanía.	
<b>MIN</b>	<b>01:09:08</b>	<b>MIN</b>	<b>01:09:08</b>
(Voz en off de O recitando o leyendo la carta que le escribió a E) O - Los hombres que trabajan en ésta base, lo hacen con un gran sentido del sacrificio. Yo empecé a cumplir muy pronto con mis obligaciones...Porque la tarea, no se detiene nunca. - Acá hay un símbolo hermoso de nuestra soberanía, que está siempre flameando en nuestra base. - En éste infinito de nueve y de cielo, se siente mas cercana la presencia de Dios.		Carta con símbolos de esfuerzo, patria, trabajo, soberanía, Dios.	
<b>MIN</b>	<b>01:11:00</b>		
(Canción de O) O - Los que nunca usaron la fuerza sino la razón los que dan una mano y ayudan a los que han caído. Esa gente es feliz porque vive muy cerca de Dios Los que ponen en todas las cosas amor y justicia Los que nunca sembraron el odio, tampoco el dolor Aleluya, Aleluya Por esa gente que vive y que siente en su vida el amor Los que siempre trabajan pensando en un mundo mejor Los que están liberados de todas sus ambiciones Esa gente es feliz porque vive muy cerca de Dios			

<b>MIN</b>	<b>01:14:42</b>
<p>(Canción de O y B)  Con valor, con valor, sí señor, sí señor.  Y también de buen humor  Suban ya, que se va el avión de la amistad  Es deber, es placer, regalar a los demás  un montón de ilusión y de buena voluntad  Si un amigo a veces piensa con los pies  o hace una barbaridad  hay que comprenderlo y tenerle fe  no hay que abandonarlo ni dejarlo atrás  Jamás, jamás, jamás!  Ríanse, ya verán que a buen puerto llegarán.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:19:40</b>
<p>(Mujer del comodoro)  ? - Vos no sabes esconder nada, no sabes mentir.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:20:00</b>
<p>(Se egresan los futuros aviadores)  ? - Que la virgen de Loreto, patrona de las alas argentinas esté siempre con vosotros.  - En breve, surcareis los cielos de la patria y el mundo.  - La escuela de aviación militar tiene su orgullo, los ha forjados antes que aviadores, soldados.  - Antes que seres orgullosos de su individual. Y no común capacitación técnica.  - Dignos de proteger desde los cielos la patria.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:23:00</b>
<p>O - Yo lo bautizo como gorrión.  - Como en todos los órdenes de la vida solo hace falta fe y voluntad.</p>	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>		
La palabra Dios bordada en la bandera.		Toda la película se desarrolla en una escuela de aviación, no hay representación de vida por fuera de la institución militar.
<b>MIN</b>	<b>00:48</b>	En todo momento durante la película, se hace reverencia y saludos al mundo castrense.
La bandera Argentina flamea en la base aérea.		
<b>MIN</b>	<b>01:33</b>	Todos los personajes se referencian antes de su nombre con el cargo militar: comodoro, cabo, oficial, sub-oficial, soldado, vice-comodoro.
Bandera Argentina y aviones.		
<b>MIN</b>	<b>09:30</b>	Durante toda la película se puede escuchar de fondo: - No señor, Sí señor, continuar, izquierda-derecha, atención, carrera a mar, parados firmes, firme, ordene.
Cosechadora		
<b>MIN</b>	<b>09:30</b>	Todo en tono militar.
Grúa gigante		
<b>MIN</b>	<b>42:50</b>	Se hace mucha alusión al entrenamiento y ejercicio físico de todos los soldados.
Familia sentada en la mensa. Padre en la cabecera.		
<b>MIN</b>	<b>01:12:08</b>	
Bandera Argentina izada en la base Marambio.		
<b>MIN</b>	<b>01:14:42</b>	
Soldados subiendo a un avión. Y ejercito realizando entrenamientos.		

Matriz de película hegemónica 2: *Las turistas quieren guerra* (1977)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=jCqoR2DBic>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H2	<b>Las turistas quiere guerra</b> (Cahen Salaberry, E)	16 de Junio de 1977	Aries Cinematográfica Argentina	Alberto Olmedo Jorge Porcel Tincho Zabala Javier Portales	COMEDIA					
 <p>Imagen extraída de <a href="https://twitter.com/canalvolver/status/113375115235549184">https://twitter.com/canalvolver/status/113375115235549184</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>O - Alberto Olmedo</td> </tr> <tr> <td>P - Jorge Porcel</td> </tr> <tr> <td>Z - Tincho Zabala</td> </tr> <tr> <td>J - Jorge Portales</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	O - Alberto Olmedo	P - Jorge Porcel	Z - Tincho Zabala	J - Jorge Portales
		REFERENCIAS								
O - Alberto Olmedo										
P - Jorge Porcel										
Z - Tincho Zabala										
J - Jorge Portales										
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film638016.html">https://www.filmaffinity.com/es/film638016.html</a>)</p> <p>Alberto y Jorge, rutinarios empleados de un frigorífico, ven un día con envidia como las hermosas turistas que viajan en un ómnibus de excursión juegan con Alejandro, el guía que las conduce, porque piensan que si ellos también fuesen guías tendrían muchas aventuras amorosas. En un encuentro casual que tienen con Alejandro le comunican sus inquietudes y éste los invita a la empresa para la que trabajan. El dueño, el licenciado Frías Garmet (Tincho Zabala) y su socio el doctor Gamaro Salas (Adolfo García Grau), los aceptan de inmediato y les prometen nombrarlos apoderados de la compañía si se desempeñan bien. En realidad son dos truhanes que están preparando una colosal estafa y necesitan dos incautos para que carguen con la culpa, pero Alberto y Jorge están demasiado entusiasmados para darse cuenta de nada.</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>04:14</b>	<b>MIN</b>	<b>04:14</b>
<p>P - Que gracioso, es contador de anécdotas! (Se burla de la mujer)</p> <p>(...)</p> <p>MP - A la tarde llevamos a los chicos a jugar a pelota</p>		<p>O y P (Maridos) se encuentran tirados en el sillón burlándose de las mujeres, mientras una de éstas sirve el café.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>05:47</b>
		<p>O y P Juegan a la pelota en la plaza con los nenes Varones - Las mujeres se encargan de leer sentadas en la banca de la plaza</p>	
<b>MIN</b>	<b>08:01</b>		
<p>O - Éstas escandinavas son bárbaras, eh P - Qué pintas de guerreras que tienen. O - Vienen acá, nos ven a los latinos y enloquecen</p>		<b>MIN</b>	<b>08:17</b>
		<p>J toca las colas de las turistas al subir al micro, y las saluda con piquitos.</p>	
<b>MIN</b>	<b>09:30</b>		
<p>J - Hay que tratar con muchas mujeres que cuando están de viaje aprovechan para tirar la chancleta (...) O - Por eso vienen aquí, a buscar machos. Los latinos somos más calentones ¿Cómo no se van a ir contentas de la Argentina?</p>		<b>MIN</b>	<b>10:00</b>
		<p>O lleva a las turistas a recorrer un hotel alojamiento todo el tiempo arroja chistes en doble sentido. - Cuando una mujer mayor se le insinúa, éste se asusta y la encierra en un cuarto.</p>	
		<b>MIN</b>	<b>12:05</b>
		<p>Tres mujeres en la cama del hotel alojamiento con ropa interior transparente pidiendo a gritos que se vayan a acostar con ellas O y P.</p>	
<b>MIN</b>	<b>15:30</b>		
<p>J - Es un hombre viejo, tiene 48 años. O - ¿Viejo a los 48 años?</p>			

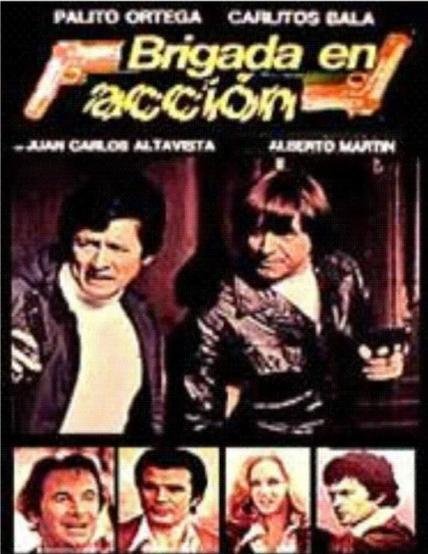
<p>J - Ustedes porque no se imaginan la vida que se lleva          (...)                   Hay que bajarse dos o tres escandinavas por día!          (...)                   P - Jefe, otra vuelta.                   J - Jajaja, igual que las escandinavas, siempre piden otra vuelta.                   J - ¿Ustedes saben inglés? No importa, en pocos días con las turistas lo van a aprender.                   Un poco en el micro, un poco en la cama.                   O - yo en la cama, no las hago hablar. Las hago gritar.</p>	
<b>MIN</b>	<b>17:32</b>
<p>Z - Gente joven, con gran capacidad de trabajo. De todo tipo de trabajo.                   P - Si es por eso no se preocupe, estamos dispuestos a hacer horas extras.                   O - Ustedes traen la materia prima y las herramientas las ponemos nosotros (Todos ríen por el doble sentido)</p>	
<b>MIN</b>	<b>20:45</b>
<p>P - Ésta es la nueve de Julio, la avenida más ancha del mundo, que se cruza con Rivadavia, la más larga del mundo.                   O sea que nosotros tenemos la más larga y la más ancha.</p>	
<b>MIN</b>	<b>27:18</b>
<p>(En referencia a sus mujeres) P - ¿Tan pronto nos vamos a pelear? ¿Tanto tiempo vamos a estar sin atenderlas?                   O - Nosotros estamos para algo internacional, no para la cosa doméstica.</p>	
<b>MIN</b>	<b>29:06</b>
<p>P - El pantalón todo roto! ¿Porqué no me lo cosiste?</p>	
<b>MIN</b>	<b>31:20</b>
<p>O - Sos igual a todas...Frías, desamoradas.                   Vengo desesperado a acostarme con vos y me venís con una excusa.</p>	
<b>MIN</b>	<b>36:20</b>
<p>O - Éstos tipos son unos vivos para los negocios, pero les falta calle.                   - ¿Sabes qué? La viveza criolla es una ciencia.</p>	
<b>MIN</b>	<b>40:22</b>

O - Escucha, ¿Te gustaría conocer algo típico argentino?...¿Un bulín?			
		<b>MIN</b>	<b>44:00</b>
		P se encuentra a un hombre amanerado que lo acosa y éste sale corriendo.	
<b>MIN</b>	<b>48:38</b>	<b>MIN</b>	<b>01:11:05</b>
(P mira a una mujer en ropa interior y comenta) P - linda reventada, eh!		- Las esposas cuidan del bebé.  - Las esposas amagan con pegarles a A y P con palos de amasar.  - Las mujeres perdonan a O y P después que éstos les hicieran todo el verso.	
<b>MIN</b>	<b>49:03</b>		
? - Nosotras queremos estrechar vínculos.  O - Sí, nosotros se los vamos a estrechar.			
<b>MIN</b>	<b>50:20</b>		
? - A mí me gustan los panchos, ¿Son tres no? O - Sí, pero hoy vas a sentir uno solo.			
<b>MIN</b>	<b>01:13:40</b>		
O - Pensar que dentro de un mes vamos a cambiar los muebles (dirigiéndose a la esposa) P - Y nosotros vamos a cambiar al nene (Tiene un bebé en brazos) - Sí, porque se cagó (Y se lo pasa a la esposa)			

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>		
		No es menor la palabra guerra en el título de la película por el contexto y definición conceptual que se le quería hacer creer al pueblo.
		Durante toda la película está presente el chiste con doble sentido siempre haciendo
<b>MIN</b>	<b>05:25</b>	
	Imágenes en el hotel alojamiento siempre son con luz roja de fondo	alusión a temas sexuales.
<b>MIN</b>	<b>12:30</b>	Principalmente sobre la virilidad
	Los hombres sentados mientras las mujeres les sirven	del hombre
<b>MIN</b>	<b>12:30</b>	Todos los actores principales son
	Olmedo les da de comer en la boca.	hombres y son al representación del piola, chanta que todo se la
<b>MIN</b>	<b>20:32</b>	sabe y viril.
	El obelisco, símbolo de virilidad.	Las mujeres prácticamente no tienen diálogo, solamente se las muestra como un objeto, las cuales solo invitan lujuriosas a los hombres a que entren en la cama.
		La representación de la mujer es siempre provocando en pose. Cuando están vestidas usan faldas muy cortas o ropa insinuante. La mayor parte del tiempo se encuentran en ropa interior y transparencias.
		La representación de las esposas es de carácter fuerte. Pero son las que se encargan de las crianzas de los hijos y todas las escenas donde aparecen son puertas adentro del hogar.

*Matriz de película hegemónica 3: Brigada en acción (1977)*

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=znRgdvSQA4k&t=1s>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H8	<b>Brigada en acción</b> (Ortega, R)	21 de Julio de 1977	Productora Chango S.C.A	Palito Ortega Juan Carlos Altavista Alberto Martín Carlitos Balá	COMEDIA ACCIÓN					
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.cine.com/peliculas.php?pelicula=60582">https://www.cine.com/peliculas.php?pelicula=60582</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>J - Juan Carlos Altavista</td> </tr> <tr> <td>O - Palito Ortega</td> </tr> <tr> <td>M - Alberto Martín</td> </tr> <tr> <td>? - Personaje sin trascendencia</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	J - Juan Carlos Altavista	O - Palito Ortega	M - Alberto Martín	? - Personaje sin trascendencia
		REFERENCIAS								
J - Juan Carlos Altavista										
O - Palito Ortega										
M - Alberto Martín										
? - Personaje sin trascendencia										
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film858719.html">https://www.filmaffinity.com/es/film858719.html</a>)</p> <p>Alberto Nadal (Palito Ortega), Carlos Firulo (Carlos Balá) y Luis Chávez (Alberto Martín) son tres intrépidos agentes policiales que se encargan de resolver distintos casos delictivos. El film, obsecuente con la dictadura militar argentina, comienza con una exhibición de acrobacia por parte de la policía, y una visita guiada por el museo policial, donde alguien explica: "Los medios para combatir el delito se han modernizado de modo de colocar a nuestra policía entre las mejores del mundo".</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
MIN		MIN	00:29
		Legitimación institucional paseo por el museo de la policía federal	
MIN	00:35		
<p>? - Estos son los uniformes que uso la policía desde 1810 (...)</p> <p>Naturalmente los medios para combatir el delito se han modernizado de modo de colocar a nuestra policía entre las mejores del mundo. Durante las 24 horas del día hombres y mujeres trabajan de distintas formas velando por la tranquilidad de sus semejantes</p>			
		MIN	02:33
		Recorrida por un lugar lleno de computadoras (figura del avance tecnológico.	
		MIN	03:00
		Desfile de granaderos a caballo y policías motorizados haciendo una demostración de destreza.	
MIN	06:00		
J - ¿No sabes que hoy es la ceremonia de la bandera? El pibe no se la pierde jamás.			
MIN	10:30		
? - Mozo! Un whiskey. Pero nacional eh!			
MIN	17:13	MIN	17:13
<p>J - Luicito, atenti que el domingo es el día de la madre y están todos invitados a comer las empanadas que hace la vieja</p> <p>M - Te agradezco Cacho, pero vos sabes que nuestro trabajo no tiene sábados ni domingos (...)</p> <p>J - Eso que dijo de los sábados y domingos es la verdad. Yo los conozco a todos los muchachos y les puedo asegurar que la vida del policía es dura.</p>		Figura de la madre. Institución de la familia	
MIN	18:40		
<p>O se sienta a comer con la madre.</p> <p>O - ¿Le cuento una cosa? El domingo vamos a festejar el día de la madre a la casa de Cacho. Las vamos a homenajear a las dos juntas, señora.</p>			
MIN	21:40		
O - ¿Me permite? Quiero invitar a bailar a la más linda de la fiesta ¿Bailamos mama?			
MIN	22:38	MIN	22:38

J - Le quiero dedicar una canción a la vieja más linda del mundo. (...) Para vos viejita, y para todas las viejitas del mundo (Canción) Para la vieja más linda del mundo, con amor profundo le quiero cantar y con mi canto yo darle las gracias por tanta ternura que me supo dar, siempre a tu lado hallé cariño y comprensión y sus caricias llenas de calor. Por eso siempre irá aquí, en mi corazón como el ejemplo más hermoso del amor. (...) La vieja me abrigó con toda su bondad, entre sus brazos yo aprendí a soñar, no encontré jamás otro amor, otra alegría que se pueda comparar.		Todos terminan coreando la canción y aplaudiendo.
MIN	26:10	
(El Hermano de J rechaza comer una empanada pero pide para tomar un whisky) J - Eh! Éste se las sabe todas. (...) O - No me gusta nada éste tipo. M - ¿Porqué? O - Por nada, intuición.		
MIN	34:56	
? - Cacho, gracias por invitarnos a la fiesta. J - Si, pero que raje se tomaron! ? - Es que vos sabes, para nosotros la obligación no tiene horario.		
MIN	38:31	
? - ¿Y vos que querés ser cuando seas grande? ?? - ¿Yo? Yo quiero ser como Alberto... Policía.		
MIN	41:30	MIN
O - Antes de comer hay que limpiarse la boca. ? - Ahh, como he morfado. O - No se dice morfado, se dice comido.		Modales normados en la mesa.
MIN	42:21	
O - Aquí es donde reciben su formación los futuros oficiales		

la escuela es un ejemplo de disciplina y trabajo.	
MIN	42:59
<p>? - Al contemplarse la adecuación y modernización del armamento policial para dotaciones normales y ordinarias, se consideró en nuestra institución la necesidad o conveniencia de incorporar al parque de armamento el fusil automático liviano.</p> <p>(...)</p> <p>O comúnmente conocido como FAL.</p>	
MIN	01:15:38
<p>(Música de fondo después de enterarse que no pudieron salvar la vida del policía en el enfrentamiento)</p> <p>(Canción)</p> <p>O - 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,  los que renunciaron a la palabra amor.  Pobre de esa gente que olvidó su religión  Esos que a la vida no le dan ningún valor  Los que confundieron la palabra libertad  Los que se quedaron para siempre en soledad.</p>	
MIN	01:19:30
Ceremonia de homenaje a oficial caído.	
MIN	01:19:30
Anillos de casamientos. Institución del matrimonio. El personaje de Martín se casó de policía.	

IMAGEN		OBSERVACIONES
MIN	00:15	
Auto de policía (Ford Falcon) sin patente		Palto Ortega es un policía que maneja un Ford Falcon sin patente.
MIN	07:45	
Bandera argentina en la Policía.		Todo el tiempo se oyen sirenas de fondo en la presentación.
MIN	20:35	Mucha cantidad de banderas argentinas.
Bandera izándose.		Policía-hombre valientes, esforzado, sin horarios,
MIN	45:00	
Bandera argentina en la Policía.		
MIN	1:11:34	
Bandera argentina izándose en la Escuela de Oficiales de la Policía Federal.		
MIN	1:25:14	
Institución del matrimonio.		

Matriz de película hegemónica 4: La fiesta de todos (1979)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=gPcGa5FCfyg>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H3	<b>La fiesta de todos</b> (Renán, S.)	24 de Mayo de 1979	Aries Cinematográfica Argentina	Luis Sandrini Juan Carlos Calabró Roberto Maidana	COMEDIA - DOCUMENTAL					
 <p>la primera película donde el protagonista es usted</p> <p>dirección sergio renan</p> <p>Con: Juan C. Calabró Roberto Espinosa Jorge de Grada Luis Lantieri Néstor Lillo Pérez Luna Walter Lynch Roberto Maidana César Luis Menotti José María Muñoz Mauricio Pascholetti Luis Saverio Miguel Szmajda</p> <p>Y: Sergio Renán José Barbero Eduardo Berenguer Antonio Bonaventura Rudy Chumacero Ricardo Darín Gonzalo Góngora Ulises Guzmán Alberto Iniesta Sergio Pascualini Sergio Pineda Elena Sedláková</p> <p>Rebato: Diego Surovich Héctor Driusso Néstor Soria Marcela Martínez</p> <p>Libro original: Sergio Szmajda Adrián Szmajda</p> <p>El Gráfico</p> <p>ANIMOL 7050 S.A.</p>			<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>L - Luis Sandrini</td> </tr> <tr> <td>J - Juan Carlos Calabró</td> </tr> <tr> <td>G - El gordo Muñoz</td> </tr> <tr> <td>RM - Roberto Maidana</td> </tr> </tbody> </table>			REFERENCIAS	L - Luis Sandrini	J - Juan Carlos Calabró	G - El gordo Muñoz	RM - Roberto Maidana
REFERENCIAS										
L - Luis Sandrini										
J - Juan Carlos Calabró										
G - El gordo Muñoz										
RM - Roberto Maidana										
<p>Imagen extraída de <a href="http://elrevisiónista.blogspot.com/2014/05/cine-y-futbol-la-fiesta-de-todos.html">http://elrevisiónista.blogspot.com/2014/05/cine-y-futbol-la-fiesta-de-todos.html</a></p>										
<p><b>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film913535.html">https://www.filmaffinity.com/es/film913535.html</a>)</b></p>										
<p>Documental sobre la victoria de Argentina en el Mundial de Fútbol de 1978, que se celebró en ese país y en el que participan importantes personalidades del mundo del fútbol y de la cultura.</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>0:00</b>	<b>MIN</b>	<b>00:00</b>
		Presentación de la película. - Grito de cancha, Argentina! Argentina! - Tribunas llenas con los colores celeste y blanco. - Suelta de palomas y de globos. - Desfile militar con redoblantes.	
<b>MIN</b>	<b>01:21</b>	- Ingresa al estadio de River Plate durante la inauguración Videla. - Primer plano a la Junta de gobierno sentada en el estadio.	
(Voz en off de Roberto Maidana) RM - Esto que estamos viendo y nos emociona hasta las lágrimas, es un símbolo que representa nuestras ganas de ser, de hacer, de demostrar que podemos. - Porque detrás de estos chicos y mas allá de los hombres que con tanto trabajo y capacidad organizaron un mundial, estuvieron miles de argentinos anónimos que construyeron estadios, carreteras, aeropuertos y q que tendieron comunicaciones desde la Argentina hacia el resto del mundo. (...) - Dando respuestas a los escépticos del no llegamos! (...) - El mundial para nosotros fue un desafío donde el futbol no tenía nada que ver. Sí la malevolencia y el escepticismo. y respondimos con las obras realizadas y la actitud serena y religiosa de un pueblo maduro, de pantalones largos. (...) La pasión que hasta aquí dividió a nuestro país. Esa pasión tiene una voz que mucho antes de esta fiesta tomó al mundial como una bandera de combate. Esa voz es muy importante en este mundial que empieza.			
		<b>MIN</b>	<b>04:21</b>
		Todos los hombres de la casa escuchando el partido de futbol (tres generaciones, abuelo, padre, hijo). Las mujeres quieren tomar la radio para escuchar la novela y los hombres las sacan a los gritos.	
<b>MIN</b>	<b>05:13</b>		

? - las oficinas, las fabricas, los clubes, fueron los campos de batalla donde se enfrentaron vehementemente dos bandos: el de los optimistas y el de los contras.			
<b>MIN</b>	<b>09:04</b>	<b>MIN</b>	<b>09:04</b>
? - Ya para entonces Argentina había multiplicado su presencia en el mundo. Desde aquí y desde el satélite las imágenes de los partidos llegaban a todos los países. - Claro está a donde no llegaba la televisión llegaba la radio.		Mientras el relator decía que llegaba a todos los países, las imágenes mostraban: la banca central de Nueva York (EUA), París (Francia), Londres (Inglaterra). Cuando se hace alusión al atraso tecnológico, se muestra con dibujitos animados a dos árabes, un camello, el desierto, una radio que relata partido de futbol (Túnez)	
<b>MIN</b>	<b>13:30</b>		
M - la selección Argentina comenzó sus trabajos con algunos slogans. Entre éstos, dos frases fueron fundamentales: - Una decía, de la única manera que podemos jugar bien, es jugar limpio. Eso significaba mucho mas allá el espectáculo en sí. Jugar limpio en la pasión popular y en la profunda defensa de éste espectáculo. - La otra, era si la selección será de todos o no será de nadie. Para que la selección fuese de todos había que establecer una corriente afectiva entre nuestros jugadores y nuestro pueblo (...) - Manifestando a través del futbol una manera de vivir que demostrara al mundo cómo era nuestro país, como sentían los argentinos, qué capacidad de afecto teníamos con los extranjeros. (...) - Nosotros fuimos el único centro de un país detenido.		<b>MIN</b>	<b>16:00</b>
		Cuando se muestran las imágenes del partido Argentina - Hungría, todos los carteles de fondo de la cancha remiten a empresas de capital extranjero - Café do Brasil (Brasil) - Coca Cola (Estados Unidos) - Gillette (Estados Unidos)	

<b>MIN</b>	<b>24:14</b>
<p>(Una mujer cuenta)  ? - Para entonces el futbol dejó de ser una propiedad masculina.  (...)  - Con nosotras el futbol comenzó a ser casi elegante y nuestra presencia no fue solo decorativa. Ingresamos común argumentos propios en la discusión. Aportamos nuestro punto de vista y nos detuvimos en detalles importantes que habían pasados desapercibidos para los torpes ojos de los hombres.</p>	
<b>MIN</b>	<b>29:09</b>
<p>? - El campeonato comenzaba a vivirse de una manera bastante especial. Distintivos, escudos, banderitas...  En fin, el futbol había pasado a ser para algunos un buen negocio.</p>	
<b>MIN</b>	<b>33:50</b>
<p>(Luis Landriscina)  LL - El fervor de la Argentina, el fervor de todos nosotros, por ver triunfante a nuestro equipo era el mismo fervor que tenían por sus propios equipos las gigantescas colectividades que nos pueblan desde hace tanto tiempo. Los españoles y los italianos.</p>	
<b>MIN</b>	<b>38:35</b>
<p>(Dos mujeres hablan de futbol y de la formación Argentina)  - La hija le comenta a la madre que un jugador tiene que jugar por los ojos hermosos que tiene.  - El padre pide por la comida y pregunta qué hacen que son las siete de la tarde y no está hecha la comida.  ? - Se pasan todo el tiempo hablando pavadas!  ?? - Cómo pavadas! Éstos partidos se transmiten por todo el mundo. Tanto cuidar la imagen del país y Menotti deja afuera a los jugadores más lindos.  ? - A mi me tiene loco éste mundial, ¿Ya no se come en ésta casa? La casa es un desastre, no</p>	

- Campari Italia)
- Tizai (Japón)
- Gestetner (Inglaterra)
- Tungsram (Hungría)
- Jägermeister (Alemania)

tengo una camisa limpia.	
<b>MIN</b>	<b>57:57</b>
? - Ya el futbol había pasado a ser más importante que las peluquerías. (Mujeres en la peluquería piden porque se ponga el partido) (peluquero muy amanerado) ¿Qué partido? A no, querida!, yo el teleteatro no me lo pierdo.	
<b>MIN</b>	<b>01:02:30</b>
(Calabró hablando mal de Kempes en el colectivo, la gente lo quiere linchar) C - Acuérdense que hay una campaña sobre el comportamiento humano. ? - Eso es para los turistas.	
<b>MIN</b>	<b>01:13:24</b>
(Landriscina) LL - Para muchos argentinos éste fue el final del sueño, el sueño más hermoso. Y para todos, un evento que debía vivirse pudorosamente en soledad.	
<b>MIN</b>	<b>01:32:40</b>
(Menotti) M - Todo había terminado, palpitábamos así el sentir de todo un país que nos había acompañado... Y vivíamos inconscientemente quizás la posibilidad de colocar a nuestro país entre los mejores del mundo.	
<b>MIN</b>	<b>01:33:12</b>
(Félix Luna) F - estas multitudes delirantes, limpias, unánimes, de lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común y sin que nadie se sienta derrotado o marginado. Quizá, por primera vez en éste país sin que la alegría de unos signifique la tristeza de otros.	
<b>MIN</b>	<b>01:33:36</b>
? - Ésta fue nuestra fiesta, la mejor fiesta. Porque fue la fiesta de todos.	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>00:20</b>	
Ingreso de Videla a la cancha.		
<b>MIN</b>	<b>00:26</b>	
Cartel del estadio de River Plate dando la bienvenida en Inglés.		Es en la única película de todo el período donde se muestra a la cúpula militar.
<b>MIN</b>	<b>00:59</b>	
Suelta de palomas.		
<b>MIN</b>	<b>01:32</b>	La participación que buscan hacerle dar a la figura de la mujer, la degrada y lejos está de hacerla parte. En el guión de la película participó Gerardo Sofovich, lo cual no es un dato menor.
Cúpula militar sentada en el estadio.		
<b>MIN</b>	<b>01:47</b>	
Bandera Argentina flameando.		
<b>MIN</b>	<b>03:19</b>	
José María Muñoz, ferviente defensor de la Junta llamado "El relator de la dictadura"		Todo el tiempo se menciona la figura del contra, que nadie quiere que le vaya bien a Argentina o al mundial.
<b>MIN</b>	<b>09:12</b>	
The Bank of New York		
<b>MIN</b>	<b>09:33</b>	
Árabes, desierto, radio, relación con el atraso.		En contrapartida se encuentra la figura del optimista, que empuja y va para adelante con tal de dar apoyo a Argentina y a la organización.
<b>MIN</b>	<b>14:40</b>	
Tribunas llenas y banderas.		
<b>MIN</b>	<b>49:03</b>	
Monumento a la bandera (Rosario, Santa Fe)		

Matriz de película hegemónica 5: Vivir con alegría (1979)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=osgQUVbU6dA&t=1338s>

FUENTE		DATOS												
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO									
H4	Vivir con alegría (Ortega, P)	12 de Julio 1979	Productora Chango	Luis Sandrini Palito Ortega Evangelina Salazar Juan Carlos Altavista	COMEDIA									
 <p>Imagen extraída de <a href="http://www.violetarivas.com.ar/Palito%20Ortega-cine-22-1.htm">http://www.violetarivas.com.ar/Palito%20Ortega-cine-22-1.htm</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>PO: Palito Ortega</td> </tr> <tr> <td>N: Novia de PO</td> </tr> <tr> <td>P: Padre de PO</td> </tr> <tr> <td>A: Amigo de P</td> </tr> <tr> <td>H: Hermano de PO</td> </tr> <tr> <td>C: Comerciante</td> </tr> <tr> <td>PH - Patrón (hijo)</td> </tr> <tr> <td>J: Jubilado</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	PO: Palito Ortega	N: Novia de PO	P: Padre de PO	A: Amigo de P	H: Hermano de PO	C: Comerciante	PH - Patrón (hijo)	J: Jubilado
		REFERENCIAS												
PO: Palito Ortega														
N: Novia de PO														
P: Padre de PO														
A: Amigo de P														
H: Hermano de PO														
C: Comerciante														
PH - Patrón (hijo)														
J: Jubilado														
<p><b>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/ar/film992015.html">https://www.filmaffinity.com/ar/film992015.html</a>)</b></p> <p>Don Antonio se jubila e intenta un acercamiento con sus hijos. Debido al trabajo y a la falta de su esposa, muerta tiempo atrás, no ha podido dedicarles mucho tiempo. La actitud de los jóvenes lo llevará a darse cuenta que, a pesar de los avatares de la vida, nunca se alejó de ellos.</p>														

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>0:00</b>	<b>MIN</b>	
<p>Cuando lleguemos a viejos y miremos bien hacia atrás que los recuerdos que te acompañan sean tu felicidad. Por eso hay que vivir, por eso hay que vivir tratando de no herir, sin odio y sin maldad (...) Letra: El día que lleguemos a viejos (Palito Ortega)</p>			
<b>MIN</b>	<b>2:58</b>		
<p>Felicitan a Palito por la canción y le dicen: N - Vas a matar eh? PO - Shhh, no lo digas en voz alta a ver si me llevan preso.</p>			
<b>MIN</b>	<b>5:18</b>		
<p>Si seguimos viviendo con odio y rencor, a este mundo ya nadie lo salva Si a las cosas la gente no le pone amor, a este mundo ya nadie lo salva Por eso vamos hermano del alma, busquemos la calma, la dicha perdida Porque podemos cambiar el destino, buscando un camino de amor y de paz Si dejamos de oír la palabra de Dios, a este mundo ya nadie lo salva Si seguimos sembrando tan solo dolor, a este mundo ya nadie lo salva Reflexionemos que estamos a tiempo, miremos al cielo, busquemos a Cristo Sin egoísmo, con amor todos juntos, salvemos al mundo de su destrucción (...) Letra: Salvemos al mundo (Palito Ortega)</p>			
<b>MIN</b>	<b>07:48</b>		
<p>Conversación entre hermanos que se encuentran a la madrugada despiertos. H - ¿Todavía no te acostaste? PO - Estuve trabajando. H - Y yo estudiando. (...) H - Escuchame! Papá no está de acuerdo ni con la vida que llevas, ni con las esperanzas que tenés. Creo que faltó a la fábrica únicamente el día que murió mamá y el día que tuvo el accidente. 40 años de sacrificio, Mariano. Y vos sos el desorden PO - ¿Qué querés? ¿Qué siga la vida del viejo? Una vida completamente gris ¿De qué le sirvió? (...)</p>			

<p>H-¿Cómo de que le sirvió? Papá es una leyenda adentro de la fábrica. Le van a hacer un homenaje. (...) H- Seguiré estudiando hasta la hora de ir a la fábrica.</p>			
<b>MIN</b>	<b>10:10</b>		
<p>En la fiesta de jubilación del padre PH - Pensemos y recordemos que se van para gozar del merecido descanso que se ganaron después de una vida de empeño, honradez y fidelidad para esta empresa fundada por mi padre.</p>		<b>MIN</b>	<b>11:30</b>
		<p>Todos los obreros vestidos en overol  aplauden el discurso del patrón y a los jubilados que se jubilan (respeto y admiración a la patronal)</p>	
<b>MIN</b>	<b>13:45</b>		
<p>Sandrini (padre de PO) referencia en su discurso al fundador de la fábrica. P- Porque el viejo Gaona fue un trabajador, un inmigrante trabajador y tenaz que hizo de la nada esta industria.</p>		<b>MIN</b>	<b>21:00</b>
		<p>Toda la familia sentada alrededor de la mesa Se brinda en nombre de las buenas costumbres (felicidad y risas)</p>	
<b>MIN</b>	<b>24:00:00</b>		
<p>Charla entre padre e hijo a la orilla de la cama. P- ¿Vos con lo que haces pansas triunfar? PO - Si uno no espera triunfar para que vive? P - Yo nunca esperé triunfar y viví. PO - Papá, somos diferentes. P - Si! Ya lo veo, vos te acostas a las 6 A.M y esa es la hora que me levanto yo. PO -Estoy luchando papá. P - Claro, yo no luché. PO - La vida es una lucha para todos, cada uno elige una meta que se alcanza o no. (...) P - Para mí, lo única preocupación en la vida fue que no le faltaran el pan en la mesa a mis hijos. (...) PO - Te hubiera entendido si te casabas de nuevo P - ¿Casarme de nuevo? Hace 15 años que el lugar de tu madre continúa en la mesa. (...) PO - Que hablen bien de mi en el barrio, esa es mi fama!.</p>			
<b>MIN</b>	<b>31:53:00</b>		
<p>Charla entre padre de PO y el amigo verdulero A - ¿Qué esperaba usted de Mariano? P - Que siguiera una carrera o que encontrara un buen empleo ya que no puede ser médico como el hermano.</p>			
<b>MIN</b>	<b>38:05:00</b>		
Charla entre PO y su novia			

N - Sería lindo que tuvieras una vida menos desordenada.			
<b>MIN</b>	<b>38:41:00</b>	<b>MIN</b>	<b>38:41:00</b>
Se oye tango de fondo en el contexto de una baile. A - Por fin hicieron un poco de patria y pusieron tango.		Tango, asociado a patria (tradición)	
<b>MIN</b>	<b>40:44:00</b>		
P - Ahora que me jubilé me doy cuenta lo que pasa con tu hermana (...) Sale con dos muchachos a la vez. PO - No sale con 2, sale con 3. P - ¿Vos me lo decís así? Tendrías que ser el depositario de la decencia de tu hermana (...) P - En mi época, tu mamá salía solo conmigo e íbamos al cine y si era de Tarzán me encajaban al hermanito, y si era de llorar venía la vieja.			
<b>MIN</b>	<b>44:00:00</b>	<b>MIN</b>	<b>44:00:00</b>
Cola para cobrar la jubilación, P se encuentra con un ex compañero de trabajo.  se preguntan a los gritos por los hijos. P -El mío se recibe de médico la semana que viene. ¿Y el tuyo? J - Hace mucho no lo veo. P - ¿Está viajando? J - No, está preso.		Todos los jubilados al escuchar que está preso abren la boca asombrados y miran para otro lado.	
<b>MIN</b>	<b>54:00:00</b>	<b>MIN</b>	<b>53:10:00</b>
Mientras retira la placa de su hijo médico, habla con la comerciante. P - Tengo 3 hijos, uno médico, otra martillera y el otro medio artista. C - Dicen que los artistas son muy peligrosos. (...) P - Ponga un cartel en la puerta que diga Prohibida la entrada a los artistas.		Primer plano de la placa del título  .- Lauro Bataini - Médico cirujano	
<b>MIN</b>	<b>54:50:00</b>	<b>MIN</b>	<b>54:50:00</b>
A - Bueno, yo te felicito por la gran satisfacción que le has dado a tu viejo. El hizo un gran sacrificio realmente para que vos pudieras estudiar y que llegaras a ser lo que sos		Mesa familiar, todos reunidos	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>00:20</b>	
		La película gira en torno al valor de la familia. Padre jubilado que tiene un hijo que no responde al canon de época, porque quiere ser músico
<b>MIN</b>	<b>15:00</b>	donde se muestra a la cúpula militar.
		El respaldo de la cama tiene un crucifijo.
<b>MIN</b>	<b>0:00</b>	La figura del policía es la de "policía bueno", que siempre está al servicio del ciudadano.
		Se acerca un policía (Balá) amigable porque se les detuvo el auto
		Aparece la figura de la institución del matrimonio.
<b>MIN</b>	<b>01:32:10</b>	Patria, instituciones coercitivas y Dios como una misma esfera de comprensión.
		La policía los escolta para que lleguen a tempo al casamiento
<b>MIN</b>	<b>01:35:10</b>	
		Institución del matrimonio.

Matriz de película hegemónica 6: *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=twhMmEQUgew>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H5	<b>Las muñecas hacen ¡PUM!</b> (Sofovich, G)	27 de Septiembre de 1979	Argentina Sono Films	Julio de Grazia Javier Portales Rolo Puente César Bertrand	COMEDIA					
 <p>Image extraída de <a href="https://elnerdometro.wordpress.com/2009/09/16/top-5-los-hijos-bobos-del-cine-fantastico-argentino/">https://elnerdometro.wordpress.com/2009/09/16/top-5-los-hijos-bobos-del-cine-fantastico-argentino/</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>J - Julio de Grazia</td> </tr> <tr> <td>P - Javier Portales</td> </tr> <tr> <td>R - Rolo puente</td> </tr> <tr> <td>B - César Bertrand</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	J - Julio de Grazia	P - Javier Portales	R - Rolo puente	B - César Bertrand
		REFERENCIAS								
J - Julio de Grazia										
P - Javier Portales										
R - Rolo puente										
B - César Bertrand										
<p><b>SINOPSIS</b> (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film124688.html">https://www.filmaffinity.com/es/film124688.html</a>)</p> <p>Para combatir a sus enemigos de la organización AM.OR. ("Amistad y Orden"), un científico de la agrupación O.D.I.O. ("Organización para la Destrucción Internacional del Orden"), construye mujeres biónicas que explotan al hacer el amor. Un ex agente militar es incorporado a las filas de AMOR con el objetivo de detener este plan macabro y poner fin a los planes destructivos de los enemigos.</p>										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>00:30</b>	<b>MIN</b>	
<p>? - Es hora de mostrar el arma que hemos desarrollado. (entran 4 mujeres en ropa interior) (...) ? - ¿Desea tocarlas? ?? - Claro, me encantaría! Pero, ¿No lo tomarán a mal? ? - Si son robots... ?? - Es cierto, cuesta acostumbrarse a la idea.</p>			
<b>MIN</b>	<b>04:00</b>		
<p>? - Las mujeres robot explotan en el preciso instante en el que se les introduce algo.</p>			
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	<b>MIN</b>	<b>09:20</b>
<p>J - Si te cuento que hice todos estos años, se te caen los calzoncillos. - Perdón, es una manera de decir (Dirigiéndose a la esposa del amigo)</p>		<p>El tratamiento que se les da a las esposas al que se les da a las mujeres solteras. Las esposas siempre tienen carácter fuerte.</p>	
<b>MIN</b>	<b>09:50</b>	<b>MIN</b>	<b>09:50</b>
<p>J - Hoy es uno de esos días que ni la madre de uno le lleva el apunte. ? - No diga eso, nunca hay que perder las esperanzas, y menos un buen mozo como usted (insinuación gay)</p>		<p>Todas las mujeres que atienden el teléfono, le mienten al personaje principal, para no salir con él. - Todas las mujeres atienden semi-desnudas el teléfono y se encuentran en ropa interior o desnudas porque están con otra persona en la cama. - la única mujer vestida es la madre del personaje principal. - La imagen del hombre amanerado y que siempre se abalanza y se insinúa sobre los personajes principales, los cuales salen corriendo.</p>	
<b>MIN</b>	<b>11:50</b>	<b>MIN</b>	<b>12:10</b>
<p>? - ¿Siempre sos tan tímido papito? J - ¿Tímido yo? Lo que pasa es que me agarraste de sorpresa.</p>		<p>J es secuestrado y llevado en un auto con un arma en la cabeza.</p>	
<b>MIN</b>	<b>12:57</b>	<b>MIN</b>	<b>12:57</b>
<p>J - ¿Ustedes se piensan que yo me voy a asustar porque ustedes son tres? Por mi pueden ser 5, 6, 7, (Mientras va chasqueando los dedos)</p>		<p>Argentino piola, viril.</p>	
<b>MIN</b>	<b>16:50</b>	<b>MIN</b>	<b>16:50</b>
<p>P - Organización AMOR significa amistad y</p>		<p>En representación de dos bandos mención de</p>	

orden. P - Es una importante organización subvencionada por importantes países occidentales para luchar contra el ODIO. ODIO es algo más que una simple palabrita, es una terrible estructura. (...) - La sigla significa Organización para la Destrucción Internacional del Orden.	occidente asociado a los buenos.
<b>MIN</b>	<b>17:05</b>
J - ¿Usted piensa que yo voy a abandonar mi tranquilidad por 10 mil dólares mensuales?...Sí, tiene razón, donde hay que firmar.	
<b>MIN</b>	<b>18:57</b>
P - Nunca habían actuado en Buenos Aires, pero últimamente hemos detectado el movimiento de varios agentes de ODIO, y nos consta que están instalados aquí.	
<b>MIN</b>	<b>19:20</b>
J - He designado como jefe de AMOR, le asignan tres mujeres como subordinadas. J - ¿Y quiénes serán mis subordinados? P - Nadie más. J - ¿Cómo que nadie más? ¿Quiere decir que tengo que enfrentar a una poderosa organización internacional asistido nada más que por tres mujeres? P - No son tres mujeres cualquiera. J - Si, bueno, pero igual son solo tres mujeres.	
	<b>MIN</b>
	<b>23:00</b>
	La organización AMOR tiene un ex agente que paso a ser mucamo. Se lo ridiculiza vestido con plumero, delantal y ornamento estereotipado de limpieza en la cabeza. No habla muy claro porque le rompieron la mandíbula y le cortaron la lengua cuando en algún momento fue secuestrado y torturado por agentes de ODIO.
	<b>MIN</b>
	<b>25:29</b>
	La crueldad y la violencia está todo el tiempo presente bajo un tono picaresco. Fritz, el mucamo, pasa con las manos llenas de regalos envueltos cuando le preguntan qué va a hacer, contesta que a deshacerse de un cadáver.
	<b>MIN</b>
	<b>26:15</b>
	Un auto pasa y acribilla gente en la calle.
<b>MIN</b>	<b>33:00</b>
J - Si, escuchó lo que hablamos. Lo mejor será liquidarlo.	

P - Hágase a un lado mejor, puede salpicar. (...) - Le voy a pegar un balazo.		
<b>MIN</b>	<b>35:08</b>	
? - Vamos muñecas, síganme que se las voy a devolver a su papito.		
<b>MIN</b>	<b>35:38</b>	
? - me parece que lo mejor va a ser liquidarlo aquí mismo (previo a quererlo meter por la fuerza en un auto. J - Después de todo morir no es tan fulero (...) - Chicas no se separen tanto que así no las puedo proteger.		
<b>MIN</b>	<b>40:15</b>	
? - Qué linda manera de morir. Sale de una habitación que había explotado (Sinónimo de que le introdujo algo a una robot)		
<b>MIN</b>	<b>55:00</b>	
? - Vení papito, desde que te vi por primera vez no pienso en otra cosa que estar en tus brazos (Mujer acostada en una cama con ropa interior y voz sensual) ?? - Qué bonito, eh, así que fraternizando con el enemigo! J - No!...En éste momento estaba a punto de someterla a un severísimo interrogatorio.		
<b>MIN</b>	<b>01:06:35</b>	
? - ¿Cómo hicieron para encontrarse? ?? - Muy sencillo, nosotros sabemos también como intervenir teléfonos.		
<b>MIN</b>	<b>01:10:33</b>	
? - Acompañen a la señora, deben extraerle toda la información que posee. (...) J - Oiga. Imagino que no la van a torturar en serio. P - Claro que sí, hasta las últimas consecuencias. J - Yo pensé que una organización como AMOR, no utilizaría esos métodos. P - Tanto en el amor como en la guerra todos los métodos son validos. Y mucho más en este caso en que el AMOR esta en guerra contra el ODIO.		
<b>MIN</b>	<b>01:24:00</b>	<b>MIN</b>
		<b>01:24:00</b>

**MIN** **37:53**

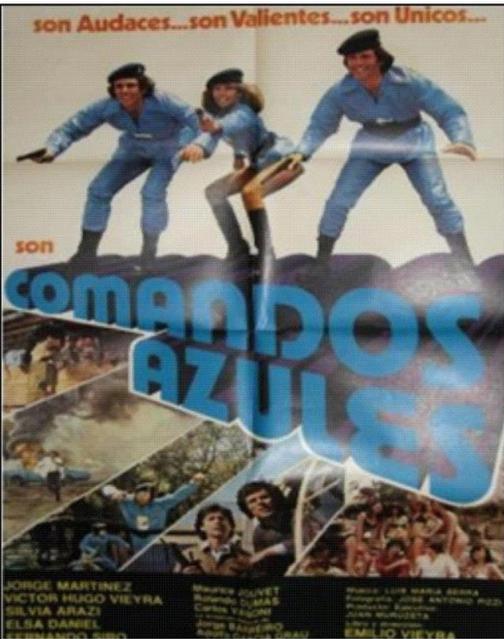
En un diálogo sin importancia se hace referencia a exiliados de la oposición.

(P habla por teléfono) P - Dígame que novedades tiene. No puede ser, ni que se los hubiera tragado la tierra.	referencia a desaparición.
<b>MIN</b>	<b>01:42:10</b>
? - Le recuerdo que los integrantes del Sumo Consejo de ODIO, no deben caer vivos en manos del enemigo. (le entregan un vaso de agua con un pastilla para suicidarse)	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>00:20</b>	
- Cuatro mujeres semidesnudas presentadas como mercadería.		La música acompaña todo el tiempos a las escenas, de sexo de persecución, de peligro.
<b>MIN</b>	<b>08:20</b>	Crueldad extrema tomada siempre con humor.
- Representación por la luz roja que están en un hotel alojamiento. La mujer semidesnuda en la cama.		Cómo en todas las películas
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	de éste estilo, las mujeres poseen diálogos que no
- Mujeres solteras o infieles semidesnudas. Madre con vestido largo.		importan mucho a lo que se quiere contar y son consideradas
<b>MIN</b>	<b>34:20</b>	objetos. En ésta película, las
Mujer objeto - muñeca		mujeres objeto, son robots
<b>MIN</b>	<b>50:20</b>	que explotan
Hombre acribillado		En la mayoría de las escenas donde aparecen mujeres, éstas se encuentran sobre una cama, semidesnudas y rogándoles con voz sensual a un hombre para que las acompañe.
		Las mujeres robot explotan en el preciso instante en el que se les introduce algo.

Matriz de película hegemónica 7: Comandos azules (1980)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=s5bSUIoqBJU>

FUENTE		DATOS										
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO							
H6	<b>Comandos azules</b> (Vieyra, E)	27 de Marzo de 1980	Producciones Palmar	Jorge Martínez Víctor Hugo Vieyra Fernando Ciro	AVENTURA Y COMEDIA							
 <p>Image extraída de <a href="https://m.cinesargentinos.com.ar/pelicula/4618-comandos-azules/">https://m.cinesargentinos.com.ar/pelicula/4618-comandos-azules/</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>J - Jorge Martínez</td> </tr> <tr> <td>F - Fernando Siro</td> </tr> <tr> <td>P - Jorge Portales</td> </tr> <tr> <td>S - Silvia Arazi</td> </tr> <tr> <td>JP - Javier Portales</td> </tr> <tr> <td>V - Víctor Hugo Vieyra</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	J - Jorge Martínez	F - Fernando Siro	P - Jorge Portales	S - Silvia Arazi	JP - Javier Portales	V - Víctor Hugo Vieyra
		REFERENCIAS										
J - Jorge Martínez												
F - Fernando Siro												
P - Jorge Portales												
S - Silvia Arazi												
JP - Javier Portales												
V - Víctor Hugo Vieyra												
<p><b>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film800684.htm">https://www.filmaffinity.com/es/film800684.htm</a>)</b></p> <p>Los Comandos Azules son agentes de la Policía Federal trabajando de forma encubierta para derrotar una organización delictiva de origen ruso, que planea detener al representante de Estados Unidos en el Congreso Nuclear por la Paz en Mar del Plata. A pesar del trabajo de inteligencia de los policías, el plan es llevado a cabo con éxito y el renombrado científico es secuestrado y permanece desaparecido, se sospecha que por motivos políticos. El sistema de bandos de "buenos contra malos" y la exaltación en tono de comedia infantil de la actuación de grupos parapoliciales, que según la canción del film tienen a la patria como valor, delatan la complicidad de la película con el régimen que gobernaba el país en esos años.</p>												

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>00:30</b>	<b>MIN</b>	
<p>? - Es hora de mostrar el arma que hemos desarrollado. (entran 4 mujeres en ropa interior) (...) ? - ¿Desea tocarlas? ?? - Claro, me encantaría! Pero, ¿No lo tomarán a mal? ? - Si son robots... ?? - Es cierto, cuesta acostumbrarse a la idea.</p>			
<b>MIN</b>	<b>04:00</b>		
<p>? - Las mujeres robot explotan en el preciso instante en el que se les introduce algo.</p>			
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	<b>MIN</b>	<b>09:20</b>
<p>J - Si te cuento que hice todos estos años, se te caen los calzoncillos. - Perdón, es una manera de decir (Dirigiéndose a la esposa del amigo)</p>		<p>El tratamiento que se les da a las esposas al que se les da a las mujeres solteras. Las esposas siempre tienen carácter fuerte.</p>	
<b>MIN</b>	<b>09:50</b>	<b>MIN</b>	<b>09:50</b>
<p>J - Hoy es uno de esos días que ni la madre de uno le lleva el apunte. ? - No diga eso, nunca hay que perder las esperanzas, y menos un buen mozo como usted (insinuación gay)</p>		<p>Todas las mujeres que atienden el teléfono, le mienten al personaje principal, para no salir con él. - Todas las mujeres atienden semi-desnudas el teléfono y se encuentran en ropa interior o desnudas porque están con otra persona en la cama. - la única mujer vestida es la madre del personaje principal. - La imagen del hombre amanerado y que siempre se abalanza y se insinúa sobre los personajes principales, los cuales salen corriendo.</p>	
<b>MIN</b>	<b>11:50</b>	<b>MIN</b>	<b>12:10</b>
<p>? - ¿Siempre sos tan tímido papito? J - ¿Tímido yo? Lo que pasa es que me agarraste de sorpresa.</p>		<p>J es secuestrado y llevado en un auto con un arma en la cabeza.</p>	
<b>MIN</b>	<b>12:57</b>	<b>MIN</b>	<b>12:57</b>
<p>J - ¿Ustedes se piensan que yo me voy a asustar porque ustedes son tres? Por mi pueden ser 5, 6, 7, (Mientras va chasqueando los dedos)</p>		<p>Argentino piola, viril.</p>	
<b>MIN</b>	<b>16:50</b>	<b>MIN</b>	<b>16:50</b>

<p>P - Organización AMOR significa amistad y orden.  P - Es una importante organización subvencionada por importantes países occidentales para luchar contra el ODIO. ODIO es algo más que una simple palabrita, es una terrible estructura.  (...)  - La sigla significa Organización para la Destrucción Internacional del Orden.</p>		<p>En representación de dos bandos mención de occidente asociado a los buenos.</p>
<b>MIN</b>	<b>17:05</b>	
<p>J - ¿Usted piensa que yo voy a abandonar mi tranquilidad por 10 mil dólares mensuales?...Sí, tiene razón, donde hay que firmar.</p>		
<b>MIN</b>	<b>18:57</b>	
<p>P - Nunca habían actuado en Buenos Aires, pero últimamente hemos detectado el movimiento de varios agentes de ODIO, y nos consta que están instalados aquí.</p>		
<b>MIN</b>	<b>19:20</b>	
<p>J - He designado como jefe de AMOR, le asignan tres mujeres como subordinadas.  J - ¿Y quiénes serán mis subordinados?  P - Nadie más.  J - ¿Cómo que nadie más? ¿Quiere decir que tengo que enfrentar a una poderosa organización internacional asistido nada más que por tres mujeres?  P - No son tres mujeres cualquiera.  J - Si, bueno, pero igual son solo tres mujeres.</p>		
<b>MIN</b>	<b>23:00</b>	
		<p>La organización AMOR tiene un ex agente que paso a ser mucamo. Se lo ridiculiza vestido con plumero, delantal y ornamento estereotipado de limpieza en la cabeza. No habla muy claro porque le rompieron la mandíbula y le cortaron la lengua cuando en algún momento fue secuestrado y torturado por agentes de ODIO.</p>
<b>MIN</b>	<b>25:29</b>	
		<p>La crueldad y la violencia está todo el tiempo presente bajo un tono picaresco. Fritz, el mucamo, pasa con las manos llenas de regalos envueltos cuando le preguntan qué va a hacer, contesta que a deshacerse de un cadáver.</p>
<b>MIN</b>	<b>26:15</b>	
		<p>Un auto pasa y acribilla gente en la calle.</p>
<b>MIN</b>	<b>33:00</b>	

<p>J - Si, escuchó lo que hablamos. Lo mejor será liquidarlo.</p> <p>P - Hágase a un lado mejor, puede salpicar.</p> <p>(...)</p> <p>- Le voy a pegar un balazo.</p>		
<b>MIN</b>	<b>35:08</b>	
<p>? - Vamos muñecas, síganme que se las voy a devolver a su papito.</p>		
<b>MIN</b>	<b>35:38</b>	
<p>? - me parece que lo mejor va a ser liquidarlo aquí mismo (previo a quererlo meter por la fuerza en un auto.</p> <p>J - Después de todo morir no es tan fulero</p> <p>(...)</p> <p>- Chicas no se separen tanto que así no las puedo proteger.</p>		
<b>MIN</b>		<b>37:53</b>
<p>En un diálogo sin importancia se hace referencia a exiliados de la oposición.</p>		
<b>MIN</b>	<b>40:15</b>	
<p>? - Qué linda manera de morir. Sale de una habitación que había explotado (Sinónimo de que le introdujo algo a una robot)</p>		
<b>MIN</b>	<b>55:00</b>	
<p>? - Vení papito, desde que te vi por primera vez no pienso en otra cosa que estar en tus brazos (Mujer acostada en una cama con ropa interior y voz sensual)</p> <p>?? - Qué bonito, eh, así que fraternizando con el enemigo!</p> <p>J - No!...En éste momento estaba a punto de someterla a un severísimo interrogatorio.</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:06:35</b>	
<p>? - ¿Cómo hicieron para encontrarse?</p> <p>?? - Muy sencillo, nosotros sabemos también como intervenir teléfonos.</p>		
<b>MIN</b>	<b>01:10:33</b>	
<p>? - Acompañen a la señora, deben extraerle toda la información que posee.</p> <p>(...)</p> <p>J - Oiga. Imagino que no la van a torturar en serio.</p> <p>P - Claro que sí, hasta las últimas consecuencias.</p> <p>J - Yo pensé que una organización como AMOR, no utilizaría esos métodos.</p> <p>P - Tanto en el amor como en la guerra todos los métodos son validos. Y mucho más en este</p>		

caso en que el			
AMOR esta en guerra contra el ODIO.			
<b>MIN</b>	<b>01:24:00</b>	<b>MIN</b>	<b>01:24:00</b>
(P habla por teléfono) P - Dígame que novedades tiene. No puede ser, ni que se los hubiera tragado la tierra.		referencia a desaparición.	
<b>MIN</b>	<b>01:42:10</b>		
? - Le recuerdo que los integrantes del Sumo Consejo de ODIO, no deben caer vivos en manos del enemigo. (le entregan un vaso de agua con un pastilla para suicidarse)			

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>00:20</b>	
- Cuatro mujeres semidesnudas presentadas como mercancía.		La música acompaña todo el tiempos a las escenas, de sexo de persecución, de peligro.
<b>MIN</b>	<b>08:20</b>	Crueldad extrema tomada siempre con humor.
- Representación por la luz roja que están en un hotel alojamiento. La mujer semidesnuda en la cama.		Las mujeres robot explotan cuando se les Introduce "algo".
<b>MIN</b>	<b>09:20</b>	Cómo en todas las películas de éste estilo, las mujeres poseen diálogos que no importan mucho a lo que se quiere contar y son consideradas objetos. En ésta película, las mujeres objeto, son robots que explotan
- Mujeres solteras o infieles semidesnudas. Madre con vestido largo.		
<b>MIN</b>	<b>34:20</b>	
Mujer objeto - muñeca		
<b>MIN</b>	<b>50:20</b>	
Hombre acribillado		En la mayoría de las escenas donde aparecen mujeres, éstas se encuentran sobre una cama, semidesnudas y rogándoles con voz sensual a un hombre para que las acompañe.

Matriz de película hegemónica 8: ¡Qué linda es mi familia! (1980)

Fuente extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=z5-8oKHBLR8>

FUENTE		DATOS								
CÓD.	PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO	PRODUCTORA	PRINCIPAL REPARTO	GÉNERO					
H7	<b>Que linda es mi familia</b> (Ortega, R)	17 de Julio de 1980	Productora Chango S.C.A	Luis Sandrini Niní Marshall Palito Ortega	COMEDIA MUSICAL					
 <p>Imagen extraída de <a href="https://www.cinesargentinos.com.ar/pelicula/4610--que-linda-es-mi-familia/">https://www.cinesargentinos.com.ar/pelicula/4610--que-linda-es-mi-familia/</a></p>		<table border="1"> <thead> <tr> <th>REFERENCIAS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>S - Luis Sandrini</td> </tr> <tr> <td>O - Palito Ortega</td> </tr> <tr> <td>N - Niní Marshall</td> </tr> <tr> <td>H - Hermanos</td> </tr> </tbody> </table>				REFERENCIAS	S - Luis Sandrini	O - Palito Ortega	N - Niní Marshall	H - Hermanos
		REFERENCIAS								
S - Luis Sandrini										
O - Palito Ortega										
N - Niní Marshall										
H - Hermanos										
<table border="1"> <thead> <tr> <th>SINOPSIS (<a href="https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html">https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html</a>)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Un hijo rebelde, pero no tanto (Ramón "Palito" Ortega), decide desoír el mandato de su padre (Luis Sandrini) y perseguir sus sueños de fama y popularidad. Un padre de familia severo aprende a ser comprensivo con la elección de su hijo. Una madre de puro cariño (Niní Marshall) le ayuda a su marido a superar las diferencias generacionales que lo separan de su hijo.</td> </tr> </tbody> </table>						SINOPSIS ( <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html">https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html</a> )	Un hijo rebelde, pero no tanto (Ramón "Palito" Ortega), decide desoír el mandato de su padre (Luis Sandrini) y perseguir sus sueños de fama y popularidad. Un padre de familia severo aprende a ser comprensivo con la elección de su hijo. Una madre de puro cariño (Niní Marshall) le ayuda a su marido a superar las diferencias generacionales que lo separan de su hijo.			
SINOPSIS ( <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html">https://www.filmaffinity.com/es/film736938.html</a> )										
Un hijo rebelde, pero no tanto (Ramón "Palito" Ortega), decide desoír el mandato de su padre (Luis Sandrini) y perseguir sus sueños de fama y popularidad. Un padre de familia severo aprende a ser comprensivo con la elección de su hijo. Una madre de puro cariño (Niní Marshall) le ayuda a su marido a superar las diferencias generacionales que lo separan de su hijo.										

DISCURSO		ELEMENTO SIMBÓLICO	
<b>MIN</b>	<b>08:40</b>	<b>MIN</b>	<b>12.51</b>
<p>S - ¿Querés decirme hasta dónde vas a llegar con ésta locura?  H - (Sirviéndole el té a S y a O) Lo que pasa es que él todavía no terminó de encontrarse.  S - En la vida hay que tener responsabilidad.</p>		<p>S y N charlan en la cama sobre la hermosa vida familiar que tuvieron y que tienen. Familia Feliz, tres hijos y tres nietos.</p>	
<b>MIN</b>	<b>08:40</b>		
<p>S - Mírenlo al artista. ¿De dónde venís? ¿De la guerra? Linda profesión la que elegiste.  O - Vos siempre dijiste que la juventud tiene que empujar.  S - Empujar sí! Pero no para cualquier lado.</p>			
<b>MIN</b>	<b>16:07</b>	<b>MIN</b>	<b>16:07</b>
<p>(Cambian el tono, ya no hay más risas)  N - ¿Te acordás viejo?  S - Yo se que fue una carga muy pesada para vos, con dos hijos todavía pequeños.  N - Pero fue una carga muy dulce.  S - ¿Nunca te arrepentiste?  N - Al contrario. Cuando me lo trajiste, me convencí que eras el hombre más bueno del mundo.</p>		<p>Están haciendo referencia a la adopción de O. No deja de ser una escena por demás confusa.</p> <p>N utiliza el término "trajiste". No fue un acto realizado de a dos. Es una escena por demás oscura, aparte cambian los tonos de voz y las caras.</p>	
<b>MIN</b>	<b>16:47</b>		
<p>? - Los jóvenes tienen la obligación de hacer algo.  (...)  O - Nosotros tenemos que hacer algo.  (...)  ? - Tenemos que hacer algo y darle una lección a éstos viejos.  O - No se trata de darle una lección a nadie, siempre tratemos de ayudarlos, eso es todo. Hay que tener fe muchachos.</p>			
<b>MIN</b>	<b>20:00</b>		
<p>S - Acordate que un oficio siempre te ayuda a defenderte en la vida. Ésta es una idea que la heredé de mi viejo.  (...)  N - (haciendo referencia del padre de S) Nunca conocí a nadie tan bueno y tan honrado.  S - Era un tano bárbaro.  N - Bárbaro, pero tenía un carácter...  (...)  (Suena el timbre)  S - ¿Quién será?</p>			

<p>N - La policía, vienen a buscarte por torturar a tu hijo.          (...)         (entra el nieto enojado porque el abuelo no le terminó el robot)          S - No te preocupes que antes que termines el servicio militar yo te termino el robot.</p>			
<b>MIN</b>	<b>28:13</b>		
<p>? - Qué locura que tenes!. Pero una locura linda, eh!          (...)         O - Antes que nada, quería contarte que soy hijo adoptivo, pero jamás hicieron la mínima diferencia.          (...)         ? - te agradezco que me hayas contado una cosa tan íntima, y me alegro que hables de ellos con tanto cariño.          O - Es que ellos son realmente mis padres. Me dieron todo. Son mi verdadera familia.</p>			
<b>MIN</b>	<b>33:20</b>	<b>MIN</b>	<b>33:20</b>
<p>(Se casa H)          O - Muchas felicidades hermanita.          H - Gracias hermanito.          O - gracias a vos que siempre fuiste tan buena conmigo.          H - Todos te queremos mucho.          O - Yo también a ustedes.          H - Tenele paciencia a papá          O - Después de toda la que me tuvieron a mí, qué otra cosa puedo hacer.</p>		<p>Si bien están hablando entre hermanos, se encuentra un notorio "nosotros" hacia un marcado "vos".</p>	
<b>MIN</b>	<b>40:45</b>	<b>MIN</b>	<b>41:00</b>
<p>S - Es una locura lo que está pasando en el mundo con tanta violencia.</p>		<p>Padre en la cabecera de la mesa, mientras la mujer está en la cocina.</p>	
<b>MIN</b>	<b>43:34</b>	<b>MIN</b>	<b>43:34</b>
<p>? - ¿Los gitanos usan arito?          ?? - No che, los aritos son para los gitanos, ¿No?</p>		<p>Están haciendo referencia que usar aritos es solo para las mujeres.</p>	
<b>MIN</b>	<b>47:54</b>		
<p>S - Miralo con el arito. Sacate ese arito que te arranco la oreja.</p>			
<b>MIN</b>	<b>50:00</b>	<b>MIN</b>	<b>50:00</b>
<p>(Letra de canción)</p>		<p>Mientras está la canción, de fondo se van mostrando</p>	

<p>A ti te estoy hablando, por favor escúchame</p> <p>Ese lugar con el que estás soñando lo tienes bajo los pies Son tuyas tus tristezas tus alegrías de él también A ti te pertenece el cielo azul No importa en qué rincón te encuentres Es tu país, el abrazo de toda tu gente tu manera de vivir Es tu país, tu pasado, futuro y presente (...) Si piensas en marcharte yo te digo quédate Trabaja en lo que tienes hoy aquí que es parte de tu sangre hasta morir</p>		<p>imágenes de: Una cosecha, Bariloche, desfile de gauchos, Cataratas del Iguazú, obelisco, la Antártida.</p>	
<b>MIN</b>	<b>55:04</b>		
<p>(Canción de las trillizas de oro) Por amor murió en la cruz un hombre enamorado Por amor, por ese hombre fuimos perdonados Por amor nace la luz del cielo más oscuro Y al final, solo el amor podrá salvar al mundo</p>			
<b>MIN</b>	<b>55:30</b>		
<p>(Canción de O) Quien te dijo que no creas más en nada Que no quede gente honrada, quién te dijo que el amor es un invento que en la vida todo es cuento, quién te dijo (...) No te dejes arrastrar al carnaval donde juega el inmoral su partido Ya verás que siempre llega a más allá el amor y la verdad que la mentira Quién te dijo que no sirve ser decente Que es igual toda la gente, Quien te dijo que hoy es todo una mentira que no hay Dios en ésta vida, quien te dijo.</p>			
<b>MIN</b>	<b>01:07:50</b>	<b>MIN</b>	<b>01:01:00</b>
<p>S - Cuando se tiene amigos y se tiene familia se la pasa mejor.</p>		<p>Reunión familiar, almuerzo de pastas el domingo, brindan en la mesa, S en la cabecera.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:08:50</b>		
<p>S - Uno hace por los nietos lo que no hizo por los hijos.</p>			

<p>O - Vos hiciste todo por tus hijos papá, aunque creo que siempre fuiste más riguroso conmigo que con Jorge y que con Lucía, pero te comprendo. S - No señor, fui de la misma manera con los tres.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:11:30</b>
<p>(Canción de O) No suelas andar por la vida con tu rebeldía a cuesta Debes encontrar la salida antes que se aparte Y el amor cierre sus puertas (...) No te pierdas en el abismo de la confusión y el ocio No te pierdas en el camino de esos que siempre estuvieron en contra de todo Canta, canta, canta, canta por el mundo una canción de amor</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:12:10</b>
<p>(Llega una carta sobre el padre de O) S - Va a venir, pero tiene que saber que en ésta casa no hay nadie en venta. Menos un hijo.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:16:00</b>
<p>(O habla con E) E - ¿Y qué pansas hacer? O - No sé, estoy confundido, no sé que pretende. E - Yo sé que es muy difícil, pero él te quiere ver. Vas a tener que tomar una determinación. O - ¿Qué puede esperar de mí? No puedo ser afectuoso con un extraño. E - Bueno sí, pero él en definitiva es tu padre. O - Padre no es aquél que solamente trae hijos al mundo, mis verdaderos padres son los que me criaron. Los que me dieron un hogar.</p>	
<b>MIN</b>	<b>01:19:10</b>
<p>(S se encuentra en el galpón y entra el padre de O) (S le habla al robot, pero en realidad está diciendo a padre de O) S - Al final está terminada la obra. Ahora perteneces a la familia. Peor nosotros te quisimos desde el primer día, cuando no eras más que un montoncito de latas, de cables, de tornillos.</p>	

<p>- fuiste creciendo y el cariño se hizo cada vez más hondo. Pasamos por muchas angustias, no sabíamos qué iba a suceder.</p> <p>(...)</p> <p>- Pero gracias a Dios con amor y voluntad, todo se fue superando. Ahora sos algo muy importante en la familia.</p> <p>Demasiado importante para que venga alguien después de tantos años y diga que eso es mío. No solo nos quiere quitar lo que nos pertenece por derecho propio, sino que a él lo quieren arrancar del hogar que lo llenó de amor.</p> <p>? - Antes de venir pensé en todo lo que usted dice. Pero quiero que sepa que todos éstos años luché por hacerme de una sólida posición. Ahora estoy en condiciones de hacer algo por mi hijo.</p> <p>S - ¿Su hijo? ¿Pero con qué derecho? Si no lo vio, si no lo sufrió. Cuando estaba enfermo ¡Donde estuvo usted?</p> <p>¿Cuándo se movía, donde estuvo usted?</p> <p>(...)</p> <p>- Es mío, mío y de todos nosotros que lo vimos crecer, que lo vimos dar el primer paso. Cuando dijo la primer palabra. ¿Dónde estaba usted?</p>			
<b>MIN</b>	<b>01:24:58</b>	<b>MIN</b>	<b>01:24:58</b>
<p>(Canción de O)</p> <p>(...)</p> <p>Me gusta el mar, tengo alma de navegante, Mi bandera va adelante y mi corazón detrás, Me gusta el mar, soy guardián de mis fronteras, Donde empieza mi bandera, se terminan las demás.</p> <p>Me gusta el mar, me gusta llegar a un puerto, y encontrar brazos abiertos con cantos de amistad.</p>		Barco militar y marcha de fondo	
<b>MIN</b>	<b>01:29:43</b>		
<p>O - ¿Qué vamos a festejar?</p> <p>N - Tu éxito.</p> <p>O - Mi éxito son ustedes ( referencia a la familia)</p>			
<b>MIN</b>	<b>01:35:48</b>	<b>MIN</b>	<b>01:35:48</b>
<p>S - Porque hoy la familia vuelve a estar de fiesta y gracias a Dios podemos volvernos a sentar todos alrededor de una mesa. Saludos familia. Salud.</p>		El padre se encuentra en la cabecera de la mesa.	

IMAGEN		OBSERVACIONES
<b>MIN</b>	<b>12:51</b>	
Imagen de matrimonio tradicional. Hombre leyendo y mujer con rulos y pijama. Rosario en la cabecera de la cama.		Muchas charlas reflexivas en torno a la familia.
<b>MIN</b>	<b>41:00</b>	Imagen de padre proveedor
Padre en la cabecera de la mesa.		hijos exitosos y mujer
<b>MIN</b>	<b>46:23</b>	buena ama de casa.
Imagen bandera Argentina.		
<b>MIN</b>	<b>50:00</b>	Encargados de la
Obelisco.		musicalización de la
<b>MIN</b>	<b>52:11</b>	película, la Orquesta
Izando la bandera en la Antártida.		Sinfónica de la Policía
<b>MIN</b>	<b>01:04:15</b>	Federal Argentina.
El hombre en la cabecera de la mesa.		
Sirviendo la comida. Hombre proveedor.		El hermano mayor de O
<b>MIN</b>	<b>01:24:58</b>	representa al hombre
Reivindicación a la Marina.		exitoso, siempre de traje
<b>MIN</b>	<b>01:26:55</b>	con poco tiempo por
Bandera Argentina.		estar trabajando
<b>MIN</b>	<b>01:32:29</b>	y con dos hijos rubios.
Palito Ortega detrás de la cruz.		
<b>MIN</b>	<b>01:35:48</b>	
El padre se encuentra en la cabecera de la mesa.		

## Anexo de imágenes de películas de discurso contrahegemónico

### Imágenes de película contrahegemónica 1: Soñar, soñar (1976)

Imágenes extraídas de [https://www.youtube.com/watch?v=3tv3D\\_VW8AY](https://www.youtube.com/watch?v=3tv3D_VW8AY)



*Imagen 1 - El personaje de Gian Franco Pagliaro (Rulo) le coloca los rúleros al personaje de Carlos Monzón (Carlos)*



*Imagen 2 - El personaje de Carlos Monzón (Carlos) despierta al personaje de Gian Franco Pagliaro (Rulo)*



*Imagen 3 - El personaje de Gian Franco Pagliaro (Rulo) le cuenta al personaje de Carlos Monzón (Carlos) sobre los mejores años de su vida.*



*Imagen 4 - Ambos personajes sentados en mesas separadas y de espaldas, posterior a haber tenido una pelea.*



*Imagen 5 - Los personajes se encuentran peleando por la mala performance en un show realizado.*



*Imagen 6 - En el final de la película, ambos personajes se encuentran presos. Carlos Monzón (Carlos) con los ojos vendados.*

*Imágenes de película contrahegemónica 2: Piedra libre (1976)*

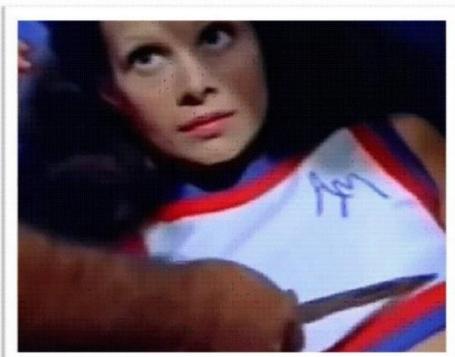
Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=9sjGkpsu7E8>



*Imagen 7 - El personaje de Eugenia (Marilina Ross) durmiendo abrazada junto a Amalita. (Luisina Brando)*



*Imagen 8 - El personaje de Amalita (Luisina Brando) se baña desnuda junto a Eugenia (Marilina Ross)*



*Imagen 9 - El amante de Amalita (Luisina Brando) le señala con un cuchillo las partes donde será besada una vez que se case.*



*Imagen 10 - Forcejeos y zamarreos en la luna de miel entre el personaje de Ezequiel (Juan José Camero) y el de Amalita (Luisina Brando)*



*Imagen 11 - Forcejeos y maltratos entre Ezequiel (Juan José Camero) y el personaje de Amalita (Luisina Brando)*

*Imágenes de película contrahegemónica 3: ¿Qué es el otoño? (1977)*

Imágenes extraídas de [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_XDupfYHas](https://www.youtube.com/watch?v=l_XDupfYHas)



*Imagen 12 - El personaje de Alejandro (Alfredo Alcón) se mira al espejo mientras imagina su suicidio.*



*Imagen 13 - El personaje de María Luisa (Dora Baret) invita a pasar la noche a su casa al personaje de Alejandro (Alfredo Alcón)*



*Imagen 14 - A plena luz del día persecución de autos y fusilamiento en el medio de la calle al perseguido.*



*Imagen 15 - El personaje de María Luisa (Dora Baret) invita a pasar la noche a su casa a Alejandro (Alfredo Alcón)*

*Imágenes de película contrahegemónica 4: La isla (1979)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=7MzrquKgACQ&t=10s>



*Imagen 16 - Hombre ahogándose.*



*Imagen 17 - Cuerpo del hombre que se estaba ahogando.*



*Imagen 18 - El personaje de Lito Cruz frente al espejo haciendo con hastío una reflexión de su vida rutinaria.*



*Imagen 19 - El personaje de Graciela Dufau y de fondo el cuadro de la enfermera pidiendo silencio.*



*Imagen 20 - Mujer Ahogándose.*



*Imagen 21 - Cuerpo de la mujer que se estaba ahogando.*

*Imágenes de película contrahegemónica 5: Los miedos (1980)*

Imágenes extraídas de [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_PP6bS-cx4](https://www.youtube.com/watch?v=A_PP6bS-cx4)



*Imagen 22 - Estadio de fútbol lleno de cuerpos muertos tirados.*



*Imagen 23 - Zamarreo y forcejeo para hacer subir a una persona a una camioneta.*



*Imagen 24 - El personaje de Tita Merello con un pañuelo en la cabeza, clamando que se la vea caminar.*



*Imagen 25 - El personaje de la monja (Marilina Ross) empuñando un arma y disparando al aire con un rosario colgando de la mano.*



*Imagen 26 - Figura del exilio de los personajes que incesantemente buscan escapar de la ciudad donde se encuentra la peste.*



*Imagen 27 - Hombre ahogándose.*

*Imágenes de película contrahegemónica 6: Tiempo de revancha (1981)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=ls7wy8HkDTY>



*Imagen 28 - El padre de Pedro Bengoa (Federico Luppi) preguntándole si después de trabajar para una multinacional va a poder mirarse a la cara en el espejo.*



*Imagen 29 - El personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) marcando en la pared los días.*



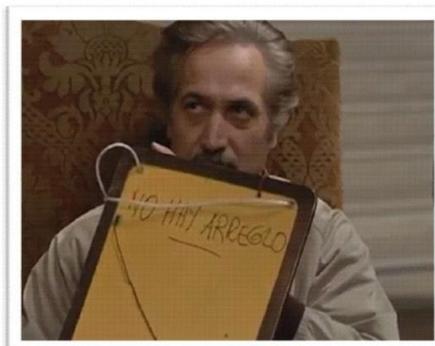
*Imagen 30 - Arrojan desde un auto el cuerpo de una persona, frente al personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi)*



*Imagen 31 - Por la ventana de la puerta se ve la figura de una persona pasar.*



*Imagen 32 - Gesto de ¡De acá! del personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) frente a la amenaza del dueño de Tulsaco de arreglar y no ir a juicio.*



*Imagen 33 - Cartel escrito por el personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) en el que se puede ver escrito No hay arreglo, ante la insinuación de ser callado con dinero.*



*Imagen 34 - El personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) tapándose con cinta la boca. Figura del silencio.*



*Imagen 35 - El personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) cansado de pasar días sin hablar. Figura del silencio.*



*Imagen 36 - El personaje de Pedro Bengoa (Federico Luppi) Cortándose la lengua con su navaja de afeitar.*



*Imagen 37 - Grito de desahogo de Pedro Bengoa (Federico Luppi) frente a su mujer, una vez ganado el juicio.*

*Imágenes de película contrahegemónica 7: Plata dulce (1982)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=yBaIWdc0Qrs>



*Imagen 38 - Al personaje de Rubén Molinuevo (Julio de Grazia) de pagan con bolsas de residuos.*



*Imagen 39 - El personaje de Rubén Molinuevo (Julio de Grazia) descubre que su empresa familiar esta siendo usada como depósito de cajas con viruta de madera.*



*Imagen 40 - El personaje de Rubén Molinuevo (Julio de Grazia) junto a su amigo (El turco) haciendo el gesto de ¡Pic!*



*Imagen 41 - La familia de Molinuevo y Bonifatti volviendo de viaje de Miami.*



*Imagen 42 - Cajas con marcas de productos traídos del exterior: (Miami)*



*Imagen 43 - El personaje de Rubén Molinuevo (Julio de Grazia) junto a su amigo (El turco) esperando al costado de la ruta que pare un auto a comprarles algo.*

*Imágenes de película contrahegemónica 8: Señora de nadie (1982)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=B8zn4Vko-kE&t=2s>



*Imagen 44 - El personaje de Luisina Brando (Leonor) teniendo relaciones de una noche con un desconocido.*



*Imagen 45 - El personaje de Luisina Brando (Leonor) teniendo relaciones de una noche con un desconocido.*



*Imagen 46 - Las cabeceras de las mesa ocupadas por mujeres.*



*Imagen 47 - El personaje de Luisina Brando (Leonor) haciendo un gesto de indignación frente a la propuesta de su jefe de volver con su ex-marido.*

*Imágenes de película contrahegemónica 9: No habrá más penas ni olvidos (1983)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=hiyJDXVhkFE>



*Imagen 48 - Integrante de la Juventud Peronista secuestrando Comisario (Rodolfo Ranni) de Colonia Vela.*



*Imagen 49 - Un integrante apuntando con un arma al Comisario (Rodolfo Ranni) de Colonia Vela.*



*Imagen 50 - Integrante del ejercito levantando el pañuelo blanco de tregua o rendición.*



*Imagen 51 - Integrante del ejercito levantando el pañuelo blanco de tregua o rendición.*



*Imagen 52 - Luego de torturarlo, le apagan un cigarrillo en la cara al considerado delegado subversivo Ignacio Fuentes (Federico Luppi)*



*Imagen 53 - Mientras torturan a su marido (Ignacio Fuentes) los cuerpos paramilitares se llevan secuestrada a su mujer.*



*Imagen 54 - Pintada en la pared:  
Perón - Evita, la patria socialista.*



*Imagen 55 - Entrada de la municipalidad  
de Colonia Vela con una chapa  
con el símbolo de la JP (Juventud  
Peronista) y de PV (Perón vuelve).*



*Imagen 56 - Puerta escrita por la  
Juventud Peronista con la frase:  
Evita vive!*



*Imagen 57 - Entrada a la delegación  
regional de la CGT (Confederación  
General del Trabajador) en Colonia Vela.*



*Imagen 58 - Cuadro del General Juan  
Domingo Perón colgado en  
oficinas de Estado.*



*Imagen 59 - Cuadro del General Juan  
Domingo Perón colgado en  
oficinas de Estado.*

## Anexo de imágenes de películas de discurso hegemónico

*Imágenes de película hegemónica 1: Dos locos en el aire (1976)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=8kqLRcuIXfI>



*Imagen 60 - Desfile de aviones por encima de la bandera argentina flameando.*



*Imagen 61 - Desfile militar con orquesta.*



*Imagen 62 - Grúa enorme.*



*Imagen 63 - Maquinaria del campo.*



*Imagen 64 - Soldado izando la bandera argentina en la Base Marambio.*



*Imagen 65 - Desfile militar y la palabra Dios en medio de la bandera argentina.*

*Imágenes de película hegemónica 2: Las turistas quieren guerra (1977)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=jJCqoR2DBic>



*Imagen 66 - La mujer sirviendo el café mientras los personajes maridos (Olmedo y Porcel) esperan sentados en el sillón.*



*Imagen 67 - Imagen del obelisco.*



*Imagen 68 - El personaje de Olmedo en la cabecera de la mesa le da de comer en la boca a las turistas escandinavas.*



*Imagen 69 - El personaje de Olmedo desfila desnudo por medio de mujeres desnudas mientras éstas lo miran y aplauden.*



*Imagen 70 - La mujer de Porcel consiente semi desnuda a su marido, mientras éste le miente para salir.*



*Imagen 71 - Dentro del hotel alojamiento donde llevaron, Olmedo y Porcel, a las turistas a conocer el lugar. Siempre luces rojas*

*Imágenes de película hegemónica 3: Brigada en acción (1977)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=znRgdvSQA4k&t=1s>



*Imagen 72 - El personaje de policía de Alberto Nada (Ramón Palito Ortega) en el auto de la policía (Ford Falcon) sin patente.*



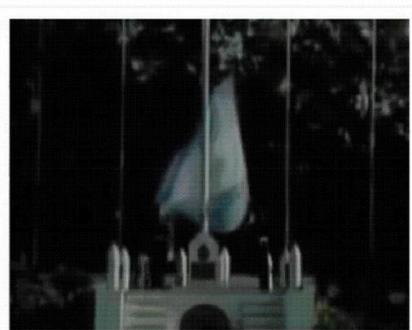
*Imagen 73 - Bandera argentina en la oficina de la Policía Federal.*



*Imagen 74 - Bandera argentina flameando mientras de fondo se canta una canción a la bandera.*



*Imagen 75 - Bandera argentina en la oficina de la Policía Federal.*



*Imagen 76 - Bandera argentina izándose mientras hay una ceremonia en la Escuela de Oficiales de la Policía.*



*Imagen 77 - Representación de la institución del matrimonio. El personaje de Luis Chávez (Alberto Martín) se casa vestido de policía.*

*Imágenes de película hegemónica 4: La fiesta de todos (1979)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=gPcGa5FCfyg>



*Imagen 78 - Bienvenida (en inglés) al estadio de River Plate, durante la inauguración al Mundial '78.*



*Imagen 79 - La Junta de gobierno militar en la fiesta inaugural del Mundial '78. (Massera, Galtieri y Videla)*



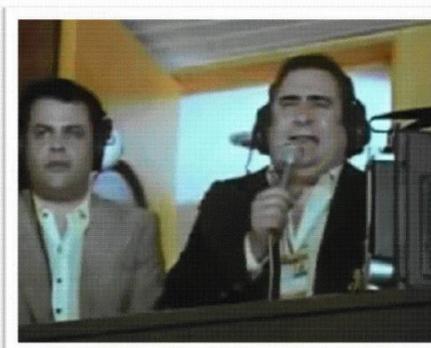
*Imagen 80 - Jorge Rafael Videla ingresando al estadio de River Plate durante la inauguración Mundial '78.*



*Imagen 81 - Suelta de palomas durante la inauguración al Mundial '78.*



*Imagen 82 - Tribunas flameando la bandera argentina durante la inauguración al Mundial '78*



*Imagen 83 - Relator de fútbol José María Muñoz, también conocido como el "Relator de América"*



*Imagen 84 - Banca de Nueva York. (E.U.A)*



*Imagen 85 - Arco del triunfo (Paris)*



*Imagen 86 - Reloj Big Ben (Londres)*



*Imagen 87 - El desierto (Túnez)*

*Imágenes de película hegemónica 5: Vivir con alegría (1979)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=osgQUVbU6dA&t=1338s>



*Imagen 88 - Escena del Obelisco.*



*Imagen 89 - El personaje de Don Antonio Bataini (Luis Sandrini) sentado en la cabecera de la mesa.*



*Imagen 90 - El personaje de Mariano (Ramón Palito Ortega) en su habitación con un rosario en la cabecera de la cama.*



*Imagen 91 - Charla sobre el futuro entre el personaje de Don Antonio (Luis Sandrini) y Mariano (Ramón Palito Ortega)*



*Imagen 92 - El personaje de Don Antonio (Luis Sandrini) en la fiesta homenaje que le realizó la fabrica donde se jubiló.*



*Imagen 93 - Entre mujeres, preparando a la "novia" antes de contraer matrimonio.*



*Imagen 94 - Figura del policía amigo.*



*Imagen 95 - Los policías escoltan a los personajes para que no lleguen tarde al casamiento.*



*Imagen 96 - Los policías escoltan al auto averiado.*



*Imagen 97 - Representación de la institución del matrimonio.*

*Imágenes de película hegemónica 6: Las muñecas que hacen ¡Pum! (1979)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=twhMmEQUgew>



*Imagen 98 - Figura de mujer/bomba.*



*Imagen 99 - Figura de mujer/muñeca.*



*Imagen100 - Figura de mujer/muñeca.*



*Imagen 101 - Figura de mujer/infiel.*



*Imagen 102 - Mujer semi desnuda en la cama pidiendo que la acompañen.*



*Imagen 103 - Mujer semi desnuda en la cama con el jefe de la organización.*

*Imágenes de película hegemónica 7: Comandos azules (1980)*

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=s5bSUIoqBJU>



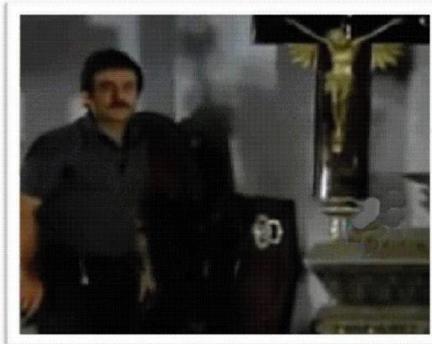
*Imagen 104 - Repisa con robots y oficina representando adelanto tecnológico.*



*Imagen 105 - Congreso nuclear de la paz organizado en Mar del Plata.*



*Imagen 106 - Bandera argentina en oficina de la Policía Federal.*



*Imagen 107 - Figura de Cristo en la cruz.*

Imágenes de película hegemónica 8: *¡Qué linda es mi familia!* (1980)

Imágenes extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=z5-8oKHBLR8>



*Imagen 108 - personaje de don Antonio Bataini (Luis Sandrini) en la cabecera de la mesa.*



*Imagen 109 - personaje de don Antonio Bataini (Luis Sandrini) en la cabecera de la mesa.*



*Imagen 110 - Escena matrimonial con un rosario en la cabecera de la cama.*



*Imagen 111 - El personaje de don Antonio Bataini (Luis Sandrini) en la cabecera de la mesa y proponiendo un brindis.*



*Imagen 112 - El personaje de Mariano (Ramón Palito Ortega) vestido con la ropa de Oficial de la Marina, cantando "Me gusta el mar, soy navegante"*



*Imagen 113 - Izando la bandera argentina en la Base Marambio.*



*Imagen 114 - Escena del obelisco.*



*Imagen 115 - Bandera argentina en la oficina de la Policía federal.*



*Imagen 116 - Persona de "El negro" (Ramón Palito Ortega) cantando la canción de la Alegría en la iglesia.*



*Imagen 117 - Bandera argentina en la proa del barco.*