



**“El personaje Gatica, “el Mono”
en Leonardo Favio, la
construcción del imaginario de
identidad Nacional y popular”**

**TRABAJO INTEGRADOR FINAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

“El personaje “Gatica, el Mono” en Leonardo Favio, la construcción del imaginario de identidad Nacional y popular”

Resumen:

El presente TIF es una investigación con perspectiva comunicacional, que tiene como objetivo analizar la mirada artística de Leonardo Favio en *Gatica, el Mono*, película de los años 90 en la que relata la vida del pugilista José María Gatica.

Para ello haremos un enfoque hermenéutico del cual analizaremos el modo de relato utilizado desde el propio film para encontrar y destacar características culturales en torno a lo político y al deporte.



Datos del tesista:

- Apellido y nombre: Landaburu Ignacio
- Legajo: 19482/3
- Domicilio: Calle 45 num 331 3ro A
- Teléfono: 2215432707
- Correo electrónico: landaburuignacio@gmail.com

Datos del Director:

- Carlos María Ciappina
- Correo electrónico: ciappinac@gmail.com

**Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Diagonal 113 Num 291 esquina 63 (1900)
La Plata, Buenos Aires, Argentina.**

Área temática: Comunicación y arte

Fecha estimada de presentación del trabajo: Diciembre 2020

Título del Trabajo Integrador Final de Investigación:

**“El personaje “Gatica, el Mono” en Leonardo Favio, la construcción del
imaginario de identidad Nacional y popular”**

Indice:

Breve descripción:	4
Antecedentes:	5
Palabras claves	7
Objetivo General:	9
Objetivos Específicos:	9
Herramientas Teórico conceptuales:	10
Enfoques en base a la cultura:	10
Lo popular:	11
Imaginario social “ser peronista”:	13
Para una definición de deporte:	14
Apropiación identitaria en el boxeo:	16
El cine:	18
Estilos de cine:	20
Marco metodológico:	23
Cuerpo del TIF	
Líderes populares, contexto histórico:	25
Un terremoto y el luna	29
Política económica peronista:	33
El Presidente depuesto:	36
El deporte en los años peronistas:	38
La revolución del básquet:	42
Londres 48 y la inauguración de los Juegos Panamericanos:	43
Futbol:	46
El boxeo en los años peronistas:	51
El Tigre Puntano José María Gatica:	54
Las épicas peleas de Gatica Vs. Prada, entre peronistas y antiperonistas:	58
LEONARDO FAVIO	
Niñez:	61
Adolescencia:	63
Cine de autor, la influencia en Favio:	73
El director se convierte en un símbolo del cine popular:	82
Una película de carácter político:	84
<i>Gatica, el Mono</i>	
Ficha técnica:	88
La película:	89
Otros aportes en Gatica:	93
Monito las pelotas:	94
Nostalgias:	98
Yo siempre fui peronista:	99
Suspender en el cosmos:	102
CONCLUSIONES:	105
ANEXO	
GRILLA TECNICA CINE:	108
Ley de cine (1957) Ministerio de Justicia Y DDHH de la Nación:	135
Carta de Favio dirigida al secretario de Cultura:	136
Bibliografía:	153

Breve descripción del TIF:

El propósito en la realización de este trabajo consistirá en el análisis de la película “Gatica, el Mono” (1993) de Leonardo Favio. Con ello veremos la construcción de identidades, imaginarios y acontecimientos sociales (tanto políticos como deportivos) que llevó a plantearse para la perspectiva del film. Trabajaremos la figura del personaje principal (el personaje de Gatica) y la de los políticos Juan Domingo Perón y Eva Duarte, como también el estilo del director de la obra.

A su vez, mediante el largometraje, propondremos visualizar sujetos de la cultura popular, planteando no solo en el personaje principal sino también con los aspectos estéticos y narrativos de la propia película. Destacaremos también la participación de las clases populares referenciadas en el ámbito deportivo (en este caso el boxeo), veremos en ello al deportista como los consumidores.

Es importante destacar que para este análisis no solo se deberá abordar el film, sino que además se adentrará en el contexto ambientado para la obra, como también en el momento que ésta fue realizada. Para ello también será importante destacar la participación subjetiva del director, lo que llevará dar un pantallazo de su vida y sus producciones cinematográficas.

Es por ello que, con aportes pertinentes desde el ámbito en comunicación, buscaremos responder los siguientes planteamientos: ¿Podremos ver en el film “*Gatica, el Mono*” una relación entre Estado y cultura popular?; Mediante narrativas cinematográficas ¿será posible poder reconocer en Gatica un sujeto de la cultura popular que encuadre dichos acontecimientos históricos y sociales del país?; ¿El director fue capaz de poder plasmar el movimiento nacional de aquellos años?; ¿Qué estrategias narrativas se podrán distinguir desde “*Gatica, el Mono*” y qué características pueden verse de un cine con intenciones políticas?

Antecedentes:

Para la realización de este TIF, indagando en otras producciones que faciliten y apoyen nuestro tema elegido observé que desde la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP) existe un trabajo referenciado en la totalidad de los largometrajes que realizó Leonardo Favio. Esta tesis del año 2009 es llamada *El imaginario popular en la filmografía de Leonardo Favio*, de las autores Sabrina Laura De Dios y María Soledad Donato. La obra servirá como guía para plantear y conocer aún más la perspectiva del autor.

Para tomar conocimiento del director encontré en el libro *Pasen y vean* (1994) de Adriana Schettini en el que en una serie de entrevistas semi estructuradas al propio director, la periodista en un proceso largo de tiempo (más de 10 meses) contextualizó y socavó en la vida de Favio, desde su infancia, su adolescencia, su participación como actor, en la música, su afinidad en la política, su exilio a causa de ello y sobre todo, la opinión de cada una de sus películas, lo cual resulta pertinente para sumar al TIF.

Adecuándonos para la temática se destaca el libro *Cine Argentino* (1988) de Octavio Gentino en el que nos servirá para adentrarse no solo en la historia del cine nacional, sino también en el modelo ideológico, en los cambios generacionales, en los modos de estilo, además del contexto que abarcó la película y la generación de Favio.

A la hora de tomar conocimiento de narrativas cinematográficas destacaré el libro de Jacques Aumont y Michel Marie de 1988 llamado *Análisis del film*. En el que da perspectivas, instrumentos y técnicas de análisis para el largometraje a tratar. Con ellos veremos teóricamente análisis de la narrativa, de la imagen y del sonido que apoyen a la producción.

Encontramos en el compositor de música y crítico de cine Michel Chion, su libro *La Audición* (1990) que tiene como objeto mostrar como la combinación audiovisual, una percepción, influye sobre otras y las transforma. Con este podremos reinterpretar planos en los que narró el director agregándole significados a la obra.

Con documentos pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes (UNLP), por parte del departamento de Artes Audiovisuales encontramos útil para analizar el largometraje apuntes en referencia a la dirección de arte y el diseño de sonido, como también tomar características en iluminación. Con ello encontramos el interés objetivo de adecuarlo en el TIF.

Con el libro *El deporte en el primer peronismo* (2019) editado desde la propia Facultad de Periodismo y Comunicación Social con los compiladores Claudio Panella y Raanan Rein adecuaremos la participación del Estado en las competencias deportivas.

A su vez para veremos otros aportes para el deporte en el marco sociológico que deseamos destacar adaptaremos la de los historiadores Manuel García Ferrando en *Aspectos sociales del deporte*; Eduardo Archetti en *El potrero, las pistas y el ring*; Pablo Alabarces en *Fútbol y Patria* (2008) e *Hinchadas* (2005); Jean Marie Brohm en *20 tesis sobre el deporte*; Richard Mandell *Inglaterra tierra de deporte*; entre otros. Con ellos encontraremos nociones que apoyen el aporte del aparato estatal como propaganda al deporte, la participación en ciertos deportes adjudicados a la clase popular; la construcción de valores e identidades; acercando a estos autores con el arraigo del boxeo a las culturas populares.

A la hora de definir enfoques en base a cultura popular para así adecuar a nuestro trabajo aportaremos grandes obras y autores como fueron el historiador Edward Palmer Thompson en *La formación de la clase obrera en Inglaterra* que nos dará referencia teórica de la formación de las clases populares En *Los Sectores Populares, Cultura y Política* de los autores Eduardo Romero y Leandro Gutiérrez buscaremos dar un aporte en la configuración de este concepto y así visualizar al sujeto histórico que se posiciona en el campo social. También García Canclini, en *Introducción al estudio de las culturas populares* (1982), que aportará en Gramsci el concepto de “Hegemonía”. Entre otros autores pertinentes para el marco.

Describiremos las características de los contextos mediante el concepto de campos de interacción de Bourdieu, las posiciones y estándares de capital económico y social. Para

ello también entraremos en el concepto de “habitus” para buscar esas reglas, convenciones y relaciones de poder en instituciones sociales. También nos apoyaremos en Roland Barthes, con su documento *Mitologías* en el cual vamos a ver aspectos relacionados a “el mito”.

Estos autores serán necesarios para reinterpretar los tipos de rituales y fenómenos sociales que vamos a detallar para nuestro TIF

Palabras claves:

Se presentará brevemente esta serie de palabras claves que ahondarán con mayor profundidad durante todo el trabajo.

Deporte: el término es realmente polisémico porque en él se pueden denotar gran diversidad de descripciones para una sola definición: es tan amplia que es necesario separar la práctica amateur de la profesional, a las instituciones sociales de cualquier pequeño barrio con cualquier multimillonario o club profesionalizado. Así podemos dar cantidades de ejemplos, incluyendo el más paradójico: distinguir al deporte «tanto al que juega o se ejercita físicamente, como al espectador que contempla al anterior sentado cómodamente en un asiento» (Ferrando, pág. 28)

Para nuestro trabajo utilizaremos el deporte moderno en la escala más alta que nos concierne: El profesional. Tomaremos de esta práctica al boxeo, representado mayoritariamente en los sectores relegados de la estructura social, y de ello nos propondremos a encontrar similitudes para nuestro trabajo.

Cultura popular: Néstor García Canclini destaca que la cultura popular no es una esencia ideal preservada eternamente, ésta se forma en la interacción de las relaciones sociales. De la producción cultural surgen las canciones, las creencias, las fiestas... este antropólogo destaca las configuraciones y procesos desiguales que distancian determinada etnia o nación de otra: «el pueblo genera en su trabajo y su vida formas

específicas de representación y reelaboración simbólica de sus relaciones sociales» (García Canclini , 1982, pág. 62)

Identidad: propondremos utilizar esta palabra para darle utilidad tanto en los rasgos identitarios que conciernen al boxeo, como al pugilista. Y a su vez la utilizaremos para ver subjetivamente de parte de las masas populares de aquellos años en que transcurre el film.

Identidad, «puede entenderse desde dos dimensiones sólo divisibles en términos analíticos: una que tiene que ver con los procesos individuales de incorporación de sentidos, en relación a la sociedad a la que se considera pertenecer, y las marcas por las cuales la sociedad confirma o rechaza esa adscripción (Melucci, 1982)». (Cáneva, pág. 68)

Cine: Como toda obra de arte, el cine se nutre de acontecimientos, los recrea y los expresa. Éste cuenta con ciertas ventajas en su modo de expresión: Su lenguaje es polisémico, es decir, no solo se reproduce en lo narrativo, la imagen y el sonido, sino que posee atributos dispuestos de obras de teatros (como ejemplo vestuario iluminación y decorado), puede ser expresada desde diferentes clases de géneros (ficticio; drama; animación...), puede enunciarse con pausas, elipsis... podríamos dar cantidades de ejemplos pero además no debemos olvidar caracterizar la subjetividad de quien pone la firma en cada metraje: el director.

Objetivo general:

- Visualizar estéticamente los modos narrativos y rasgos que refieran en *Gatica, el Mono* (1993) el imaginario social político e identitario, tanto del personaje José María Gatica como del entorno social y deportivo de la época contextualizada en la obra.

Objetivos específicos:

- Indagar en la reconstrucción del contexto nacional, político y social de las décadas en que se contextualiza la película.
- Interpretar modos narrativos cinematográficos en el que se puedan reconocer identidades sociales.
- Analizar el modo narrativo que optó Favio para el film.
- Comprender relaciones políticos/sociales que describen al personaje, en ello veremos nociones en el deporte que practica.
- reconstruir la figura mitológica de José María Gatica.
- Identificar características, apropiaciones y representaciones sobre cultura nacional, política, deporte, identidad.

Herramientas teórico-conceptuales:

El trabajo de investigación dará cuenta de dos etapas analíticas. Trabajaremos en el enfoque cultural del que analizaremos e Interpretaremos los mecanismos de construcción de identidades y simbologías para así contextualizarlas. Desmenuzamos su historia y a su vez comprender los procesos de cambios operados entre deporte, su relación política y social. La película se encuadra entre los años 1925 hasta 1963 (nacimiento y muerte de José María Gatica), nuestra finalidad será enfocarnos dentro de ese espíritu de época. Ya con ello establecido adentraremos en el estilo de cine que ejerció Leonardo Favio.

Enfoques en base a la cultura:

“El hombre (...) no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana” (Cassirer, 1968, pág. 26)

Con esta cita de Ernst Cassirer adentraremos en el concepto cultura. El sociólogo y filósofo polaco define al hombre como no racional, sino como un ser simbólico del que hay que estudiarlo desde su vida política y social, a pesar de que cada individuo posee experiencias particulares, debe su realidad compartirla y adaptarla en proporción a su actividad simbólica. «Comparado con los demás animales el hombre no solo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad» (pág. 26).

Es así que el autor se acerca al lenguaje como eje de este universo, en el hombre como desarrollador de esta nueva fórmula elaborada desde la inteligencia e imaginación simbólicas, con ello los “hace hablar”: «sin este principio vivificador el mundo humano sería sordo y mudo» (pág. 35). Friedrich Nietzsche desarrolla el “intelecto humano” y destaca que «lo que distingue al hombre del animal depende de la capacidad de hacer que

las metáforas intuitivas se volaticen en un esquema, es decir, la capacidad de disolver una imagen en un concepto» (Nietzsche, 1873, pág. 5):

“Así como los romanos y etruscos dividían el cielo mediante rígidas líneas matemáticas y conjuraban a un dios en un espacio delimitado como si se tratara de un templo, cada pueblo tienen sobre él un cielo similar de conceptos matemáticamente repartidos y desde este momento entiende que, por imperativo de la verdad, el dios conceptual únicamente es buscado en su esfera” (Nietzsche, 1873, pág. 5)

El filósofo estadounidense Richard Rorty toma el concepto de su paisano Donald Davidson en el que concibe la “historia del lenguaje como la historia de un arrecife de coral”, en el que «las viejas metáforas están desvaneciéndose constantemente en la literalidad para pasar a servir entonces de base y contraste de metáforas nuevas [...] nuestro lenguaje y nuestra cultura no son sino una contingencia, resultado de miles de pequeñas mutaciones que hallaron un casillero» (Rorty, 1996, pág. 16). Con esa explicación Rorty sintoniza con Nietzsche en el concepto de “verdad”, destacando que con ello se habrá adaptado o convertido en una «metáfora muerta». El hombre se enreda bajo estas dimensiones y con estas realidades el individuo se esquematiza. Recurriremos a otra cita del autor Cassirer:

“La naturaleza del hombre se halla escrita con letras mayúsculas en la naturaleza del Estado. (...) En la historia del género humano el Estado, en su forma actual, es un producto tardío del proceso de civilización (...). Mucho antes de que el hombre haya descubierto esta forma de organización social ha realizado otros ensayos para ordenar sus sentimientos, deseos y pensamientos. Semejantes organizaciones y sistematizaciones se hallan contenidas en el lenguaje, en el mito, en la religión y en el arte”. (Cassirer, 1968, pág. 57)

Lo popular:

Para definir popular tenemos que entender que ésta no es “una cosa en sí”, sino que trata de una relación en base a otra, no se puede separar homogéneamente. Ésta se

basa en diferencias y relaciones con el poder. El contraste surge desde lo social y no en lo individual, como también en la comprensión de las formas simbólicas que actúan en relación con procesos históricamente específicos. Como destaca el historiador Edward Palmer Thompson en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*:

“Si detenemos la historia en un punto determinado, entonces no hay clases, sino simplemente una multitud de individuos con una multitud de experiencias. Pero si observamos pautas en sus relaciones, sus ideas y sus instituciones. La clase la definen los hombres mientras viven su propia historia, y al fin y al cabo ésta es su única definición” (pag.3)

Los sujetos sociales se constituyen a partir de un conflicto social que le es previo, comienza a gestarse imaginariamente apropiaciones simbólicas nacidas a partir de ciertas demandas, lográndose unificación en diferentes grupos de individuos frente a otro enemigo común, el cual detenta el poder y no brinda respuestas satisfactorias a ellas.

“La relación debe estar siempre encarnada en gente real y en un contexto real. Además no podemos tener dos clases distintas, cada una con una existencia independiente, y luego ponerlas en relación la una con la otra. [...] la clase cobra existencia cuando algunos hombres, de resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas) sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y frente a otros hombres cuyos intereses son distintos de (y habitualmente opuestos a) los suyos” (Thompson E. P., 1989, pág. 1 y 2)

Los historiadores Eduardo Romero y Leandro Gutiérrez en *Sectores populares, cultura y política* dan cuenta de que «los sujetos principales del proceso histórico se constituyen en el nivel de la estructura socioeconómica» (pág. 3). Este sujeto se constituye, desde las situaciones reales y/o materiales porque ambos son dos dimensiones de una única realidad, la percepción de esos elementos son los que encubren al ser y su consciencia social.

“Raymond Williams como Pierre Bourdieu han partido desde un punto de vista similar al estudiar los problemas culturales: antes que pensar en sujetos sociales que tienen distintas culturas, y establecer a partir de esto las relaciones, conviene partir de la existencia de una corriente cultural común y estudiar las distintas formas de apropiación o consumo, así como los mecanismos que los regulan” (Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez, pág. 7)

Néstor García Canclini destaca que la cultura popular no es una esencia ideal preservada eternamente. Ésta se forma en la interacción de las relaciones sociales. De la producción cultural surgen las canciones, las creencias, las fiestas... este antropólogo destaca las configuraciones y procesos desiguales que distancian determinada etnia o nación de otra: «el pueblo genera en su trabajo y su vida formas específicas de representación y reelaboración simbólica de sus relaciones sociales» (García Canclini, 1982, pág. 62)

El autor describe que los conflictos entre las clases sociales suceden en la conexión de las condiciones de explotación entre los sectores productores y los consumidores. Esta corriente optada desde el marxismo privilegia el aspecto en análisis económicos. Gramsci contribuye el concepto de “Hegemonía” para dar cuenta de estas desigualdades y conflictos.

Imaginario social, “ser peronista”:

A partir de esta idea destacaremos como el peronismo, o “ser peronista”, es reproductor y/o causante de representaciones sociales en la cultura, exponiendo símbolos, significados, dando nacimiento de nuevas prácticas, identidades, personalidades, etc. Compartiendo así una mirada específica de la realidad. Como describe el sociólogo estadounidense John Thompson:

“el estudio de los fenómenos culturales puede interpretarse como el estudio del mundo sociohistórico en tanto que campo significativo puede interpretarse como el estudio de las maneras en que individuos situados en el mundo sociohistórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos” (Thompson J. B., 1993, pág. 135)

El autor, tomando enfoques del sociólogo Clifford Geertz, nos da una concepción simbólica del concepto. Destaca que los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y de conflicto social:

“Los enunciados y las acciones cotidianas, así como fenómenos más elaborados como los rituales, los festivales o las obras de arte, son producidos o actuados siempre en circunstancias sociohistóricas particulares, por individuos específicos que aprovechan ciertos recursos y que poseen distintos niveles de poder y autoridad; y una vez que se producen y representan estos fenómenos significativos, son difundidos, recibidos, percibidos e interpretados por otros individuos situados en circunstancias sociohistóricas particulares, que aprovechan ciertos recursos a fin de dar sentido a los fenómenos en cuestión. Vistos de esta manera, los fenómenos culturales pueden considerarse como si expresaran relaciones de poder...” (pág. 148)

El peronismo generó representaciones sociales. Las figuras de Eva Duarte y de Juan Domingo Perón son parte de este sistema de referencias compartidas por estos grupos que la contextualizaron y dieron un proceso de valoración; nacen así otras figuras, leyendas, e íconos nacionales. Éstos con el tiempo se transforman y vuelven a recrear. El origen del peronismo enmarcó una determinada época que se fue gestando con el creciente avance de la industria nacional. Además forjó una nueva clase obrera con bases de nuevas políticas de trabajo desarrolladas desde un Estado de Bienestar.

Para una definición de deporte:

La historia de los significados del término “deporte” es realmente polisémica porque, como venimos expresando, la historia de los significados no queda necesariamente en el pasado, algunas concepciones desaparecen pero otras se van adaptando y persisten. En deporte se pueden denotar gran diversidad de descripciones para una sola definición: es tan amplia que es necesario separar al deportista de la actividad en sí; la práctica amateur de la profesional; las instituciones sociales de cualquier pequeño barrio a la de cualquier multimillonario club profesionalizado. Así podemos dar cantidades de ejemplos incluyendo el más paradójico: distinguir al deporte «tanto al que juega o se ejercita físicamente, como al espectador que contempla al anterior sentado cómodamente en un asiento» (Ferrando, pág. 28). Característica impensable en el mundo del arte: «no se es músico por asistir a un concierto ni pintor por ir a un museo».

El deporte moderno surgió en Inglaterra bajo condiciones sociales especiales, con el ocio que podían tener algunas clases sociales, de entrada el deporte surgió como una práctica de clase: «mientras que la burguesía concibe al deporte como ocio, como una forma de pasatiempo, el proletariado lo necesita como un medio de recuperación física» (Brohm, pág. 47), los británicos antes que nadie regularon por escrito un reglamento fijo para practicarlo. Éste vino adaptado junto a la racionalización del tiempo y de la mano de la Revolución Industrial. Richard Mandell destaca que:

“la sociedad inglesa se iba transformando con la industrialización, la racionalización, la estandarización y la precisión de las mediciones que se integraban más y más en la vida y la cultura inglesas. Estos mismos atributos vinieron a caracterizar, más que nunca, los pasatiempos populares. El deporte inglés evolucionó tan espontánea y armoniosamente con los tiempos, que apenas fue percibido como algo extraordinario por los críticos sociales de entonces ni por los historiadores después” (Mandell, pág. 159)

El historiador además destaca que con esta regulación: «la cultura popular vio reaparecer una figura atractiva ausente desde los tiempos clásicos: el héroe deportivo. Corredores y marchadores famosos veían sus proezas contadas en los periódicos, cobraban honorarios por sus apariciones ante el público y eran presentados a la realeza» (pág. 159)

El auge del ferrocarril, que permitió viajar tanto equipo como espectadores por toda Inglaterra, hizo esta recreación aún más popular, lo mismo fue sucediendo con la expansión del ferrocarril por todo el mundo. Como destaca Jean Marie Brohm: «la constitución del deporte mundial corre paralelo a la consolidación del imperialismo» (pág. 48).

Este filósofo destaca que el deporte moderno es consecuencia del desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas y que integra la producción de éstas. «El espectáculo deportivo de masas constituye una vasta empresa capitalista dentro de la industria del espectáculo» (pág. 49) el desarrollo de este deporte/espectáculo como base publicitaria, junto a la succión de ingresos de los ciudadanos (en particular la clase obrera) engrosan la caja de los estadios.

Pierre Lanfranchi destaca que el génesis del deporte moderno se fue desarrollando paralelamente a los emergentes Estado-Nación. «En las competiciones internacionales que florecieron a lo largo del siglo XX, los deportistas eran la mayoría de las veces representantes de una Nación, en vez de competidores individuales» (Lanfranchi, pág. 58)

El autor nos ubica la posición del héroe deportivo, considerándolo como representante de modelo nacional, en la que los Estados tomaron lentamente consciencia de la importancia de los fenómenos deportivos y la necesidad de promocionarse en las estructuras de tutela: «durante este siglo, las cuestiones deportivas han salido progresivamente de la esfera privada para convertirse en asuntos nacionales, poniendo al estado en papel de actor o árbitro» (pag.58)

Apropiación identitaria en el boxeo:

“su núcleo es la afirmación de la fuerza física y de la capacidad para infligir y soportar violencia corporal sin temblar ni flaquear, que es la forma específicamente masculina del capital corporal. La batalla pugilística es, desde cierto ángulo, una forma hiperbólica de los “ritos” de masculinización que atraviesan el ghetto al igual que la totalidad de los universos populares desde la revolución industrial. Cuando se trabaja en la fábrica o en la mina, hay que ser capaz de tragarse cosas e incluso de hallar gloria en el sufrimiento físico. De ahí la afinidad histórica entre las clases obreras (sobre todo sus fracciones inmigrantes) y el boxeo así como los demás deportes que se apoyan en el ideal de virilidad, rugby, fútbol, ciclismo más que tenis, esgrima y judo” (Wacquant, 2006).

Para encontrar lazos de pertenencia e identidad en el boxeo Pierre Lanfranchi nos destaca que los deportes modernos engloban además, un conjunto de imágenes, relatos, y referencias que han penetrado en política, economía, educación, entre otras.

“las lecturas del deporte han coincidido con las evoluciones de las sociedades contemporáneas. Bajo el único vocablo del deporte se encuentran prácticas que a veces tienen ciertas relaciones las unas con las otras. El deporte del automóvil, el golf, o el tenis quedan confinados a las clases superiores de las sociedades industriales. Al otro lado de la escala, el boxeo, las carreras de fondo en atletismo o la lucha están totalmente alejados de la burguesía y de las clases dominantes y se encuentran geográficamente

confinadas a los países del tercer mundo y a los países menos favorecidos de las sociedades occidentales” (Lanfranchi, pág. 58)

Este espacio de juego históricamente determinado por capitales simbólicos y de lugares de lucha operan en los sujetos (en sus prácticas y pensamientos). A través de la participación dentro del campo, el sujeto internaliza las pautas y las reglas, pero esta participación actúa un componente que adapta, rechaza, discute u amolda. Permitiese interesante desarrollar características mediante el concepto de campos de interacción de Bourdieu:

“El habitus es un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiéndola a una transformación: es una especie de máquina transformadora que hace que “reproduzcamos” las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal, que no se puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos” (Bourdieu, 2002, pág. 143)

Bourdieu con ello habla de un mundo constituido con márgenes de maniobra, las cuales el sujeto internaliza recreando un sistema nuevo “estructurado y estructurante” de usos y costumbres.

Bourdieu a su vez encara la relación “con el propio cuerpo”, que marca a su vez una distancia entre clases: las llama “búsqueda de distinción”, una dimensión privilegiada del habitus. Esta relación instrumental con diferentes tipos de deportes requieren una gran inversión de esfuerzo, a veces incluso dolor y sufrimiento (como el boxeo), y exigen en ciertos casos que se ponga en juego el cuerpo mismo. (Bourdieu, 1978). «Las practicas corporales, pueden apreciarse en este conjunto de párrafos como “configuraciones particulares de movimiento modelados por la cultura de la región”. [...] El deporte aparece entonces como una práctica social metida en el cuerpo de sus actores, librando la agonía de los combates». (Cachorro, 2007, pág. 329)

El boxeo se representa en prácticas e imaginarios construidos mayoritariamente desde los sectores relegados de la estructura social. Este deporte/espectáculo que elegimos para el TIF propone encontrar vivencias que Leonardo Favio vio entre

Estado/pueblo y la puja de intereses de esa vida social redactada por el cineasta en el que a su vez él también forma parte de este proceso identitario.

«Hay procesos sociales específicos de constitución o destrucción de identidades, y hay agentes sociales especializados en ello, como los historiadores o los periodistas. El pasado opera sobre el presente y asegura la continuidad de los sujetos históricos» (Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez, pág. 11)

Para destacar procesos de identidad en las masas, Eduardo Archetti en *El potrero, las pistas y el ring* describe como los deportes junto a los massmedia logran alcanzar impacto nacional indudable. El primer gobierno peronista aprovechó esta propaganda con su política orientada a garantizar los éxitos deportivos. La conformación de los estilos nacionales de esta “nueva Argentina” forjó la libre circulación de símbolos y mitos. El boxeo fue uno de sus caminos, el boxeador era como el obrero peronista, popular e incluso marginal, “extrema expresión de coraje y virilidad” (Archetti). La aparición del Estado en el deporte valió de los triunfos deportivos como triunfos de una Nación.

Pablo Alabarces (2008) destaca en la Argentina las tensiones que generan esas identidades en las masas, esa «tensión entre procesos de tribalización fragmentadora y la construcción de una representación nacional» (pág. 27). El autor destaca que la identidad argentina se basó en la pluralidad y la ubicuidad con un relato fundamental: «el ascenso social, relato integrativo y fundamental para una sociedad primero inmigratoria -de los europeos en Argentina- y luego migratoria -de los provincianos en Buenos Aires- (pág. 28)» acarreando un repertorios de narrativas como la “inclusión” «abierta a todos los hombres de bien que quieran habitar el suelo argentino...» (p.28)

El cine:

También, bien llamado “el séptimo arte”, el cine es uno de los hechos más trascendentes del siglo XX. Ésta es una práctica que se transforma constantemente, si bien

hoy la conocemos como un fuerte producto estético de la industria del espectáculo (combinada de fortuna, fama, ideología política, social y otros tantos rasgos), desde sus comienzos el cine solo intentó mostrar su avance tecnológico registrando situaciones cotidianas de gente común.

Fue el 28 de diciembre de 1895 el hecho histórico de la primer proyección en una sala de cine. Los hermanos Lumière reprodujeron “La llegada de un tren a la estación Ciotar” en las salas de París. El paso del tiempo, las producciones cada vez con más práctica y técnica, junto a los constantes avances tecnológicos, dotaron de estas elaboraciones cada vez más eficientes sin perder jamás su esencia de reflejar y transmitir significados «pero el cine no registra automáticamente lo existente y lo devuelve como tal, sino que pone en escena universos completamente personales. Tiene mucho que ver con la subjetividad de la que nace lo imaginario [...] Por eso el cine no es realidad, sino que es representación de la realidad». (De Dios, Sabrina Laura; Donato, María Soledad., septiembre 2009, pág. 16)

El film es hijo de la fotografía, ya que fue la composición imágenes fijas acopladas una tras otra la que le dio vida a la foto, éstas llevadas por un carril de un proyector y del proyector a un telar. Años más tarde llegó el sonido, las proyecciones pasaron de estar readaptadas a orquestas a tener sonoridad propia, modificando la narrativa del producto. Hecho mismo sucedió con la adaptación del color.

El séptimo arte se fue readaptando a los cambios tecnológicos y los cambios venideros de estilos de sus productores. El cine no sólo pasó a ser una forma de producir conocimiento sino también capaz de crear sentidos sobre la realidad interpelada, de forjar significados, sino también de una fuerte herramienta política. Pondremos de ejemplo *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl filmando los JJOO de 1936 para el régimen nazi y *The great dictator* (1940) de Charles Chaplin.

Como vemos, el cine (como toda obra de arte), se nutre de los acontecimientos, los recrea y los expresa. Cuenta además con ciertas ventajas: su lenguaje es polisémico, es decir, no solo se reproduce en lo narrativo, la imagen y el sonido, sino que posee atributos

dispuestos de obras de teatros (como ejemplo vestuario iluminación y decorado), puede ser expresada desde diferentes clases de géneros (ficticio; drama; animación...), y así podremos seguir dando cantidades de muestras. Sin olvidar caracterizar la subjetividad de quien pone la firma en cada metraje: el director.

Estilos del cine:

“no se representa al espacio, si se quiere, sino mostrando varias cosas reunidas simultáneamente dentro de un marco; a partir de ahora se concibe la posibilidad de sugerir un espacio a partir de la representación de un detalle. Al hacerlo se prepara verdaderamente el abandono del punto de vista tradicional. El espectador dejará de contemplar a través del marco un espectáculo ordenado; fijará su aguda atención en un punto de detalle que se transformará en el centro de irradiación, por así decirlo, de toda la visión” (Francastel, pág. 169)

Con esta frase, haciendo alusión al arte Impresionista, bien nos define el historiador Pierre Francastel en su libro *Sociología del arte* preparándonos un enfoque de grandes obras pictóricas de época y de determinadas sociedades incluyendo el contexto social e histórico de los pintores. El autor analiza los cuadros partiendo en los estilos de pintura para ver las formalidades que estaban determinadas y, a pesar de ello, presentar a éstos artistas como agentes activos de nuevas ideas en la sociedad.

No obstante, de no haberse producido cambios en la sociedad (económicos; políticos; sociales; tecnológicos, etc.) ese «espacio plástico» no se reconfigura para seguir respondiendo y resignificando nuevas exigencias sociales: «si los románticos, ávidos de novedad, permanecieron tan apegados al molde imaginario que les habían legado generaciones precedentes, es porque el deseo de novedad no basta para descubrir tierras desconocidas. Si Colón encontró América, fue porque poseía el astrolabio». (pág. 161)

Francastel, entre tantos ejemplos que nos aporta, nos destaca el periodo del «Romanticismo» del siglo XIX. Que deja de lado el «Clasismo», en el que cada artista comienza a mostrar sus dotes y dejar de lado la veneración adaptada a antiguos dioses de Atenas:

“Es un hecho que lo primero que cambia la sociedad moderna nacida de la Revolución Francesa y, más aún, de la revolución industrial y técnica provocada por los descubrimientos de la ciencia del siglo XVIII, los símbolos con los cuales se habían entendido los hombres durante generaciones pierden su claridad y se va a elaborar una nueva cultura y una nueva pedagogía” (Francastel, pág. 159)

Si bien Francastel solo observa obras pictóricas, destacamos los aportes no solo para entender los procesos de estilos, sino que, a pesar de que las pinturas fueron concebidas en distintos momentos, en distintas formas, colores, iluminación y contenido. Éstas, sienten también la necesidad de representar y sumar en la imaginación estética como cualquier obra de arte.

Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* nos define estilo «entendido genéricamente como un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos» (pág. 42)

Las definiciones de estilo corresponden en la descripción de los conjuntos de rasgos que por repetición en la modalidad de producción y sus características pasan a tener vida social, «permitiendo asociarse entre sí diversos objetos culturales, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género» (pág. 53). Los fenómenos metadiscursivos facilitan esas características.

Steimberg además destaca que los estilos «son modos de hacer, de crear, de producir. Remiten a modalidades de producción propias que pueden ser regionales, de clase, temporales, o de autor» (Steimberg), Tanto los géneros como los estilos tienen rasgos retóricos, temáticos y enunciativos.

Se expondrá el siguiente ejemplo para entender la significación de los estilos de cine, más adelante tocará exponer los estilos que ofreció Leonardo Favio en “*Gatica*”:

El «Expresionismo alemán» en el cine fue un estilo en el que se rompió la forma naturalista de ver las cosas para entrar en lo fantástico. Éste se consolidó en un periodo del que Alemania estaba devastada por la primera guerra mundial. Afectada por la situación sociopolítica, enojo, dolor y desgracia generaron de ellas temáticas oscuras de

tristezas y temor. Esta corriente, nacida a principios del siglo XX, tuvo la premisa principal de deformar la realidad como una manera de representación. La exageración en los gestos y la iluminación generaban una ilusión opuesta a la realidad estando así en oposición a la corriente «impresionista».

En el expresionismo el arte pictórico estuvo muy asociado al del cine (se la referenciaba como una “pintura en movimiento”) y nutrida además, de otras disciplinas como plástica y literatura. Fue una influencia que persistió siendo vanguardia en los efectos de luz contraste; con colores específicos; utilizaciones de uso en decorados torcidos adrede en espacios cerrados acompañados de sombras pintadas, provocando una estética irreal para así lograr un entorno lúgubre, de desesperación y angustia. El cine jugó con leyendas antiguas para inspirarse y lograr de esto un género oscuro.

Las grandes películas epocales fueron: *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene; *El gólem* (1920) de Paul Wegener; *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau (adaptado de obra literaria); *El último* (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau (que además incluyó nuevas técnicas como traveling subjetivo y grúa); *El fausto* (1926) de Friedrich Wilhelm Murnau (adaptando de obra literaria); *Metrópolis* (1927) Fritz Lang (con hibridación con Art decó), entre otras.

Debido al creciente movimiento nazi los grandes directores tomaron diferentes rumbos provocando la ruptura de esta revolución. Pero cabe destacar que aún continúa vigente en los géneros como el cine negro y terror.

Marco Metodológico:

El modo de abordar esta investigación será desde el enfoque cualitativo «Ya que trataremos de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su sistema de relaciones, su estructura dinámica, y [porque] produce datos que comúnmente son considerados más “ricos y profundos”» (Souza, Migliorati, & Giordano, pág. 88). A su vez buscaremos centrarnos en el hermetismo del propio film, sin embargo, para observar las intenciones de deconstruir y reinterpretar la realidad planteada por el cineasta profundizaremos el contexto en qué se realizó el largometraje.

Debemos destacar que no existe ninguna técnica universal para analizar un film, «el analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que analice» (Marie, 1990, pág. 23). Por ello, para nuestro TIF se utilizarán los planteos de Jacques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film*, en donde sistematizan instrumentos de análisis de los films a lo largo de los años y definen conceptos que utilizaremos con el propósito de abordarlo a través de una mejor comprensión.

Buscaremos desmenuzar esta obra artística desde mínimo tres pilares (el análisis textual; el análisis narratológico; el análisis icónico, entre otros).

Trataremos instrumentos y técnicas de análisis centrados en los tres grandes tipos de ellos, estos son:

- Instrumentos descriptivos: teniendo en cuenta el predominio del film narrativo, con ello adaptaremos fragmentos del “decoupage”
- Instrumentos citacionales: Para trabajar la película haremos de manera arbitraria fragmentos del film, fotogramas, secuencias, etc.
- Otras maneras de citar: la banda sonora: con este segmento tendremos el aporte del libro del crítico cinematográfico y compositor de música concreta Michel Chion, en su libro “La audiovisión”.

Además de analizar temáticas en referencias al cine, abordaremos el estilo del Director. Para ello será clave desarrollar la perspectiva de Leonardo Favio a lo largo de su vida, utilizaremos así materiales de tesis de la FPyCS (UNLP) como es el caso del *Imaginario popular en la filmología de Leonardo Favio* (De Dios, Sabrina Laura; Donato, María Soledad., septiembre 2009). Utilizaremos, además, el libro *Pasen y vean (la vida de Leonardo Favio)* de Adriana Schettini. El motivo de estos materiales se entienden en el modo de que «los estudios en comunicación social se han valido históricamente de préstamos, readaptaciones, cruces, ensambles y triangulaciones metodológicas» (Souza, Migliorati, & Giordano, pág. 86), esto nos llevará a adentrarnos en el contexto en que se filmó la película.

“Llamamos investigación. La definiremos, en cambio, como un proceso que involucra un conjunto de decisiones y prácticas (que a su vez conllevan la puesta en juego de instrumentos conceptuales y operativos) por las cuales conocemos —lo que puede significar describir, analizar, explicar, comprender o interpretar— algunas situaciones de interés cuya definición y delimitación (o construcción) forma parte de las decisiones apenas aludidas. Debe quedar claro que estamos hablando de INVESTIGACIONES EMPÍRICAS, es decir, aquellas en las que se establece algún tipo de relación observacional con la situación de interés (o con algunos aspectos de ésta)”. (Piovani, El diseño de investigación, pág. 55)

CUERPO DEL TIF:

Líderes populares, contexto histórico nacional:

La “gran depresión” mundial de los años 30 nacida desde los Estados Unidos tuvo su cimbronazo en la estructura económica del país que, previo a esta crisis, estaba activa gracias a la producción agropecuaria, a la exportación de productos primarios y a la importación de manufacturas. Las consecuencias que trajo fueron inmediatas: desocupación y empobrecimiento, los sectores populares fueron los más desfavorecidos. Fuentes oficiales de época datan de unos 393.997 desocupados en 1932 mientras que fuentes opositoras cifraban esa cantidad en tres millones.¹ Esta crisis provocó en Argentina la caída de exportaciones y la compra de productos extranjeros. Nace así un plan emergente con una política de sustitución de importaciones, comienza un despegue en la industria nacional y una oleada de migración rural.

“El proceso de asimilación de los extranjeros se había cumplido en sus etapas más significativas, aunque la sociedad continuaba recibiendo nuevos aportes migratorios. Hacia fines de la década del treinta estos ya no solamente provenían de Europa sino también de las zonas rurales del país; al principio de la región pampeana en crisis, que cada vez más expulsaba a los hijos de la primera inmigración. En la ciudad, esa segunda generación, criada y educada en Argentina, tenía seguramente una identificación mucho menos firme con la tradición cultural paterna, ella misma modificada por la nueva vida”. (Gutierrez & Romero , 1987, pág. 321)

Buenos Aires, que a mediados del siglo XIX albergaba a menos de cien mil habitantes, multiplicaba por quince ya a principios del siglo XX². Millones de inmigrantes

¹ Pablo Alabarces; Fútbol y Patria; 2008; Prometeo Libros; Página 56

² Luis Alberto Romero y Leandro H. Gutierrez; Comunicación y culturas populares en Latinoamérica; 1987; Ediciones G. Gili; Página 318

«se incorporaron a la ciudad, la “invadieron”, la convirtieron en la Babel del Plata»³. Más de la mitad del país vive en aglomeraciones urbanas. El crecimiento de la ciudad trae consigo problemas como la falta de viviendas y el desempleo. «Aparecen en la zona del puerto de Buenos Aires las primeras aglomeraciones precarias: los “barrios de las latas”, repletos de desocupados expulsados de sus viviendas y de migrantes internos que buscan, inútilmente, trabajo en la ciudad» (Alabarces, Fútbol y Patria, 2008, pág. 56). Si desde el siglo XIX los inmigrantes eran el progreso, en el siglo XX los mismos sectores que avalaron la llegada se vieron en amenaza adjudicándoles arquetipos negativos y responsabilizándolo de ideologías revolucionarias (como el anarquismo y el socialismo).

La crisis detuvo drásticamente la cantidad de inmigrantes extranjeros en búsqueda de oportunidades en el país⁴. Las consecuencias las sufren los recién llegados del interior que no tuvieron muchas oportunidades ante empresarios de pequeñas industrias que mantienen al obrero bajo condiciones hostiles. Otros, desocupados sobreviven gracias al hampa. Aumenta la delincuencia y la prostitución. Es en esta época que prolifera un nuevo tipo de delincuente urbano: el lunfardo, conocido así a los ladrones, rateros y carteristas que operan dentro de la gran ciudad. De esta vida marginal surge una cultura popular propia en la que comienza a nacer desde los barrios y a visualizarse desde el género musical: nace el tango (mezcla de estilos y géneros europeos y milongas criollas).

«Pero esta cultura no surge en el vacío sino en el seno de una sociedad en la que los sectores populares son, en realidad, las clases subalternas de un orden construido por otros. Como cultura subordinada, por lo tanto, la suya se desarrolla y florece en los marcos de la ideología hegemónica, globalmente unificadora, que de alguna manera pretende fijar sus límites pero que no arrasa con ella. Se constituye así un elástico terreno de conflicto al que concurren formas simbólicas de diverso origen, representaciones provenientes de otros ámbitos sociales de producción cultural e ideológica» (Gutierrez & Romero , 1987, pág. 317).

Mientras el país se sigue conglomerándose de un largo proceso en la creación de una nueva sociedad, mezclada de incontables experiencias y variedades de orígenes. El

³ Ídem

⁴ entre 1901/10 llegaron 1.120.000 inmigrantes, mientras que entre los años 1931/40 llegaron apenas 72.200 (Pablo Alabarces; Fútbol y Patria; 2008; Prometeo Libros; Página 57)

conflicto entre lo criollo y lo extranjero sigue produciendo constantes fusiones y tensiones, llevando relación e influencias recíprocas del que se modifican tanto unas como otras. «Lo viejo y lo nuevo, lo local y lo extranjero, ofrecieron así persistente fuente de conflicto pero, a la vez, materia prima en la constitución de una nueva identidad» (Gutierrez & Romero , 1987, pág. 319). Desde las escuelas públicas se comienza a forjar y construirse un papel principal en la búsqueda de un estilo nacional sumado al ligero avance de alfabetización de los sectores populares⁵. Este progreso además convivió junto a la creciente industria cultural que favoreció la modernización tecnológica comenzando a tener alcance masivo con el cine, la radio y los diarios y revistas: « la creación de una revolucionaria industria del ocio destinada al mercado de masas, redujo las formas tradicionales del “gran arte”. La cultura común se basaba en la industria del entretenimiento de masas» (Hoswband, 1999, pág. 495).

Mientras que el obrero industrial sigue en condiciones laborales paupérrimas sucede en la política un cambio Presidencial. El 4 de junio de 1943 un grupo militarizado interrumpió el mandato de Ramón Castillo (quien estaba siendo presionado por los Estados Unidos para que el país se alíe en frente a las fuerzas del eje). Castillo fue acusado de fraude por el golpe. Bajo órdenes del (por entonces Ministro de Guerra) General Pedro Pablo Ramírez y el General Edelmiro Julián Farrell se instaura el Gobierno Militar autoproclamado la “Revolución del 43”. El nuevo régimen nacionalista y militar propone acabar con el fraude político de más de una década; volver a tener un gobernador elegido por los pobladores; reducir influencias extranjeras sobre la política y economía del país; seguir neutral durante la Segunda Guerra Mundial y evitar que la masa obrera se inclinara hacia tendencias izquierdistas. Para consolidar su poder se apoyaron en una de las estructuras más antiguas y más grandes de toda la sociedad latina: la Iglesia Católica, como favor restituyeron la educación religiosa en las escuelas.

⁵ “si bien la reducción del analfabetismo había sido muy acelerada desde la sanción de la Ley de Educación Común en 1884 (se pasa de un 78% de analfabetos en 1869 a un 35% en 1914), hacia 1938 esa tasa se ha reducido al 18% en el total del país y un 7% en la ciudad de Buenos Aires”. (Alabarces, Página 58)

El Régimen tiene un marcado ideal industrialista del cual tiende a profundizarse desde un incipiente modelo de sustitución de importaciones provocado aún más a causa de la continuada Segunda Guerra Mundial. En el grupo de militares hay varios miembros de una logia denominada GOU (Grupo de Oficiales Unidos) Entre ellos, como mano derecha de Farrell (quien se adjudica la Presidencia de la Nación luego de destituir a Ramírez por ceder a las presiones norteamericanas y cambiar su posición neutral ante la 2GM), destaca la participación del, por entonces, Coronel Juan Domingo Perón, un hombre de 50 años quien comienza a tener un papel decisivo en el modelo y un destacado talento político.

Parte de esta logia entiende que el movimiento obrero no puede ser más explotado ni marginado, ya que avizoran que éstas pueden traer fuertes tendencias bolcheviques, por ende se debe prestar interés y mejorarse su atención. El Departamento Nacional de Trabajo existe para ese rol. De todos los integrantes del GOU, Juan Domingo Perón solicitó para sí el cargo. Perón, quien estaba oficiando como Ministro de Guerra y a su vez Vicepresidente de la Nación, influenció para que este departamento se transforme en Secretaría con el fin de obtener un grado más fuerte y autónomo en la toma de decisiones.

Esta nueva entidad que simplemente anexaba estadísticas comenzó a tener más responsabilidades con el ideal de justicia social, otorgando beneficios para el obrero. Rápidamente se comenzó a aprobar estatutos que reglamenten retribuciones a los trabajadores: Ahora la mano de obra tiene la obligación de ser indemnizados por despido, de tener aguinaldo, jubilación y vacaciones pagas. A su vez se forjan nuevos convenios colectivos de trabajo, se fundan escuelas de capacitación profesional y, entre lo más popular, se establece el estatuto del peón rural, que da protección política al trabajador rural (un trabajo muy marginado por entonces). Su fuerte liderazgo ante sus representados y la proveeduría de sus conquistas logró afianzar una imagen muy fuerte en su persona.

Un terremoto y el Luna:

El 15 de enero de 1944 un terremoto destruye la provincia cuyana y a causa del siniestro hay unos siete mil muertos y toda una provincia desamparada. La ayuda del país no tarda en llegar. Desde la Secretaría de Trabajo y Previsión se organiza una campaña solidaria en la que Perón obra como organizador. El estadio Luna Park brinda la acogida de un espectáculo con personalidades famosas del arte y espectáculo. Perón, por entonces viudo, conoce y se enamora de una joven actriz del radio teatro y cine: Eva Duarte.

María Eva Duarte nació en 1919 en Los Toldos, fue hija de un estanciero y reconocido político conservador de Chivilcoy quien falleció en un accidente automovilístico cuando Eva tenía la corta edad de 8 años. Su madre, al no ser esposa legítima, no recibe herencia alguna y queda sola a cargo de cinco hijos. Su condición social comienza a ser limitada, sin embargo no la priva de perseguir sus sueños. A los 15 años llega a Buenos Aires con las intenciones de ser actriz. Años más tarde pasa a ser una persona reconocida en el entorno artístico. A la edad de 24 años se cruza con Perón, se enamoran y se casarán un año más tarde.

Para principios de octubre de 1945, el creciente poder y enaltecimiento de Juan Domingo Perón trae consigo enemigos pesados dentro de la política interna. Sectores que se vieron perjudicados ante los avances de la Secretaría de Trabajo quieren al Vicepresidente fuera. Dentro del ejército el General Eduardo Ávalos, Jefe de la Guarnición de Campo de Mayo, con poderosas influencias y cercano a la Unión Cívica Radical, tiene intenciones de ser el futuro Presidente de la Nación y ve a Perón como principal enemigo político. El 9 de octubre se reúne secretamente con el Presidente Edelmiro Farrell para pedir que Perón renuncie a todos sus cargos. Perón acepta pero antes de renunciar se presenta desde el balcón de la Secretaría de Trabajo para transmitir por radiofonía un histórico discurso en que replica los logros obtenidos y alienta a que los trabajadores sigan unidos. Ávalos ofendido cree que la renuncia no bastó y decide apresararlo en la Isla Martín García.

Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez en *Sectores populares, cultura y política* nos aportan el siguiente material:

“Tal vez en esos rasgos de la cultura de los sectores populares encontremos una de las claves para la comprensión del proceso de cambio que se inicia hacia 1945, año en el que simbólicamente podemos ubicar el origen de la era contemporánea de nuestra vida socio-política y socio-cultural. [...] en estos planteamientos se señala que por entonces no sólo irrumpen decididamente los medios masivos de comunicación –particularmente la radio– sino que los propios sectores populares aparecen bruscamente en la escena política. Ambos fenómenos habrían concurrido en el mismo sentido: mientras los medios masivos penetraban hasta los más recónditos resquicios de la sociedad, otro tanto ocurría, por ejemplo, con los renovados sindicatos, que reivindicaban una pluralidad de funciones sociales, políticas y culturales. Sobre todo, ocurría eso con un estado militante dispuesto a llenar todos los huecos de la sociedad civil y hacer sentir su influencia sobre ellos” (Pág: 323).

Para entonces la CGT planea que en el 18 de octubre haya una huelga general, su fin es instaurar medidas de reclamos y proteger las condiciones laborales: «Hablan de todo, de aumento del salario, del mantenimiento de las conquistas de los trabajadores y hasta de la reforma agraria. A Perón ni lo nombran» (Feinmann, José Pablo. Op. Cit. Pág. 61). Sin embargo una huelga inconscientemente nace desde las masas obreras, de la cual comienza a gestarse un día antes, esto sucede por la situación tensa que genera el conocer que Perón está arrestado.

En la madrugada del 17, empleados de fábricas textiles; portuarios; ferroviarios; albañiles y frigoríficos del sur del Gran Buenos Aires (sobre todo Gerli, Avellaneda, La Plata, Berisso y Ensenada) comienzan a abandonar poco a poco sus puestos para transitar por las calles hacia el centro de la ciudad para reclamar la liberación de su líder. Tomando conocimiento por los medios de comunicación comienzan a sumarse ciudades del interior del país con simples propósitos: la liberación de Perón y la restitución a sus cargos en el Gobierno.

Ya por horas de la tarde, a pesar de las adversidades⁶, la masa comienza a habitar las calles de Buenos Aires. Esta ola de “cabecitas negras” llega para quedarse en Plaza de Mayo. Ávalos, con el pasar de las horas y confiado de que la masas se disolvieran intenta dar un discurso desde el balcón de la Casa Rosada del cual le resulta en vano. Sigue transcurriendo el tiempo y la multitud sigue aumentando considerablemente. Perón, que por entonces se encuentra en el Hospital Militar (ese día en madrugada logra salir de la Isla Martín García con un diagnóstico falso de enfermedad pulmonar⁷) tiene una reunión a las 18.30 con Ávalos quien le pide que trate de frenar al movimiento emergente. Perón acepta pero pide como condición hablar personalmente con el Presidente Farrell. En la siguiente reunión, a horas de la noche se acuerda su liberación; un próximo llamado de elecciones y el poder posicionarse como candidato a Presidente. Farrell acepta.

A las 23.00 horas de ese miércoles 17 de octubre Juan Domingo Perón anuncia su libertad y su candidatura para próximas y cercanas elecciones. A pesar de ser tan tarde, se cree que aún había unas 250.000 personas escuchando su discurso. La movilización de octubre es considerada como el emblema y bisagra entre la vieja y la nueva clase obrera.

Juan Domingo Perón gana las elecciones y asume a la Presidencia de la Nación el 24 de febrero de 1946. Después de 18 años sin elecciones las urnas lo dan como ganador. El 4 de Junio del 46 asume a la Presidencia, a su vez su rango pasa a ser General. Una vez en el mandato Perón decide disolver los partidos fusionados en su candidatura para transformarlo en una sola organización política, primeramente se llamará Partido Único de la Revolución, luego simplemente Partido Peronista o Justicialista.

Mientras tanto Eva Duarte se constituye en un símbolo condensador de estos años, resulta un nexo de perfecta relación entre el Estado y el pueblo. A partir de su casamiento Eva se posicionó dentro del movimiento con una autonomía única que ella mismo fue gestando: No es como las anteriores primeras damas, toma un rol activo de su

⁶ por órdenes militares los puentes con acceso a Capital Federal fueron cortados y levantados y transporte colapsados

⁷ Su vida corría peligro estando en la Isla. Ya que estaba dentro de órbita de la Marina y el Coronel podría sufrir un atentado.

protagonismo (visita fábricas, oficinas, talleres y otros ámbitos de trabajo). Es idolatrada por los sectores populares por su carácter empático y a su vez odiada de igual forma por la oligarquía que ven en ella una mujer de representación exacta a la transformación social del país. La prensa oficial da un impulso a su imagen y ésta fue creciendo exponencialmente volviéndose más popular entre sus partidarios, incluso más que el propio Perón. Las clases populares se identificaron con ella por su origen humilde y trabajador.

En 1947 “Evita” (llamada así popularmente) parte a una gira europea en representación de la Nación. Primero rumbo a España en un acuerdo de cooperación económica, luego irá a Francia, Suiza y Vaticano. El Presidente decide mandar a Eva a exponer y firmar sus convenios ya que no quiere estar emparentado ante la prensa junto a las figuras como el dictador español Francisco Franco. La gira de la Primer Dama la hace conocida mundialmente y, con tan solo 26 años, comienza a tener un rol sumamente activo entre la Nación y el pueblo. De Europa viene con nuevas ideas: Reemplaza la antigua sociedad de beneficencia en la que participaban mujeres de la alta sociedad de las cuales aportaban donaciones caritativas pero con dinero del Estado. La apropia y la refunda poniendo su nombre “Fundación Eva Perón”. Cancela el método caritativo (del cual desprecia) y la acerca más al ideal de justicia social que pregona el peronismo. La Fundación Eva Perón comienza a dedicarse a la beneficencia; la concesión de subsidios; al apoyo económico de escuelas primarias; crear centros de niños; y a donar juguetes y vestimenta a los sectores más desfavorecidos (entre ellos los ancianos y familias en la que las madres son el sostén del hogar y los niños). Más adelante, responde con aportes del Estado, de la CGT y con contribuciones de capitales privados para comenzar a construir viviendas obreras y policlínicos. Crea así en todo el país 4.300 centros de salud; promueve eventos deportivos y crea bolsas de trabajo. Las máquinas de coser desde la bolsa de trabajo que *Evita* entrega se convierten en uno de los emblemas de la fundación.

Con ella como cara visible y propagandística, el voto femenino a nivel Nacional se hace realidad. Se funda como ley en 1947. Con esta adjudicación las mujeres, además de

votar, pueden presentarse y oficiar en cargos políticos. Nace así el Partido Peronista Femenino.

Política económica peronista:

Adentrándose a la década del 50, con la solidez del primer Plan Quinquenal, las políticas de bienestar nacidas por el Gobierno comienzan a tener efectos positivos en el país. Sus logros más sobresalientes son: La nacionalización del Banco Central; La creación del Banco de Crédito Industrial; El lograr nacionalizar los servicios públicos como el gas, la electricidad y los servicios telefónicos; El crear puertos y flota mercante; El nacionalizar los ferrocarriles; Construir redes de gasoductos y rutas; Diversificar los mercados extranjeros (así evitar la dependencia con Gran Bretaña); Construir obras publicas magnates (como estadios, autódromos, aeropuertos); Construir aviones, autos, locomotoras y viviendas; Reformar la Constitución del año 49, en la que incorpora como derecho los logros conquistados por la clase trabajadora (También se modifica el estatuto Presidencial, ahora un Presidente tiene opción de ser reelecto). Dar nacimiento al voto femenino.

El peronismo, con intenciones claras de políticas distribucioncitas y fomentando el mercado interno comienza a generar efectos positivos en la vida cotidiana de los trabajadores. Los obreros disfrutaban de un confort jamás visto en la historia nacional. Cambiar las bases de un modelo agroexportador a una economía de base industrial nacida desde la nueva estructuración que generó el Plan Quinquenal trajo consigo la inclusión de clases populares en el consumo. Éstos, protegidos por el Estado, aprovecharon la creciente economía y se volcaron de lleno al consumo doméstico: se comercializa ropas, calzados, motos, autos, electrodomésticos. Mientras que los sindicatos comienzan a construir sus propios hoteles y policlínicos el proletariado viaja por el país aprovechando planes y acreditaciones turísticas. Las dos figuras más importantes de este periodo no solo se hacen notar en las calles y los actos públicos, sino también en cada casa. Los nombres de Perón y Evita comienzan a formar parte de la vida familiar.

Pero a fines del 1949 “La Nueva Argentina” tiene un receso en la economía. El “Plan Marshall” nacido desde Estados Unidos tiene el propósito de reconstruir una Europa occidental desbastada después de la Segunda Guerra, y a su vez, tiene serias intenciones de frenar la ola soviética en la naciente “Guerra Fría”. EEUU mediante movimientos económicos provoca el derrumbe de los precios internacionales, lo cual Argentina no lo previó. A su vez le realiza un boicot a todo producto nacional, tanto en compra como en venta. El país anglosajón tiene viejas cuentas relacionadas a la mala relación con Perón (tildado de nazista, fascista y comunista) por no ceder a la presión de cambiar su posición en la guerra.

El mismo año una sequía muy fuerte arrasa el país y a la reciente caída en las exportaciones se le suma una incipiente inflación. El Gobierno, preocupado en que las masas populares comiencen a descreer, comienza una exhaustiva propaganda política que opera desde diferentes órbitas, entre los más importantes están: los medios de comunicaciones afines; Los actos masivos; Eventos deportivos; Cines; teatros y escuelas. Las intenciones son tendientes a exaltar la figura del Mandatario y su Primera Dama y a reforzándose junto a la identificación de los trabajadores con el movimiento peronista.

El 22 de agosto de 1951, en preparaciones para una renovación presidencial, Eva Duarte da un discurso en la CGT ante dos millones de concurrentes⁸. La más importante movilización reunida hasta entonces. La masa espera que Eva se candidatee a postularse como Vicepresidenta en la fórmula Perón-Perón, ella no lo asume. Nueve días más tarde oficializa su renuncia por cadena nacional radial. Eva tiene cáncer de útero (por ese entonces tiene 31 años). El 11 de noviembre del mismo año hay elecciones, gana la fórmula Perón-Quijano con un 62%. Eva vota desde la cama de un hospital. Su presencia física comienza a ser reemplazada por completo por su presencia simbólica. Su última aparición en público se da acompañando a su marido en la asunción como Presidente. La noche del 26 de julio del 52 en un discurso orado por cadena nacional se anuncia el deceso de Eva, muere a los 33 años, el duelo popular es inédito:

⁸ Pablo Alabarces; *Fútbol y Patria*; Página 68.

Para el acontecimiento su cuerpo fue embalsamado; En menos de 24 horas hubo 18 mil coronas florales, fue tal la cantidad que se abasteció desde aviones provenientes desde Chile (del cual también se agotaron); su cuerpo fue velado en la Secretaría de Trabajo y Previsión, luego al Congreso de la Nación y por último la CGT; El velatorio duró 13 días; la procesión fue seguida por más de dos millones de personas recibiendo por las calles una lluvia de todo tipo de flores arrojadas por los ciudadanos; el velatorio se prolongó nueve días más, con colas hasta de 35 cuadras para poder verla, aún bajo lluvia y frío; tres millones de personas esperaron en línea 15 horas para pasar por su ataúd, con un ritmo de 65.000 por día⁹. Bastaron solo seis años para que su imagen sea una de las más importantes de la historia Argentina, símbolo de justicia social y lucha.

La muerte de Eva Perón coincide con un avance déspota del General contra sus oponentes. Perón por entonces tiene enemigos poderosos: departamentos secretos de investigación de los EEUU; Sociedad Rural; Marina; principales medios de comunicación; Unión Industrial; partidarios no oficialistas; algunos sectores del Ejército, Fuerza Aérea y la Iglesia Católica. Todos con variados intereses acusan al Presidente de autoritario y antidemocrático. Comienza una oleada de presos políticos y censuras a los principales medios gráficos opositores.

El crecimiento de la anterior planificación del modelo político económico comenzó a quedarse estancado y a mostrar falencias a causa de los cambios en el contexto mundial. A esto se le suma la ausencia de su mujer, quien deja en el peronismo un gran hueco de atención en las exigencias y acontecimientos populares. Bajo este entramado se presenta el Segundo Plan Quinquenal con las intenciones de crecer la economía aumentando la producción agrícola y por otro lado desarrollando la industria pesada, a la par de generarse un autoabastecimiento de combustible. No obstante, la economía siguió afectándose por una constante inflación. De ello se obligó a elaborar un Plan de Emergencia (1952) del cual se congeló por un año el salario a los trabajadores y se disminuyó el déficit fiscal en base al gasto público y en inversiones.

⁹ *Wikipedia/EvaPerón*

A pesar de las adversidades el plano económico de la “nueva Argentina” se estabiliza por unos años pero la fuerza eclesiástica católica (que en su momento le dio el apoyo desde el GOU), da un quiebre en sus relaciones con el Gobierno. Ésta no soportó del peronismo la exaltación del culto a la personalidad doctrinante planeada desde las escuelas y hogares de niños en lo que le otorgaba a *Evita* el valor igualitario a una figura religiosa. Además Perón suprimió la enseñanza eclesiástica obligatoria, promulgó la ley de divorcio e intentó realizar una ley que reforme la Constitución en la que pretendió separar el poder eclesiástico del Estado. El conflicto se visualiza el 11 de junio del 1955 en una procesión masiva de carácter religioso de la cual fuerzas opositoras marchan con intenciones de solidarizarse con la iglesia. Cinco días más tarde, el 16 de junio sucede un hecho sin precedentes en la historia mundial: aviones de la Marina y de la Fuerza Aérea (en complicidad con la Iglesia y sectores políticos) comienzan a atacar lanzando bombas aéreas sobre la Plaza de Mayo y otros puntos estratégicos. La intención es matar al Presidente. En el incidente hay más de 300 víctimas y unos 700 resultan heridas. Entre los asesinados se cuentan unos cuarenta niños que en un viaje de excursión en un tranvía perdieron la vida por una de las bombas alcanzadas. Desde la mañana, durante más de cinco horas, se lanzan desde los cielos la cantidad aproximada de 15 toneladas en explosivos. Es la primera vez que sucede en la historia de un país que el propio ejército bombardee a sus propios ciudadanos.

Perón intenta organizar una resistencia, pero ocurre otra sublevación en Córdoba. Su caída es inminente. Perón se ve obligado a renunciar a su cargo y se refugia primero en Paraguay luego Centroamérica y España. Se corta así a nueve años del Gobierno peronista, la “Revolución Libertadora” ingresa al poder.

El Presidente depuesto:

El nuevo poder es comandado por el Presidente Eduardo Lonardi quien intenta mantener políticas reconciliatorias bajo una vieja y popular frase: “ni vencedores ni

vencidos”¹⁰ pero con el clima caldeado de violencia se comienzan a ver tensiones internas dentro de la propia “revolución”. Lonardi se ve obligado a renunciar luego de 52 días en el cargo, y poder lo asume Pedro Eugenio Aramburu, el 13 de noviembre de 1955 se oficializa su Presidencia.

Aramburu, de ideologías liberales es un confeso antiperonista y quiere borrar de la historia su nombre y todo lo que lo rodea. Para ello instala una política de persecución y proscripción con intenciones de acabar con el peronismo. Es así que se promulga el decreto 4.161/56 del cual se prohíbe toda mención a Perón, a Eva y a la utilización de cualquier símbolo que referencie al justicialismo. Al mismo tiempo se intervienen los sindicatos, la CGT y se disuelve el Partido Justicialista. El informe llega al pueblo con un boletín oficial, entre los destacados: se prohíbe los cantos peronistas; se inhabilitan a todos sus afiliados sindicales para ser empleados del Estado, suspendiéndose a su vez a todo delegado gremial que asumió después de 1952; Se prohíbe todo tipo de fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas. Los medios de comunicación (afines al régimen) Llamam a Perón con el nombre del “Tirano” o “Presidente Depuesto”. La dictadura comienza una violenta represión contra el movimiento obrero.

Aramburu con el objetivo de “desperonización de la sociedad”¹¹ arremete ante cualquier logro obtenido desde la justicia social. Es así que deja omitir derechos del trabajador; los derechos del niño; del anciano; la igualdad en el matrimonio del hombre y la mujer; la estatización del comercio exterior; la estatización de los servicios públicos; la nacionalización de los recursos naturales; entre otros. Este crudo revanchismo provoca el aprovechamiento de los empresarios que comienzan a beneficiarse y despedir en masa a sus empleados sin que haya una mínima intervención de cualquier sindicato.

A medida que la represión se incrementa comienza la resistencia, la “resistencia peronista”: comienzan a aparecer huelgas ilegales; Sabotajes; Pintadas; Nacen grupos de violencia; Colocación de explosivos en lugares estratégicos; Boicots; Hasta insurrecciones

¹⁰ Expresada en su asunción en su discurso el 23 de septiembre en Plaza de Mayo

¹¹ En alusión al proceso de desnazificación llevado a cabo en Europa

dentro de las propias fuerzas armadas. Ante esta ola de violencias Aramburu establece la Ley Marcial fusilando a sublevados dentro de las fuerzas que intentaban ganar la vuelta de Perón al país y a arrestar personas afines al justicialismo.

En medio de este clima caldeado se aproximan elecciones. El líder, desde el exilio, insta a que los pobladores presenten la carta en blanco, el “voto blanco peronista” obtiene un 24%. El 1 de mayo del '58 Arturo Frondizi asume a la Presidencia e intenta tener un contacto con Perón. Bajo una reunión secreta entre allegados, Frondizi se compromete a levantar la proscripción. Previo a unas nuevas elecciones el Presidente Frondizi es derrocado en el año 62 por un nuevo golpe militar. Este periodo de alta conflictividad social y política llevó 18 años de proscripción al peronismo hasta que en 1973 Cámpora gana las elecciones con el respaldo de Juan Domingo Perón.

El deporte asociado a los años peronistas:

Juan Domingo Perón como promotor de las grandes exhibiciones deportivas para toda la Nación ha dejado una masa de todo tipo de ingredientes; de encendidas congratulaciones y polémicas, censuras, controversias, inclusiones y apoyos. La intervención del Estado en competencias amateur y de primer nivel se convirtieron en un componente clásico para entender el justicialismo. Sus propósitos principales: la consolidación de la identidad nacional y la reafirmación “identidad peronista” como apropiación de “una nueva Nación”. Perón, líder del pueblo, buscó un medio propagandístico y con el deporte trató de enmascarar el venidero patriótico justicialista. Por primera vez en la historia un Gobierno llevaría adelante una gestión cuyas políticas condujeran a la promoción y desarrollo del deporte amateur, profesional y comunitario.

La gestiones deportivas por esos años (1946-1955), como hemos destacado, deben señalarse en el marco general operado desde varias dimensiones políticas: educación; salud; derechos de la mujer; infraestructura; comunicación; entre tantos ejemplos. De

este modo, el fuerte apoyo económico en las competencias y en los deportistas se forjó desde organismos estatales encargados de hacer que esto sea efectivo.

Pablo Albarces en su libro *Fútbol y Patria* destaca tres aspectos para entender la importancia que tiene este periodo para indagar en la relación deporte y nacionalismo:

“la expansión deportiva (ya sea desde el punto de vista comunitario como el de alto rendimiento); el auge y la consolidación de una industria cultural de solido rasgo intervencionista; y la irrupción en la esfera política de un nuevo actor social, las clases populares y su nominación como “pueblo” (...) colocó al deporte como un dispositivo eficaz en la construcción de una nueva narrativa nacional” (Pág: 72)

Al mismo tiempo el espectáculo deportivo se inaugura como un nuevo ritual nacional posible, estos acompañados y puestos en correlación con una política sistemática lográndose así la «colocación del deporte como nuevo (y legítimo) símbolo patrio (...) un invento peronista del que no se puede retroceder» (Albarces, Fútbol y Patria, 2008, pág. 71). El espectáculo deportivo aparecería por primera vez como válido para integrar el repertorio nacional arraigado por su fuerte vínculo en lo popular.

Para lograr estos objetivos el Estado unificó la Confederación Argentina de Deportes con el Comité Olímpico Argentino (CAD-COA); financió deportistas argentinos en el extranjero; creó los torneos nacionales Evita; organizó el primer mundial de básquet; preparó los primeros Juegos Panamericanos, (entre otras gestiones). Todo ello con el fin de obtener logros bajo la misma esencia: “Perón como el líder de un pueblo justicialista”

“Lo cierto fue que el Gobierno peronista insistió en tratar de generar una idea de comunidad nacional, de modelar la sociedad argentina en el espíritu del justicialismo, una especie de patria deportiva identificatoria de la Nueva Argentina”. (Albarces, Fútbol y Patria, 2008, pág. 71)

Con respecto a CAD-COA el presupuesto creció año tras año, el libro *El deporte y el primer peronismo* de Raanan Rein y Claudio Panella así lo destaca:

“Mientras que el balance 1943-44 mostró un movimiento de caja de menos de 50.000 pesos (CADCOA, 1944), seis años después el del período 1949-50 casi septuplicó los montos, con más de 340.000 pesos (CADCOA, 1950). Más allá de la incidencia de la inflación acumulada (algo más del 300 %), el número es significativo. A esto se le debe

agregar las erogaciones extraordinarias en concepto de ayuda del fisco para la realización de certámenes organizados por la entidad. Entre fines de 1950 y mediados del año siguiente, por ejemplo, la CADCOA recibió 10 millones de pesos de la Tesorería General de la Nación, con motivo de la celebración de los Juegos Panamericanos de 1951. En junio de 1952, como una nueva contribución extraordinaria, embolsó 5 millones de pesos. Estas cifras continuaron aumentando hasta 1955". (pág.: 34/35)

En el segundo plan quinquenal, Juan Domingo Perón extendió la asistencia a CADCOA: «el Estado [...] auspiciará la realización de certámenes regionales, nacionales e internacionales que promuevan la elevación del espíritu y el nivel deportivo del pueblo», además de “prestar su apoyo técnico y económico a los deportistas que lo necesiten”» (Panella & Rein, 2019, pág. 35). El Estado no solo actuaba como garantizador en el recorrido de trenes, el funcionamiento de escuelas y hospitales. También se cargaba la mochila de invertir en deporte, dando un cambio sustancial respecto al pasado. Éste, que se había mostrado ausente en la promoción de las actividades deportivas, aparecería con un nuevo rostro en el foco de inversión.

Es así que se dio el nacimiento de los “**Juegos Nacionales Evita**”, torneo deportivo nacido para la niñez y juventud. Forjada desde la “fundación Eva Perón”, la institución que buscó acercarse a los necesitados económicamente ahora se preparaba para incluir a los jóvenes y niños bajo intenciones como forjar su personalidad y educar conciencia social. Este torneo alcanzó a todos los puntos del país constituyendo una nueva experiencia de política social.

Los recursos para financiarse provenían de porcentajes de:

“Salarios de los trabajadores sindicalizados de los días 1 de mayo y 17 de octubre de cada año, el 2 % del aguinaldo correspondiente a todos los obreros y el 1 % del total en ese concepto por parte de los empleadores. También se le asignaba un porcentaje de las entradas de cine, el 10 % de las ganancias de la Lotería Nacional y los fondos que recibía el Estado de los casinos y demás juegos de azar, el 3 % del impuesto establecido a la venta de boletos en el Hipódromo Argentino de Palermo y el producido de multas que obtenía el Estado. A esto debe sumársele diversos subsidios y donaciones –de terrenos y propiedades– otorgados por los Estados nacional y provinciales, como también exenciones impositivas de estos a los bienes de la entidad”. (Panella & Rein, 2019, pág. 54)

Estos campeonatos, que en principio eran solo de futbol, marcaron tal trascendencia que los grandes clubes argentinos de primera división prestaron sus estadios. Los torneos Evita apoyaban la logística en indumentaria; los traslados; los albergues; comidas; trofeos; entre otro tipo de gastos.

Al primer torneo se inscribieron 15.255¹² jóvenes (con una edad de 11 a 14 años), casi su totalidad eran pobladores de Capital y Gran Buenos Aires. El partido final se jugó en el estadio de San Lorenzo de Almagro el 30/01/1949 junto a la presencia de Perón y Eva más el numeroso público. El siguiente año hubo un incremento en convocatoria sumándose las demás provincias del territorio. Los años venideros se sumaron nuevos deportes (básquet; natación; atletismo; gimnasia; tiro; ajedrez; entre otros) además hubo incorporación de niñas, configurándose otro torneo denominado Campeonatos Juveniles Juan Perón (1953).

El aumento a este evento graduaría año a año de forma notable. Para cifrar números:

“En el de 1949-50 se inscribieron un total de 88.107 participantes. [...] En 1952-53 tuvo 163.480 de todo el país, de los cuales 155.915 eran niños y jóvenes. [...] Las niñas que participaron fueron 7565 –todas ellas de Capital Federal y Gran Buenos Aires–. [...] En competencias del año 50-51 el número de inscriptos aumentó a 218.540, de los cuales 16.154 eran niñas, es decir, el 7,4 % del total” (Panella & Rein, 2019, pág. 57).¹³

El peronismo expresó una voluntad de incorporar a la población infantil en una cultura política en la que también los niños comenzarían a ser tratados como sujetos privilegiados. Aunque esto traería grandes críticas por partes de partidos en contra del Gobierno del que tildaron al partido Justicialista estas acciones como modo de adoctrinamiento, poniendo el énfasis en el enmascaramiento de una propaganda totalitaria, utilizando a los jóvenes participantes como secuaces para un futuro.

¹² Claudio Panella; Raanan Rein; *El deporte en el primer peronismo*; UNLP (FPyCS); Pag. 55

¹³ Se ha estimado que los participantes representaban el 13 % de los niños del país (Almada, 2013b)

La revolución del básquet:

Con una estructura forjándose año a año, el movimiento justicialista tuvo el placer de adjudicarse ser el anfitrión del primer Campeonato Mundial de Baloncesto de 1950 (certamen que en los Juegos Olímpicos de Londres 1948 había resultado un éxito en cantidad de participantes y público). Éste deporte que tomaba cada vez más popularidad, necesitaba tener su campeonato mundial. Argentina tuvo el privilegio de ser reconocida por la Federación Internacional de Baloncesto (FIBA) para tomar este papel.

Para que esto sea posible el Gobierno subsidió a empresarios con unos \$800.000¹⁴ con el fin de remodelar y acondicionar el estadio Luna Park. Además se creó de un completo cuerpo técnico con médicos, kinesiólogos, pedicuristas, preparadores físicos para buscar una férrea preparación de la selección. La concentración de los seleccionados duró meses, resultando algo inédito e innovador para la época.

Su fuerte condicionamiento tuvo su mejor recompensa: victoriosos todos los partidos (venciendo en el camino dos veces a la Francia subcampeona de los Juegos Olímpicos de 1948), para así llegar al esperado 3 de noviembre de 1950, la gran final. El mítico Luna Park estuvo colmado de tal manera que afuera aún había más público a la espera del resultado. Estados Unidos (ni más ni menos) era su oponente, el match fue victoria 64 a 50 para la albiceleste. Argentina obtuvo así el placer de competir y vencer a los mejores en el primer y único mundial que ganaría.

Este éxito llevó al pergamino de ser medalla de plata de los Juegos Panamericanos (1951); semifinalista en los JJOO de Helsinki de 1952; Oro en mundial universitario de 1953 y nuevamente plata en los Panamericanos de 1955 venciendo nuevamente a Estados Unidos. El deporte, por entonces amateur, cobró notoria popularidad en el país.

¹⁴ Claudio Panella; Raanan Rein; *El deporte en el primer peronismo*; UNLP (FPyCS); pag. 182

Londres 48 y la inauguración de los Juegos Panamericanos:

La administración peronista también tuvo el placer de gestionar el primer evento de Juegos Panamericanos. En la cancha del Racing Club, el presidente de la república Juan Domingo Perón (acompañado de su esposa Eva Duarte) ceremonialmente declararon el 25 de febrero de 1951 la inauguración los juegos. En ellos estuvieron presentes 21 delegaciones americanas.

Argentina se colocó primera en el medallero en este Juego, cabe destacar que, junto a Cuba (en los Panamericanos Habana 1991), fueron los únicos en tener el privilegio de adjudicarse el escalón más alto del podio por encima del omnipresente Estados Unidos. Con 154 medallas (68 oro; 47 plata; 39 bronce), 56 medallas más que EEUU, logró un hecho sin precedentes (en la Habana, EEUU a pesar de ser segundo obtuvo un total de 352 medallas sobre 265 de Cuba quien fue primero por cantidad de oro cosechadas), el partido peronista celebró su importante victoria ante el continente. El logro era colectivo y así se replicaba en los medios de comunicación. En los primeros Panamericanos se presentaron 2500 atletas desparramados en 18 ramas deportivas, atrayendo la atención popular y mediática en millones de seguidores en todo el continente: «En eso no ahorraremos un centavo [...]. Esas cosas se hacen bien del todo o no se hace nada [...]. En una palabra, lo que quiero es dejar sentado que no nos fijaremos en economías”» (Panella & Rein, 2019, pág. 92). Destaca Perón ante sus delegados.

Con CAD-COA Los Juegos Olímpicos de Londres de 1948 resultó un éxito para la participación nacional. La delegación presentó 365 participantes, de los que 242 eran competidores (la máxima hasta la actualidad). La preparación con anticipación para el apoyo a los atletas hacia los objetivos fue fundamental. Con respaldo financiero y logístico prepararon y pusieron a disposición una villa olímpica; campos de entrenamiento; estadios; velódromo; pistas de atletismo; natatorios... Los laureles deportivos dejaron a Argentina en el puesto 14 (sobre 59) del medallero en la general, lo que es aún hoy en día la participación más exitosa: Tres oros, tres platas y un bronce. El boxeo fue quien más aportó, tres medallas vinieron de esa rama (dos oro y una bronce), una de las de oro fue

ganada por Pascual Pérez en peso mosca, Rafael Iglesias obtuvo la siguiente medalla en peso pesado, mientras que Delfo Cabrera consiguió la bronceada en atletismo (maratón).

Para los Panamericanos de Buenos Aires, luego del éxito de Londres, la CAD-COA no escatimó nada en busca de lograr su objetivo. El éxito futuro de este evento posicionaba en una gran ventaja a Argentina para ser futuro anfitrión en venideros Juego Olímpicos, aprobación que estuvo cerca de ser proclamada para el año 56, pero esta fue accedida a Melbourne, Australia (La ciudad de Oceanía se impuso por solo un voto en la votación final: 21-20).

El crecimiento exponencial en los diferentes deportes no solo sucedió en la rama masculina, los deportes femeninos también gozaron de una promoción sin precedentes: 10 mujeres atletas participaron en los Juegos Olímpicos de 1948 en contraste con la primera y única mujer que representó al país en Berlín en 1936.

Una de estas competidoras para esos JJOO fue Enriqueta Duarte, quien representó a la blanquiceleste en natación. Unos años más adelante (1951), gracias a la ayuda especial de la primera dama, Enriqueta logró la hazaña de cruzar el canal de la Mancha, que une Francia con Inglaterra, Duarte fue la primera mujer latinoamericana en cruzarlo con un récord de 13 horas y 26 minutos nadando unos 70kmts aproximadamente¹⁵. Esta deportista, afiliada al partido peronista femenino, y de buena relación con Eva, tuvo la posibilidad de ser financiada para gestar dicho logro. Los medios de comunicación relataron que al llegar a la meta le gritó a su madre (que la acompañaba desde un bote) «las dos Duarte lo logramos».¹⁶

Eva duarte quería que las mujeres formen el ateneo deportivo femenino. Enriqueta donó los premios a la Fundación Eva Perón y luego pasó a ser una de las diez deportistas elegidas para hacer la exposición “Perón y los Deportes” de diciembre de ese año. Como destaca el sociólogo Pablo Alabarces (2008): El nacimiento de esta nueva Argentina «el

15 Vivo en Argentina - Historias nuestras: Enriqueta Duarte - 11-10-11
(<https://www.youtube.com/watch?v=GLaAwYPV9GA>)

¹⁶ <http://www.natacion.com.ar/a-60-anos-del-cruce-de-enriqueta-duarte/>

deporte no se instituyó como suplencia, como variedad, sino como el dato que confirma, en el universo complementario, el doble juego de expansión (de la Nación) e inclusión (de los nuevos actores populares)» (pág.:71/72)

Alabarces agrega que la relación deporte/nacionalismo reside desde tres aspectos:

“La expansión deportiva [...] [junto a la] irrupción en la esfera política de un nuevo actor social, las clases populares, llamadas a ser imaginariamente protagonistas y destinatarias de las políticas del Estado. Esta aparición en escena de las clases populares y su nominación como “pueblo”, al tiempo que define [...] la interpelación populista al convertir a las masas en pueblo y al pueblo en Nación, colocó al deporte como un dispositivo eficaz en la construcción de una nueva narrativa nacional”(pág.:73)

Otro dato de color que podemos agregar en el rango femenino lo dio el tenis con Mary Terán de Weiss, mejor conocida como Mary Terán, una de las pioneras del tenis femenino argentino. Terán llegó a disputar 1.100 partidos internacionales de tenis. De esa cantidad, se impuso en 832 juegos, incluyendo singles, dobles en damas y mixtos. Entre ellos, el Plate de Wimbledon¹⁷. Fue la mejor jugadora del País en cinco oportunidades (1941, 1944, 1946, 1947 y 1948), salió dos veces primera y una vez tercera en los Juegos Panamericanos (en 1951 consiguió oro en singles y dobles y bronce en dobles), en esa época llegó a ser considerada entre las 20 mejores del mundo. Esta tenista fue apoyada económicamente por medio de sustento mercantil (la empresa Argentina Dunlop le proveía las raquetas, mientras Aerolíneas Argentinas los pasajes para viajar al exterior), Terán aprovechó para sumarse a la lucha de géneros y promover el deporte a todas las clases. Logró un cargo importante en la “Fundación Eva Perón”.

Los Juegos Olímpicos Helsinki (1952) también cargaron con cierto éxito. La delegación presentó 123 deportistas y obtuvo cinco medallas (una de oro ganada en remo con la dupla Eduardo Guerrero y Tranquilo Cappozzo; dos de plata; y dos de bronce). En la tabla general se posicionó 19 sobre 69 participantes. Finalizado estos juegos Argentina no pudo alcanzar el oro durante 52 años, recién lo obtuvo (casualmente el mismo día de

¹⁷ <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/12/08/deportes/DEPO-24.html>

certamen) con la mítica generación dorada de básquet en Atenas 2004, y la selección sub 23 del seleccionador Marcelo Bielsa.

Futbol:

Con respecto al deporte más popular de Argentina, para no abarcar demasiado en el tema vamos a tocar una serie de grandes laureles deportivos/propagandísticos, y grandes paradojas:

Una de las paradojas más grandes fue la vuelta del Mundial después de 12 años. Comenzaba la Copa del Mundo de Brasil (1950) después del receso por la Segunda Guerra Mundial, Argentina forjó un estilo de juego eficiente y eficaz, diferenciándose de la forma de jugar a otros países, fruto de ello nacieron los títulos en los Campeonatos Sudamericanos 1945, 1946, 1947 y 1955. Curiosamente el seleccionado decide no participar de la copa. Los motivos radicaban en el éxodo de sus grandes figuras a otros países a causa de la huelga del '48. Y del enfrentamiento con la Federación Brasileira frente a la negativa de apoyar a la Nación ante FIFA para programarse como sede de un futuro Mundial, acompañada a su vez, por el boicot de clubes brasileros contra cuadros argentinos en partidos internacionales¹⁸. La AFA resuelve no participar del certamen. Los dirigentes de CONMEBOL, muchos de ellos brasileños, no colaboraron para impedir esa situación. Algunos rumores señalan que se debió al gran predominio albiceleste por aquellos años¹⁹. Por mismas razones Argentina también se negó participar del Campeonato Sudamericano de 1949 que organizó Brasil. Las consecuencias llevaron a que tampoco se presentaran para el mundial de Suiza de 1954. Recién reapareció en el Campeonato Sudamericano 1955, del que se coronó campeón con una formidable delantera de Independiente más Ángel Labruna y Pedro Dellacha.

Anterior a la ausencia mundialista, la exitosa gira de San Lorenzo por Europa entre 1946-1947 (anexada de todos los logros en otras ramas deportivas), forjaban el nacionalismo patriótico de considerarse nuevamente como elite. San Lorenzo, el último

¹⁸ <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1088/34541/1950-los-motivos-de-la-ausencia-argentina-del-mundial-de-brasil>

¹⁹ <http://www.pasionfulbo.net/ausencia-argentina-mundial-1950/>

campeón de la liga Argentina viajaba, ganaba y goleaba a sus rivales (entre ellos el seleccionado portugués y español). Paralela a la gira azulgrana se daba meses después la visita de Eva como Primera Dama por tierras españolas:

“y la incursión de San Lorenzo sería el primero de los gestos diplomáticos. La compañía Iberia había por entonces inaugurado sus vuelos a Argentina y fue la encargada de venir a buscar de forma exclusiva a la delegación [...] dato es casi desconocido: cierto espacio de almacenaje del avión se llenó con alimentos y medicamentos, como un primer adelanto de las donaciones que luego llevaría Eva” (Mundo azulgrana).

Un claro ejemplo de los triunfos nacionalistas junto a la propaganda política cargada sobre todo desde los mass media es el famoso “gol imposible” de 1953 ante un Estadio Monumental lleno (85.000 personas). Ernesto Grillo, fue quien anotó el gol sobre el seleccionado inglés. Fue en el marco de una serie de amistosos internacionales, pero este se trató del primer enfrentamiento ante los inventores del futbol moderno provocando la trascendencia del “choque de estilos”: “el estilo criollo” triunfó, y fue tal la magnitud que tomó ese partido que se decidió que ese 4 de mayo se celebre el día del futbolista Argentino, (la fecha fue adoptada por el gremio de futbolistas (FAA) para homenajear a afiliados y personalidades que ayudaron al sindicato).²⁰ Es interesante destacar este partido porque a su vez desde los medios de comunicación, se caratulaba y posicionaba a AFA como el mejor seleccionado del mundo a pesar de no presentarse y demostrarlo en los Mundiales. Argentina tenía grandes equipos locales, un estilo de juego definido con jugadores actuando en otros países siendo las estrellas. Pero recién decidió presentarse nuevamente en el Mundial Suiza 1958 y lejos estaba de serlo: El seleccionado no estuvo a la altura y se llevó una pésima actuación: eliminados en primera ronda y derrota escandalosa contra Checoslovaquia por 1-6 (la peor de la historia Nacional).²¹

Pero sin duda la mayor paradoja se dio con la huelga de futbolistas el 10 de noviembre de 1948, ya que fue la primera huelga de trabajadores hecha ante un gobierno peronista. La intención de ésta fue reclamar mejores condiciones en las relaciones

²⁰ <https://www.telam.com.ar/notas/201305/17463-a-60-anos-del-gol-imposible-de-grillo-a-los-ingleses.php>

²¹ Se suman a esa estrepitosa caída: eliminatorias 2010 contra Bolivia en la altura de La Paz 1-6, y un amistoso en España ante el local previo al Mundial de Rusia de 2018 (1-6).

profesionales con cada club. Los futbolistas reaccionaron ante la desproporción existente entre ingresos y salarios.

La AFA no reconoció a la nueva agremiación Futbolistas Argentinos Agremiados (FAA) y el resultado fue un fracaso. La mayoría de los mejores jugadores del fútbol local emigraron, hecho que resintió la calidad del fútbol argentino. Entre los grandes jugadores estaban Adolfo Pedernera (cuando llegó a Bogotá lo esperaban 6.000 hinchas)²²; Alfredo Di Stéfano; Antonio Sastre; José Manuel Moreno; Antonio Báez; René Pontoni; Julio Cozzi; entre otros.

Otro dato para tener en cuenta sobre gestiones políticas en el deporte por parte de la presidencia peronista tiene que ver con el financiamiento de un préstamo de 3 millones de pesos por parte del Gobierno para construir el actual estadio de Racing Club, su nombre oficial: "Estadio Presidente Perón" se debe al apoyo que el mandatario aportó. Su construcción inició en 1947 y se inauguró el 3 de septiembre del 50. Otro gran club favorecido fue el Boca Juniors, quien concretó en construir una tercera tribuna en su estadio. Ésta tercer bandeja se llama "Presidente Perón". Boca además «adquirió una nueva sede social y compró un terreno grande en Palermo. Todo esto logrado con préstamos del gobierno y del Banco Central». (Rein, pág. 15)

Lo curioso es que es en esta década fue donde asistió la mayor cantidad de público a los partidos, dando un promedio de alrededor 12.600 espectadores por encuentro. Las nuevas condiciones materiales, sociales y económicas provocaron un acercamiento del público con más accesos. Para cifrar:

"Palomino y Scher (1988) señalan que durante los dos gobiernos peronistas (1946-1955) se produjeron las cifras promedio más altas de asistencia de público a los estadios. Para el quinquenio 1946-1950, el promedio anual fue de 3.330.000 espectadores, con un promedio, también anual, de 266 partidos. Para el quinquenio siguiente, 1951-1955, fue de 3.092.000 asistentes a las canchas, y de 245 partidos disputados al año". (Alabarces, Conde, & Dorado, Hinchadas, pág. 23)

²² <http://www.laizquierdadiario.com/La-huelga-de-futbolistas-de-1948>

Como venimos destacando, la década peronista trajo consigo una catarata de notables actuaciones deportivas, también el automovilismo dio sus frutos: Juan Manuel Fangio, quíntuple campeón del mundo en los premios Formula 1, cargó de cifras y records inigualables, colocando a Argentina en la cima de otro deporte, «Si bien los triunfos de Fangio no eran presentados como triunfos del gobierno peronista, eran apropiados por el sistema de propaganda gubernamental oficial (Fundes 1999). Los éxitos deportivos, incluso los de polo, fueron presentados como la victoria de la Nación» (Archetti, pág. 115)

Por parte de iniciativa del Automóvil Club Argentino (ACA), la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, más corredores como Fangio; los hermanos Gálvez y otros grandes. Se construyó en Villa Riachuelo, Bs As. El Autódromo 17 de Octubre (correspondiente al día histórico, luego del derrocamiento de Perón el circuito pasó a ser llamado “Oscar y Juan Gálvez”) Este imponente autódromo logró presentar el Gran Premio de Argentina, siendo así la primer competencia de F1 fuera de Europa.

Si bien Fangio tenía una personalidad introvertida y bajaba los decibeles ante preguntas relacionada a la política, sucedía todo lo contrario con los hermanos Gálvez, corredores ídolos en carreras nacionales, las crónicas noticiosas afines al Gobierno lo admiraban e idolatraban, en estas revistas eran numerosas las fotos de los corredores junto a Perón y Evita.

El 17 de octubre de 1948, en celebración al día histórico peronista, se realizó la epopeya, mítica e inigualable carrera automovilística llamada “el Gran Premio de la América el Sur” desde Buenos Aires destino Caracas, Venezuela. Esos 9.535 kilómetros fueron tan gloriosos como controversiales. Es tal la influencia generacional que inspiró a Ernesto “che” Guevara a un viaje sin retorno en su vida.²³ La historia final de la carrera trae una controversia colosal, ya que en el último tramo de la etapa final Oscar Gálvez fue descalificado a causa de obtener ayuda externa (su coche fue remolcado unos 200kms), Gálvez, enfadado decide contactarse con el Presidente Juan Domingo Perón:

²³ <https://www.lanacion.com.ar/deportes/a-70-anos-buenos-aires-caracas-carrera-financio-nid2192020>

En Caracas, Gálvez se sintió despojado del triunfo y el telegrama a Perón representó el pico de tensión de aquel drama deportivo, que para LA NACIÓN fue el segundo tema en importancia del día, como reflejó en su tapa del 9 de noviembre. "Zarparán hoy los barcos de guerra de estados Unidos", se tituló entonces antes de anunciar que "Ganó D.Marimón el Gran Premio de Automovilismo; la máquina de O. Gálvez sufrió serios desperfectos, llegando a Caracas remolcada". (A 70 años de la Buenos Aires-Caracas)

Finalmente, ese grado de amistad provocó que se haga lo posible para que el corredor salga victorioso. «El presidente fue claro: "¿Hay reglamentos? Que se cumplan los reglamentos"»²⁴. Amparándose en uno de ellos, el piloto pasó de descalificado a campeón. El resultado controversial causó el desagrado en la gente. Los anteriores ganadores Marimón y Eusebio Marcilla, fueron aclamados en vano.

El piloto Marcilla era un reconocido antiperonista. Conocido como el "Caballero del camino" por su estricto sentido deportivo, provocó el clamor del partido radical de tal forma que le dieron un cargo político²⁵. El retorno estaba previsto desde Lima hasta Buenos Aires, Gálvez ganaría la vuelta con holgura pero eso ya es otra historia.

Cuando la "revolución libertadora" desplazó a Perón, el deporte (que aparecía por entonces como posibilidad legítima de ascenso social) quedó a la suerte de los propios protagonistas, algunos fueron duramente censurados, otros en el olvido. La falta de apoyo estatal y planificación en manos del Estado habían acabado.

Esta década de logros, propagandas a mansalva, y eventos homéricos que representaban esta nueva argentinidad se consumaron rápidamente. Ya no existiría ningún evento celebrando el día histórico. Hazañas, grandes equipos y gestas, sucumbían rápidamente para buscar ser olvidadas, el régimen golpista tras el derrocamiento intentó borrar todo tipo de huella que dejó el justicialismo. El objetivo del régimen no tardaría en conocerse: se persiguió a los deportistas identificados al partido peronista.

Para dar una serie, de tantos ejemplos: los JJOO de Helsinki 1952 marcaron la última gran época de esplendor para Argentina, se tuvo que esperar hasta los Juegos

²⁴ <https://www.lanacion.com.ar/deportes/a-70-anos-buenos-aires-caracas-carrera-financio-nid2192020>

²⁵ <https://www.lanacion.com.ar/deportes/a-70-anos-buenos-aires-caracas-carrera-financio-nid2192020>

Olímpicos Atenas 2004 para volver a obtener una medalla de oro, en Melbourne 1956 la delegación Argentina solo llevó 28 deportistas; en el Basquet, no solo los grandes jugadores, sino hasta sparrings en el deporte fueron expulsados por el acuso de ser profesionales de un juego que aún era amateur, censura en que la propia FIBA ejerció la aprobación; la mejor tenista argentina de todos los tiempos se le prohibió jugar en el país, y sufrió boicot por parte de colegas en países extranjeros, su retiro fue fatal; debido a su afiliación al Partido Peronista Femenino, la nadadora Enriqueta Duarte también fue proscripta y debió exiliarse. La desperonización llegaba para quedarse en la actividad deportiva, clubes de fútbol como Boca y River borraban de la memoria cualquier nombre o referencia peronista.²⁶

El boxeo de los años peronistas:

“Las lecturas del deporte han coincidido con las evoluciones de las sociedades contemporáneas. Bajo el único vocablo del deporte se encuentran prácticas que a veces tienen ciertas relaciones las unas con las otras. El deporte del automóvil, el golf o el tenis queda confinado a las clases superiores de las sociedades industriales. Al otro lado de la escala, el boxeo, las carreras de fondo en atletismo o la lucha están totalmente alejados de la burguesía y de las clases dominantes y se encuentran geográficamente confinadas a los países del tercer mundo y a los países menos favorecidos de las sociedades occidentales” (Lanfranchi, pág. 58)

“Desde comienzos del siglo XX la Argentina no solo se moderniza rápidamente, sino que en este proceso el deporte va a jugar un rol muy importante, ya que hace posible no solo la pronta incorporación del país a un sistema internacional de competiciones, sino que favorece la expansión de un espacio de tiempo libre nacional. El deporte, con la prensa, la radio y posteriormente la televisión, alcanza un impacto nacional indudable a través de la libre circulación de sus símbolos, mitos y héroes. Esto es posible porque la práctica deportiva se convierte en un espectáculo público” (Archetti, pág. 113)

²⁶ Los muchachos E F Moores <https://www.lanacion.com.ar/deportes/los-muchachos-nid1818497>

El gobierno de Perón tuvo una clara política comunicacional y pionera en las apropiaciones de los instrumentos masivos de la industria cultural como el cine y los deportes. Así mismo sucedió con diarios y revistas en las que, a base de una ideología nacional y popular inculcaban su propaganda ideológica para todos los ámbitos de la sociedad. Nacieron así tiradas deportivas como *Olimpia* y *Mundo Deportivo*, revistas de periodismo deportivo que formaban parte de un periodismo militante con la intención de elaborar un discurso nacionalista más cercana a las clases populares. Juan Domingo Perón formó parte de informes en estas tiradas masivas, destacándose a su vez un rol definido como “primer deportista” y “primer hincha”. En una de sus publicaciones se presentó a un joven Perón campeón nacional de esgrima pudiendo presentarse a los JJOO Ámsterdam de 1924 (pero sus obligaciones como militar no lo permitieron). A su vez se destacó más que ninguna su gran afinidad por el boxeo, Perón promovió el box cuando éste aún no era profesional: «asignado al Regimiento 12 de Infantería en Paraná (Entre Ríos), fundó un club de box en 1914. Cabría contarlo entre los precursores del deporte en el país» (Panella & Rein, 2019, pág. 192)

No es casualidad entonces que el inicio dorado de las noches boxísticas del Luna Park, epicentro del box nacional, coincida con la consolidación del proyecto Justicialista, «Lo que entonces había sido llamado burlescamente “Madison de lata”, sería tres décadas después bautizado: “Meca del Boxeo”, porque ejercería el monopolio del negocio de las piñas»²⁷:

“Desde fines del siglo XIX comenzaron a multiplicarse los espacios ceremoniales públicos y políticos, como por ejemplo los estadios deportivos. El marco era la nueva sociedad de masas; y los dirigentes políticos debían optar ahora por estrategias que los acercaran más a la población de votantes. El historiador Eric Hobsbawm nos recuerda que en Inglaterra, el Rey comenzó a asistir a la final de la copa de fútbol; más tarde, Hitler pronunciaba sus discursos en el Sportpalast de Berlín, en EEUU y Francia los políticos hacían lo propio tratando de identificarse con la república. A su modo, el Luna Park de Buenos Aires, se inscribe en esa problemática, en un arco que incluye momentos tan disímiles como la presencia de presidentes, ministros y otros, las celebraciones de agrupaciones de inspiración fascista, al borde de la Segunda Guerra [...]. Ya en los años 40 y 50 la presencia

²⁷ <https://historialunapark.com/ii-archivo/3-decada-1953-1962/>

de Juan Perón asistiendo a la veladas boxísticas del estadio y fotografiándose con las figuras más populares del momento, como José M. Gatica” (Park) .

El boxeo argentino con una consolidación de profesionales, comienza a gestar una de sus épocas doradas. Gracias al Luna Park, siendo el estadio techado más grande de Latinoamérica, más los aportes estatales, daba el crédito para grandes combates. Los sábados eran de noches de boxeo en el Luna, las entradas se agotaban por cada gran acontecimiento en los que el propio Perón disfrutaba junto a las multitudes mientras que los boxeadores les brindaban sus respetos dedicándole sus triunfos. El Luna Park, con el monopolio de las batallas épicas, se adjudicaba exhibiciones históricas con figuras legendarias del box²⁸ .

A mediados de los años cuarenta en las noches del Luna Park visualizaba la actividad contextual por aquel entonces: Como suele suceder, los mejores boxeadores provenían de orígenes completamente humildes. Los luchadores, nacientes de las provincias cercanas, forjados en campos ajenos, llegaban con ganas de probar suerte y hacer valer su hombría en la ciudad capital porteña. El fenómeno migratorio se visualizaba aún más con los grandes pugilistas de pesos livianos. Un claro ejemplo lo podemos visualizar en Pascual (*Pascualito*) Pérez, considerado uno de los mejores boxeadores de la historia Argentina siendo a su vez incluido en el Salón Internacional de la Fama del Boxeo en 1995. Pascual fue medallista olímpico en Londres 1948 y campeón del mundo como profesional desde el año 54 hasta los 60, siendo el único boxeador argentino en adjudicarse este doble mérito. *Pascualito* siempre agradeció al peronismo por el apoyo brindado: «“Yo no tengo pelos en la lengua y puedo decir que todo se debió al apoyo que Perón le brindó al deporte. Era maravilloso con nosotros”» (Panella & Rein, 2019, pág. 197). En 1954 Carlos Quiroz, embajador argentino en Japón, por órdenes exclusivas de Juan Domingo Perón, arregló un

²⁸ Dos visitas del, por entonces campeón mundial semipesado Archie Moore, exhibiéndose en una de ellas contra el campeón argentino y sudamericano Abel Cestac. Las participaciones de Luis Ángel Firpo y Jack Dempsey, históricos pesos pesados de la década del 20 y 30. Los obsequios entre los ex pugilistas hacia el General (los propios guantes de los cuales peleó Firpo en “la pelea del siglo”) y el cinturón de oro de regalo del propio Presidente al norteamericano Dempsey.

combate en Buenos Aires contra el campeón del mundo Yoshio Shirai. El extraordinario evento se realizó en el Luna Park con resultado en empate, el Japonés (bajo reglamento) debía conceder revancha. El 26 de noviembre de ese año, esta vez en Japón, Pérez abatía por puntos al contrincante. Era la primera vez que un boxeador argentino se calzaba el cinturón mundial: «Cumplí, mi General»²⁹ Dedicó Pascual ante las radios ni bien terminó la pelea. Una multitud con el propio Perón fueron a recibirlo al aeropuerto de Ezeiza cuando el boxeador volvió de Japón. «A manera de reconocimiento, el Presidente le obsequió un fantástico automóvil Chrysler De Soto 1951, que había pertenecido a Evita. Al año siguiente, Pérez le dio la revancha a Shirai, nuevamente en Tokio, en la primera de nueve exitosas defensas. En esta ocasión, la pegada del “León Mendocino” fue demasiado: nocaut en el quinto asalto» (Panella & Rein, 2019, pág. 195).

A pesar de que Pascual Pérez siguió ratificando sus campeonatos después del derrocamiento de Perón, no muchos corrieron con la misma suerte y sufrieron las consecuencias por semejante apego.

El Tigre Puntano José María Gatica:

Como otros tantos boxeadores, José María Gatica procedía de una familia extremadamente pobre. Nació en la ciudad de Villa Mercedes, Provincia de San Luis el 25 de mayo de 1925. Pero a la corta edad de siete años abandonó la ciudad con su madre y dos hermanas para venirse entre los vagones del tren a la capital del país dejando atrás a su padre. Del cual prácticamente no conoció.

Gatica, como tantos niños en esa época, prácticamente no fue a la escuela. El dinero no alcanzaba y el niño debía sobrevivir para él y para su familia. Se ganaba la vida lustrando botas y vendiendo diarios por unas monedas en las zonas cercanas a Constitución. Más de una vez debió proteger el puesto a los puños por las noches para mantener su trabajo. Es así que comenzó a frecuentar un bar con un cuadrilátero

²⁹ *Wikipedia/PascualPeréz*

improvisado: The Mission To Seamen (La Misión de los Marineros) un alojamiento para marineros sin trabajo de la misión británica. Allí Gatica comenzó a pelear por las monedas de a centavos que tiraban los visitantes, luchando en breves combates con niños de su categoría y a los cortos tres rounds.

Una noche como tantas mientras Gatica peleaba, Lázaro Koczi, un peluquero albanes vinculado al boxeo vio condiciones en él y lo llamó con una propuesta: ir a entrenar al Club Barracas Central y a su vez trabajar como ayudante de albañil por cinco pesos diarios³⁰ (por ese entonces una grata remuneración), tras unas cuantas peleas amateurs exitosas Lázaro le ofrece dedicarse al boxeo profesional.

El 7 de diciembre de 1945 el peso mosca José María Gatica realiza su primer combate como profesional: victoria por nocaut en el primer asalto ante Leopoldo Mayorano. Esta temporada es la que se ve surgir uno de los movimientos nacionalistas de masas más importantes de la historia Argentina: el peronismo. Gatica peleará en tres ocasiones más hasta finalizar el año. Ya en 1946, Gatica corría con algo de prestigio y reconocimiento por parte del público: participa de siete combates en las que resultó en todas victorioso (en una de ellas enfrentó a su archirrival Alfredo Prada del que ganó por puntos).

Su perfil aguerrido en el cuadrilátero y de carisma inigualable fuera de éste, más su cercanía particular y amena con el matrimonio presidencial y con Juan Duarte (hermano de Eva), trajo consigo el agrado y desagrado por quienes se consideraban peronistas o antiperonistas. El Luna Park hacía de caldera ante esta división: quienes lo apodaban despectivamente El Mono, caricaturizando su color de piel y sus facciones y podían pagar por valor las entradas más cerca al cuadrilátero (en el ring-side, personas en su mayoría

³⁰ <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1090/35474/las-recordadas-peleas-entre-prada-y-gatica>

clase alta) querían verlo perder, mientras los asistentes de la tribuna popular lo apodaban *el Tigre*³¹ querían verlo ganar.

Con este fragmento nos podemos remitir a Néstor García Canclini en “Reproducción social y subordinación ideológica de los sujetos” en la que, con conceptos de Bourdieu, estudia las estructuras sociales en los sujetos individuales y colectivos. Canclini destaca como las diferentes clases sociales se organizan o diferencian simbólicamente legitimando así su poder. Este campo simbólico, al que Bourdieu lo llama habitus, está constituido por los agentes sociales que intervienen y hacen de que un tipo particular de producto tenga sus propias leyes:

“si hay una homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos, no es por la influencia puntual del poder publicitario, de los mensajes políticos, sino por esas acciones ideológicas, esas determinaciones sociales, se insertan, más que en la conciencia entendida intelectualmente como un conjunto de ideas, en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia. La acción ideológica más decisiva para construir el poder simbólico no se efectúa en la lucha por las ideas [...] sino en esas relaciones de sentido, no conscientes en gran parte, que se organizan en el habitus y que solo podemos conocer a través de éste” (Canclini, pág. 40)

Bourdieu además destaca que «las diferencias y desigualdades se duplican siempre por distinciones simbólicas. Y estas distinciones simbólicas tienen por función eufemizar y legitimar la desigualdad económica» (Canclini, pág. 37)

Gatica en su corta vida tuvo tres esposas: La primera fue Ema Fernández, madre de María Eva, niña que fue bendecida y apadrinada por El Presidente y la Primera Dama. La segunda mujer fue Ema Guercio, con quien convivió justo en el momento de esplendor del Tigre. La tercera mujer fue Rita Armellino, con quien tuvo dos hijas más: Viviana y Patricia.

Mientras que, a estadio lleno, y representando con una bata el slogan justicialista, Gatica continuaba con un record victorioso de los livianos (sin embargo, entre ellas se volvía a enfrentar con Prada, quien le quita el invicto). Esta racha, más el apoyo del

³¹ Cabe destacar que los relatores, a la par de *El Tigre* lo describían con el apodo *el Mazorquero* (refiriendo a la organización policial de Juan Manuel de Rosas) por la forma en que actuaba violentamente contra sus oponentes.

Presidente de la Nación y la Confederación Argentina de Deportes lleva a Gatica a ir a pelear a los Estados Unidos, en «uno de los fracasos [...] [del] “capital simbólico” otorgado a Gatica que terminó de un modo inesperado con su derrota ante Ike Williams en 1951» (Archetti, pág. 115). La primer pelea (frente a Terry Young) sale victorioso, eso le permitirle acceder a disputar la corona en el Madison Square Garden ante el campeón mundial de los medios Ike Williams «Y aunque la leyenda dice que cayó al primer golpe por poner la cara, la película lo desmiente. Cayó tres veces, no puso la cara y sucumbió ante quien era el mejor: fue el 5 de enero de 1950»³². Fue derrotado de manera categórica y humillante.

Sin embargo en Argentina vuelve a tener un gran nivel y llega a disputar en la era profesional una campaña de 96 peleas en las que fue victorioso en 86 de ellas (72 por KO), 7 derrotas, 2 empates y 1 ausencia. La llegada de la dictadura dejó proscrito al boxeador por su afinidad al partido político Justicialista. Gatica, con 31 años, tuvo una última pelea en el Lomas Park de Lomas de Zamora ante un rival de menor jerarquía, finalizado el combate las autoridades provinciales suspendieron de por vida al boxeador y clausuraron el estadio. «Su debut profesional fue en diciembre de 1945 y su carrera se prolongó hasta 1956 o sea que coincidió totalmente con los gobiernos peronistas» (Archetti, pág. 115)

Gatica luego de su destierro de los rines comenzó a tener una vida en decadencia. Martín Karadagián, peleador de lucha grecorromana, intentó organizar una pelea de exhibición en la cancha de Boca Juniors con la intención de ayudar económicamente al boxeador pero el show resultó un fiasco: la lluvia opacó el evento y a su vez una fuerte lesión propinada por Karadagián deja cojo a Gatica.

Un domingo, luego de ir a ver un partido en la cancha de Independiente, Gatica sufre un accidente al querer subir en un colectivo que no frenó su marcha. Tenía fracturas múltiples de cadera, de vértebras, de pubis y rotura de la uretra. A los dos días del accidente Gatica pierde la vida, solo tenía 38 años de edad. Su sepelio fue masivo.

³² <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1090/35474/las-recordadas-peleas-entre-prada-y-gatica>

Las épicas peleas Gatica Vs Prada, entre peronistas y antiperonistas:

“Leach, afirma que «ante todo el ritual es un medio para comunicar ideas dentro de una colectividad» (Leach; 1978). Turner, habla de que «el ritual consiste principalmente en una serie de medios por los cuales las personas acceden a despertar, canalizar y domesticar emociones fuertes como el miedo, el odio, la ternura y la pena» (Turner; 1980)”³³

La capacidad de espectadores jamás dio abasto ante en los combates entre estos púgiles, la división del país se representaba en ese cuadrilátero y las masas que los rodeaban. Gatica vs Prada pelearon seis veces, sus combates representan el clásico más importante de la historia del box.

Todo comenzó en la Federación Argentina de Box el 29 de septiembre de 1942, Alfredo Prada, de 18 años, campeón argentino amateur y reconocido boxeador, había quedado sin pelea por ausencia de su contrincante, sin embargo le ofrecen su lugar a un Joven en ascenso de por entonces 17 años, José María Gatica. La pelea estuvo inclinada para el púgil rosarino, sin embargo un cabezazo le adjudicó la descalificación y derrota provocando irritación entre las partes. Gatica se llevó la victoria de la rivalidad que marcó una época.

El 13 de octubre (dos semanas después) se concedió la revancha, Prada ganó ajustadamente por puntos. Se volvieron a cruzar esta vez ambos como profesionales en el Luna Park. Sus carreras eran similares, tenían casi la misma edad, venían del interior del país, y ambos eran confesos peronistas, aunque Prada quedó marcado como el representante de los “cajetillas”: Nacido en Villa Constitución, Rosario el 10 de marzo de 1924. Fue campeón argentino y sudamericano de los pesos livianos (lo máximo que podía lograr en esa época). Prada era cojo, cuando solo tenía cuatro años, un accidente lo dejó postrado por cuatro años, a causa de ello quedó con una pierna de seis centímetros menor que la otra. Sin embargo esto no lo perjudicó para posicionarse como uno de los

³³ <https://www.efdeportes.com/efd85/ritual.htm>

mejores boxeadores de la época. En Buenos Aires entrenó en el Almagro Boxing Club, un barrio considerado de clase media, en oposición con el ambiente del bajo del que provenía su futuro rival. El púgil de Santa Fe no era extravagante, de hecho era una persona culta, estudiaba mecanografía, contabilidad e inglés, mientras que Gatica era carismático, vivía de forma extrovertida, se pasaba gastando el dinero en noches porteñas, Prada se quedaba en su casa. Su forma de pelear también era distinta, Prada peleaba de forma ordenada y correcta, ganaba a sus rivales por puntos, mientras que Gatica representaba la provocación y exacerbaba a los púgiles ganando por nocauts.

La noche del 31 de octubre de 1946 recaudó unos 43.708 pesos (record para la época), para ver la primera pelea entre los pugilistas. Sus rasgos antagónicos excedían el marco deportivo. «“Gatica parecía ser el peronista, pero en realidad lo era yo. Él subía con el escudo peronista en la bata. Y como la popular era suya, en el ringside, para poder manifestarse de alguna manera, los contreras me apoyaban a mí”, recuerda Alfredo Prada»³⁴. Esa noche, luego de un feroz enfrentamiento, Gatica gana por puntos. La popular salió exultante del estadio, los festejos se trasladaron a las calles de Buenos Aires.

El 12 de abril de 1947 se volvieron a ver las caras, La recaudación casi dobló a la anterior: 63.204 pesos³⁵. La revancha fue feroz, se molieron a golpes, un cabezazo dejó a Gatica descompensado, siguieron peleando pero el Tigre no lo soportó. El rosarino salió victorioso. «Bernardino Veiga (maestro de relatores radiales) recordó que mientras en el ringside se abrazaban todos, enloquecidos, los de la popular se fueron con aire de velorio. En tanto, en la lona, cerca de la esquina de Gatica, quedaba un charco de sangre “que hubiera conmovido al propio Nerón”»³⁶.

Pasó más de un año para que vuelvan a enfrentarse, Prada venía de ser campeón argentino mientras que Gatica venía de un buen rendimiento batallando en todas sus peleas por nocauts. Esa noche se recaudó más de 156mil pesos, el valor de 80 pesos para

³⁴ <https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1090/35474/las-recordadas-peleas-entre-prada-y-gatica>

³⁵ Ídem

³⁶ Ídem

el ringside llegó a pagarse en más de 1.000³⁷. Prada no exponía su título, pero la sensación en el ambiente daba a suponer que sí lo hacía. Gatica aquella vez ganó por puntos y fue despedido de una gran ovación.

El 16 de septiembre del 53 se encontraron por última vez. Por el camino habían pasado muchas cosas. Entre ellas el fallecimiento de Eva. Los boxeadores por entonces tenían 28 y 29 años. Gatica aquella última pelea cae por nocaut en el sexto round. Luego sus vidas tomaron otro rumbo.

El resultado entre ambos resultó de tres victorias para cada uno, para ambos una como amateurs y dos como profesionales. Los vaivenes de estos combates dejaron un trazo imaginario en la época peronista.

³⁷ Ídem

LEONARDO FAVIO

Niñez:

Fuad Jorge Jury Olivera, más conocido como Leonardo Favio, nació el 28 de mayo de 1938 en Las Catitas, departamento de Santa Rosa (Mendoza, Argentina). Aunque gran parte de su niñez la vivió en Luján de Cuyo, departamento homónimo de la provincia de Mendoza. De orígenes humildes, Favio llevó una vida de niño bastante complicada, su padre Jorge Jury Atrach, de origen Sirio, abandonó a la familia, luego falleció a los cortos 33 años. El niño debió ser internado en gran parte de su infancia, otro tiempo lo pasó en un ranchito de adobe con sus tías y abuelos maternos. Marginado, conflictivo, Favio llegó a mendigar en la calle, estafar y robar. Motivo por el cual lo llevó a estar recluso por delitos.

Su madre, Manuela Olivera (luego llamada artísticamente Laura Favio), fue una reconocida actriz en radioteatros, tuvo a Leonardo a la muy corta edad, por motivos laborales fue a Buenos Aires a ahondar un mejor destino para su familia dejando a Leo con sus abuelos. Su hermano mayor acompañó a su madre y Favio de vivir con su madre, sus tías y abuelos, debió mudarse a Lujan de Cuyo (cercano a su ciudad natal), a un ranchito, con su tía abuela y abuela. Laura Favio en los años 50 sería una reconocida y prestigiosa artista en los radioteatros nacionales.

Su padre Jury Atrach llegó a Mendoza a los 16 años, se casó con Manuela a los 20 (su mujer tenía 17), en ese tiempo trabajó en la ciudad de Tupungato. Estuvo un tiempo preso por hurto, cuando se separó trabajó para unas trabajadoras sexuales como proxeneta. Favio tuvo muy pocos recuerdos de él, Jury Atrach murió absurdamente en un hospital después de ser operado del estómago, bebió agua de un florero que le provocó la muerte:

“A mi padre lo velaron putitas y ladrones, sus amigos... yo prácticamente no lo conocí, pero sé que lo querían mucho. Mi vieja vivió poco tiempo con él. No más de cuatro años. Mi hermano mayor es hijo de mí mismo padre. Pero Horacito, mi hermano menor, no. Él

es hijo de Horacio Torrado, un gran tipo. Era actor y se conocieron con mi madre cuando ella vino a trabajar a Buenos Aires...” (Schettini, 1994, pág. 28)

A los ocho años Favio viajó a Buenos Aires para ubicarse con su madre, pasa a vivir en un hogar para niños, el “Hogar el Alba” donde estaba también su hermano: sin embargo él se encontraba en «otro piso, junto a los más grandes», Leonardo llegó engañado creyendo estar ahí para enlistarse en los exploradores de Don Bosco, a partir de ahí comenzó a orinarse en la cama, trauma que le duró hasta los 15 años, cargó con otros tantos sufrimientos, como «el dolor cuando se terminaba la hora de la visita» del cual su madre aparecía todos los fin de semanas. Padeció de hambre y aburrimientos, «pero viví experiencias muy lindas. Cuando Perón llegó al Gobierno comenzaron a cambiar algunas cosas. Nos traían regalos, nos ponían los guardapolvos, nos llevaban a las colonias de vacaciones...». (Schettini, 1994, pág. 29)

Otros gratos recuerdos de niño fueron las participaciones en el coro, en uno de ellos los llevaron para participar en la película *Cuando en el cielo pasen lista* (1945), basada en la obra del educador argentino William C. Morris. Fundador además del mismo hogar que habitaba Favio.

Un día Favio decidió escaparse del hogar para buscar a su madre en una pensión, llevándose la sorpresa de conocer a su nuevo hermanito: su madre vivaz le marcó que «fue su regalo de cumpleaños, por sus 10 años», ahí además se encontró con una de sus abuelas de Mendoza (su hermano ya tampoco vivía en el Hogar). Al poco tiempo él y la familia volvieron a Mendoza. Favio ingresó al colegio Don Bosco «un colegio pago y bastante caro. Creo que hicieron una vaquita entre todos mis tíos y mis tías para ayudar a mi madre a pagar las mensualidades», con el tiempo y la gran adaptación que tuvo Leonardo se ganó una beca en un seminario, ya no debía pagar, pero sus constantes orinas mientras dormía se la hicieron perder. De ahí pasó a vivir con su madre y sus hermanos en una pensión en la capital mendocina, hasta que volvieron a Luján en el caserón de sus abuelos.

Adolescencia y Madurez:

“Y es que si el divorcio, los hijos ilegítimos y el auge de las familias monoparentales (es decir, en la inmensa mayoría, sólo con la madre) indicaban la crisis de la relación entre los sexos, el auge de una cultura específicamente juvenil muy potente indicaba un profundo cambio en la relación existente entre las distintas generaciones. Los jóvenes, en tanto que grupo con conciencia propia que va de la pubertad [...] hasta mediados los veinte años, se convirtieron ahora en un grupo social independiente” (Hoswband, 1999, pág. 326)

A nivel mundial un nuevo actor social irrumpirá por esas décadas en el rol cultural de cada país, ciertas influencias, como la ruptura de la familia clásica, modificaron los estandartes de esta nueva cultura. El historiador Británico Eric Hobsbawm nos destaca en la revolución cultural del siglo XX el nacimiento de una cultura juvenil, a esta como matriz de la revolución cultural, tanto en el comportamiento y sus costumbres, como en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales. Hobsbawm destaca esta nueva cultura en base a tres vertientes:

- La juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida adulta, sino como la fase culminante del pleno desarrollo humano. A partir de los sesenta hubo una tendencia a bajar la edad de voto a los 18 años, y se disminuyó la edad de consentimiento para las relaciones sexuales.
- La cultura juvenil se convirtió en dominante de las economías desarrolladas del mercado. La velocidad del cambio tecnológico daba a la juventud una ventaja sobre las edades más conservadoras o no tan adaptables.
- Una peculiaridad de la cultura juvenil fue su internacionalización. Los tejanos y el rock se convirtieron en las marcas de la juventud moderna, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de los Estados Unidos en la cultura y en los estilos de vida populares.³⁸

Adentrándose en la adolescencia Favio, con unos 12 años de edad fue internado en el hogar “La casa del Niño”, perteneciente al Patronato de Menores, hogar del que se escapó constantemente, ahí hizo grandes amigos de su infancia. Aprendió a tocar la corneta, la guitarra y el tambor, Su madre y su hermano menor se habían vuelto a ir de la ciudad. Favio quedó con su hermano mayor Zuhair con la casa sola y la compañía de hasta

³⁸ Eric Hobsbawm ; Historia del siglo XX; Capitulo XI: LA REVOLUCIÓN CULTURAL

12 perros. Sus malas juntas lo llevaron a malas influencias, comenzó a robar bicicletas, y cualquier cosa que encuentre fácil. Es así que sin darse cuenta comenzó a buscar clientes para trabajadoras sexuales llevándolas a un cuarto de su casa. Su vocación también estaba dada en la estafa: como consecuencia de un timo, un tío fue apuñalado solo por el hecho de ser su pariente.

Por constantes castigos en el hogar trasladaron a Favio a otro instituto en Colonia Agrelo, a unos kilómetros de Lujan de Cuyo. «Era como que te mandaran a Alcatraz, porque era una colonia inmersa en un campo, donde íbamos a parar los insalvables. En ese lugar me encontré con muchos amigos que ya conocía de otras dependencias del Patronato de Menores. Por supuesto, todos delincuentes» (Schettini, 1994, pág. 41). También estuvo tiempo en la alcaldía para menores de la capital de Mendoza.

Un día logró escaparse de Colonia Agrelo, “hizo dedo” para que lo alce un camionero que lo dejó en Luján otra vez. Allí se enamoró de una gitana y con la familia de ella cosechó por provincias cercanas. Terminó un par de materias escolares que debía para poder enlistarse en la Marina, es así que volvió a Buenos Aires. En la Armada Marina solo estuvo unos meses debido a que lo expulsaron, sin embargo se quedó con el traje de la flota.

Se instaló en una pensión al frente del Parque Japonés, con el traje de marinero pedía dinero por la zona con el cuento de que «estaba en la colimba y que tenía que viajar a ver a su familia». Con ese dinero costeara sus gastos, al ser un lugar recurrente de turistas Favio se pasaba día y noche junto a los juegos y personajes que trabajaban divirtiendo a la gente (desde motociclistas en una jaula de hierro, cantantes, magos, hasta enanos). De vez en cuando iba al puerto a comer en un galpón en el que frecuentaban linyeras y obreros portuarios, aún Favio no sabía qué hacer con su vida, se encontraba inútil para ponerse a la práctica de un personaje «no que quedaba otra que estar a la pesca de la picardía: «fijarme a quien podía joder, a quien podía robarle algo» (Schettini, 1994, pág. 56). Es así que robando radios de los coches cayó preso nueve meses en la cárcel de Devoto, al salir cae rápidamente otra vez, primeramente entró con el nombre de

su hermano, luego utilizó el de un primo, es así que su madre lo busca (pasándose por su tía) y vuelve a Mendoza a adentrarse en el radioteatro.

Al cabo de unos meses volvió a Buenos Aires para trabajar haciendo bolos³⁹ para radio *El Mundo* (Favio vivió en una pensión vecina a la radio). Eso derivó a comenzar a aparecer en programas de televisión con un papel protagónico en *Todo el año es navidad* (luego el programa se compiló en película), es así que Leopoldo Torre Nilson lo citó para actuar en *El Secuestrador* (1958).

“pero cuando me ve personalmente piensa que ya estoy un poquito grande para el personaje [Favio tenía 18 años]. Yo me voy, camino casi una cuadra, y él me llama de nuevo. Me toman a prueba. Pasan los días, y en la noche de navidad me llama Beatriz Guido [guionista] y me dice que soy el protagonista de la película. Torre Nilson es mi primer contacto con el cine y la cultura, y luego de hacer *El secuestrador* nace esa relación tan linda entre Babsy y yo” (Schettini, 1994, pág. 69)

El secuestrador (1958) de Leopoldo Torre Nilson, trata de un grupo de personas humildes que viven con lo indispensable en un barrio miserable. Con un estilo característico del Neorrealismo Italiano se retrata aquí historias de tragedias cotidianas y su modo de supervivencias. Favio llevó uno de los papeles principales (es el supuesto secuestrador). Allí conoció a Maria Vaner, una joven actriz que también daba sus primeros pasos en el cine, más adelante procrearían un hijo: Leonardo, ella sería su novia y futura esposa.

Ese mismo año participó en dos películas más: *El jefe*; y *El ángel de España: El jefe* (1958) de Fernando Ayala, fue galardonado por los premios Cóndor de Plata como la mejor película del año. Mismo así fue ganadora a la mejor película de habla hispana en el Festival Internacional de Cine Mar del Plata (1959). El film trata de un grupo de delincentes juveniles cometiendo delitos menores que encuentran en su "jefe" capaz de resolver sus problemas y hacer realidad sus deseos. Favio obtuvo un papel secundario. Mientras que en *El ángel de España* (1958) de Enrique Carreras Leonardo Favio tuvo un protagonismo como extra.

³⁹ Un bolo es una actuación de un artista o compañía teatral en una ciudad distinta a la del estreno. Puede ser una única función o un par de funciones que se contraten conjuntamente, pero siempre tendrán carácter esporádico u ocasional

En 1959 actuó en *En la ardiente oscuridad* de Daniel Tinayre, basado en una obra teatral de Antonio Buero Vallejo, el film trata la vida de un hombre no vidente que sufre depresión e ingresa a una institución de invidentes del cual en un principio es resistido. Favio tuvo un corto protagonismo pero disfrutó mucho de la filmación, estando al lado de Mirtha Legrand de la que admiraba. Favio con De Tinayre comprendió el rol del director al que admiraba por cómo se las arreglaba con el manejo de las luces. La vida de Favio en la actuación pasaba muy rápido, no sabía si le gustaba su rol en el cine, es por ello que se idealizó en ser director.

Apareció también en la ya destacada *todo el año es navidad* (1960) de Román Viñoly Barreto, un compilado de episodios del programa homónimo. Ese año Leonardo Favio dirigió *El amigo*, el único cortometraje que realizó⁴⁰. Paralelamente a éste participó en *Fin de la fiesta*, de Leopoldo Torre Nilson, película que fue seleccionada en el Festival Internacional de Cine de Berlín como candidata al premio Oso de Oro al mejor director. Favio trabajó junto a Lautaro Murúa, Graciela Borges, Osvaldo Terranova y Arturo García Buhr. La trama de la película consistía en la vida del nieto de un caudillo conservador de la Provincia de Buenos Aires que descubre asuntos corruptos de su abuelo, ambientada en “la década infame”. Favio tuvo un papel secundario.

La mano en la trampa (1961) del Director Nilson, galardonada en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Favio participó junto a Francisco “Paco” Raval un reconocido actor y director de renombre internacional.

En 1962 actuó en *El Bruto*, de Rubén Cavallotti, un film de género drama que relata la historia de una joven (maltratada por su marido) que deja su hogar para irse tras un hombre, que termina abandonándola. Favio entabló amistad con Luis De stéfano, reconocido productor, quien financiaría años más tarde su primer largometraje.

En *Dar la cara*, de José Martínez Suarez, Estrenada también en el año 62, Favio protagonizó un papel de joven en una película de época. Su trama consistía en la vida de

⁴⁰ dejó inconcluso *El señor Fernández* (1958); *El amigo* no salió comercialmente a las salas de cine.

tres muchachos de diversa extracción social que, al terminar el servicio militar, deben enfrentar la compleja realidad argentina de 1958 tomando distintos caminos: el cine, el ciclismo y la política.

En *Los Venerables todos* (1962) de Manuel Antín. Favio apareció en un papel secundario, la película fue exhibida en el Festival Internacional de Cine de Cannes nominando al director, sin embargo en Argentina no pudo estrenarse en los cines (desde el Instituto de Cine obtuvo la calificación B). Al año siguiente Favio participó en tres películas: *La terraza*, de Torre Nilson; *Paula cautiva*, de Fernando Ayala, ganadora del Premio Condor de Plata (Arg.) a la mejor película del año; y *Racconto*, dirigida por Ricardo Becher, esta última no pudo ser exhibida comercialmente. También Leonardo, junto a su mujer Maria Vaner, actuó en un cortometraje llamado *Ella vuelve desde la mañana*, de Agustin Mahieu.

El año 1964 para Favio fue de los mejores, ya que logró con éxito cumplir el sueño de ser director de un largometraje. Leonardo recordó alguna vez palabras lejanas por aquel entonces (cuando recién aparecía por primera vez en *El secuestrador*) que charló con un gran productor de cine como fue Atilio Mentasti (creador a su vez, de la productora Argentina Sono Film) para tratar de convencerlo como su productor, y éste le dijo «de muy buena manera» “no, m’hijto, vos sos un pibe lindo, seguí siendo actor, ¿cómo se te ocurre meterte a dirigir?”, destacó Leonardo, continuando: «claro, en esa época no se usaba lo que yo quería hacer de pasar de ser un simple actor a dirigir. Para eso tenías que ser hijo de un director o haber hecho la carrera en la industria para pasar de asistente de dirección a director» (Schettini, 1994, pág. 81). Favio rompía los moldes, su corta edad y su emprendimiento autodidacta lo llevaron a escribir, dirigir y actuar en *Crónica de un niño solo*.

La película fue estrenada el 5 de mayo de 1965 y obtuvo una gran aceptación desde un principio: reconocida en el marco internacional, fue ganadora de los Premios Cóndor de Plata como mejor película, también ganadora como mejor película en español en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Además cabe destacar que en el año

2000, en una encuesta realizada por el Museo Nacional de Cine Argentino la galardonó con el 75% como la mejor película de la historia del cine argentino.

En 1964 Favio actuó en *El octavo infierno, cárcel de mujeres* (también conocida como *Sacrificio de una madre*) de René Mujica. Gracias al dinero que le ofreció Mujica pudo comprar su primer departamento.

Pasó un corto tiempo para que Leonardo volviera a la pantalla, esta vez fue en *El ojo que espía/The eavesdroper* (1966, también llamada *El ojo de la cerradura*) de Torre Nilson, con coproducción Norteamericana. Ganadora a su vez de seis premios entre ellos el Cóndor de Plata de 1967 al mejor director y mejor adaptación al libro (Beatriz Guido). Favio, por entonces, venía preparando su segundo film: *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Conocida habitualmente como *El romance del Aniceto y la Francisca*) largometraje que terminó en el 66, estrenada al público el 1 de junio de 1967. La película nuevamente tuvo un gran éxito: Recibió el Premio Cóndor de Plata a Mejor película y mejor actriz (1968) y otros tantos premios de renombre internacional.

Casi sin descanso Favio comenzó a rodar *El dependiente* film que estrenaría dos años más tarde. Mientas que participó en la película de Torre Nilson *Martín Fierro* (1968), basada en la obra literaria homónima cumbre de la literatura nacional, el film fue un éxito en taquilla, siendo una de las más vistas en la historia del cine, a su vez ganadora de grandes premios, entre ellos el Cóndor de Plata a la mejor película. En ella participaron grandes actores: Alfredo Alcón; Lautaro Murúa; Fernando Vegal; Graciela Borges; María Aurelia Bisutti, entre otros... Favio fue protagonista interpretando a uno de los hijos de Fierro.

Pero en ese año a Leonardo tuvo otro rumbo inesperado otra vez a su dinámica vida: Su incursión al canto y su éxito a nivel internacional de la noche a la mañana: Tocando la guitarra y recitando a cantores nacionales en reuniones íntimas lo llevó a tocar ante un pequeño público en "La Botica del Ángel", un espacio artístico porteño creado por Eduardo Bergara Leumann, por entonces animador, pintor, escenógrafo y modisto.

Incitado, grabó el disco *Fuiste mía un verano* (1968), su tema homónimo creado por Vico Verti, un amigo que lo incitó más que nadie a que se introduzca en el rubro musical. El disco «llegó a las disquerías para desatar una verdadera fiebre, ya que los miles de fans de Favio agotaron la primera tirada, batiendo el récord del disco más vendido en menor tiempo». ⁴¹ Mientras tanto presentó su tercer largometraje: *El dependiente* (1969), que a pesar de tener buena crítica y recepción en los premios la industria del cine nacional la catalogó no apta para la comercialización, lo que generó en Favio un golpe en su economía.

Eric Hobsbawm en su obra *Historia del Siglo XX* nos destaca que los acontecimientos más espectaculares (entre los años 60/70) fueron las movilizaciones de sectores generacionales (un público de entre 14 y 25 años) enriquecían a las industrias discográficas. Esto fue acompañado de las invenciones tecnológicas que revolucionaron las artes haciéndolas omnipresentes: «El disco de larga duración (1948) se popularizó; pero lo que hizo posible transportar la música escogida fueron los cassettes» (pág.: 504).

Otro hecho decisivo que caracteriza Hobsbawm es que la industria del ocio destinada al mercado de masas redujo las formas tradicionales del gran arte (ej.: la pintura y la literatura) para adentrarse en la cultura común basada en el entretenimiento de masas: «El talento artístico abandonó las antiguas formas de expresión porque aparecieron formas nuevas más atractivas o gratificantes. [...] Gran parte del dibujo y la pintura fueron reemplazados por la cámara fotográfica. [...] El cine ocupó el lugar que antes tenía la novela y el teatro». Las imágenes que se convirtieron en los iconos de estas sociedades fueron las de los entretenimientos de masas y del consumo masivo: estrellas de la pantalla y latas de conserva (pág.: 508).

El decaimiento económico como director llevó a Leonardo a incursionar de lleno en la música. Su éxito sigue siendo colosal: «llegó a vender 45mil discos por día, fue la primera vez en la historia, que la [trabajadora] CBS paró la producción para prensar solo

41

https://www.cmtv.com.ar/noticias/noticia_completa.php?bnid=1962&nid=22117&artista=Leonardo_Favio&titulo=Lanzamiento_album_de_Leonardo_Favio

discos de Favio y como no daban abasto por los pedidos que había en las disquerías tuvo que subcontratar a la fábrica Odeón»⁴². El 3 de julio de 1969 se presenta el film *Fuiste mía un verano* de Eduardo Calcagno teniendolo como protagonistas, el elenco a su vez se conformó con Héctor Pellegrini, Emilio Disi y Susana Giménez. La obra trata de la vida de un joven artista desde su infancia hasta su triunfo.

Su glorioso éxito llevó al artista al agobio, lo afectó tanto que lo llevó al encierro y a la depresión: «es que yo venía de un mundo intelectual, del cine. Inclusive como actor, había trabajado con directores que hacían un cine de tipo hermético» (Schettini, 1994, pág. 165). «A mí me hizo mal todo eso. Yo venía de un mundo más silencioso, más austero, y de pronto me encontré en este mundo del quilombo y de la guita, que no sabía ni que era. Hubo momentos en que actuábamos de martes a domingo y hacíamos hasta tres, cuatro y cinco salidas diarias. Imagínate que yo sacaba un promedio de 25.000 a 30.000 dólares diarios» (pag.:168)

Simplemente una rosa dirigida por Emilio Vieyra (1971) llega como premonición del deseo de Favio de retirarse de la música, su sinopsis:

“Leonardo es un cantante popular que está teniendo mucho éxito en Argentina y en el exterior. Su vida transcurre feliz acompañado por su madre y un hermano menor. Su representante y amigo lo acompaña en sus giras. Pero toda esa tranquilidad no es suficiente, y al no encontrar el amor, la tristeza se apodera de él en lo mejor de su carrera. Leonardo renunciará a todo el éxito en busca de ese amor”.⁴³

En este film Leonardo se enamoró de su futura segunda esposa: Zulema Carola Leyton, mejor conocida como “carolita”, y tendrán dos hijos: Nicolas y María Salomé. Favio no paró de grabar discos y compilados, pero sí de realizar giras, una de sus últimas fue en España (1971), ahí obtuvo su primera de tantas citas particulares con Juan Domingo Perón, una persona y una política que desde niño admiró. Perón estaba para ese entonces exiliado por casi 16 años. Favio en entrevista recordó las sensaciones que le llegaron al momento del encuentro: «se me vinieron, en un segundo, remolinos de imágenes que no

⁴² Minuto 12.00 Soy del Pueblo: LEONARDO FAVIO // Documental Biográfico
<https://www.youtube.com/watch?v=x4zNVlaaZWM>

⁴³ Simplemente una rosa (<https://www.filmaffinity.com/ar/film781179.html>)

te podría describir con claridad. Solo sé que todo para mí se hizo como en cámara lenta» (Schettini, 1994, pág. 173). En ese torbellino de imágenes también recordó cuando niño participó en los campeonatos Evita en una oportunidad jugando al fútbol en nombre de la Casa del Niño. Su celador, que lo apreciaba lo convocó como arquero «a pesar de que yo era muy malo con la pelota, porque a los que jugaban les regalaban el equipo completo» (pág. 174)

Ese primer encuentro, que duró unas cuatro horas, Favio no paraba de recordar los momentos felices de su infancia, cuando camiones de la municipalidad regalaban juguetes y bicicletas, o como a su tío le concedieron una casa en los barrios obreros:

“Su voz era la misma que nos llegaba por los parlantes de la plaza, allá en mi pueblo. La misma que escuchábamos en las fiestas patrias, en la Casa del Niño mientras tomábamos chocolate con facturas. Ponían una radio grandota en el comedor y ahí entre chocolate y facturas, escuchábamos al General. Siempre que a través de la radio hablaban Perón o Evita era día de fiesta. Nos ponían ropa deportiva si era verano (...) en esas circunstancias nos daban Coca-Cola. Traían cajones de Coca-Cola y también masitas. Nos empalagábamos con masitas. Y si era en invierno, nos hacían poner la ropa de salida. Ropa de gala, le decíamos”(p.174).

Ya en Argentina Favio realizó *Juan Moreira* (1973). Meses después estuvo a cargo de escenografía y parte artística para la vuelta de Perón a Argentina después de 18 años de exilio. La llegada del ex Presidente al Aeropuerto de Ezeiza no pudo suceder, seguidores radicales, tanto de izquierda, como de derecha se enfrentaron a tiros de fusil en medio de la multitud, Favio temió por su vida y tomó el micrófono de uno de los palcos en el que trató de apaciguar el ambiente hasta que frenó por los balazos que efectuaron contra éste. Leonardo fue duramente criticado y debió hacer una conferencia ante los periodistas explicando su intención. Ese día, que planeaba ser una fiesta de unas 500mil personas, resultó ser trágica: murieron 13 personas y se cree que 365 resultaron heridas.

Por 1975 el director estrena *Nazareno Cruz y el Lobo, las Palomas y los Gritos*, éxito en los cines y en premiaciones, Favio continuaba su consagración en el país y el mundo del cine. El siguiente año realizó *Soñar Soñar* pero en medio del rodaje cayó la democracia del

país, Perón fallecido y él, por estar identificado con el ideal político, sufrió las consecuencias, el film que al autor más le gustó duró solo dos semanas en cartelera.

Favio quedó prohibido por el régimen, los periodistas no se animaron a darle prensa ante su película: «ellos trabajaban con miedo, con el “ya van a ver”. El método era el del terror. Enviaron a todos los medios listas con los nombres de los prohibidos. Listas negras, las llamaban. Hubo casos, en algunas radios y canales, que tuvieron la prevención de poner las listas negras famosas en las paredes» (Schettini, 1994, pág. 186). Favio, que por entonces vivía en Gonnet, localidad de la ciudad de La Plata, tuvo una entrada de soldados militares a su casa por la madrugada, él esa noche no se encontró. Finalmente se pudo exiliar del país (le negaban el pasaporte) y comenzó a realizar giras con su banda por toda Latinoamérica hasta llegar a México, lugar donde se instaló un tiempo. Volvió a Mendoza a poner un viñedo, proyecto que le resultó mal económicamente y decide retornar en 1982 a México. En una gira en Colombia ante un mal acontecimiento (se quiebra una pierna) se queda a vivir en el país durante ocho años. Por esos años también dedicó su tiempo a poemas y cuentos cortos.

Al volver a Argentina Favio produjo y filmó *Gatica, el Mono* (1993), ganó con ella en los Premios Goya el galardón a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. En Argentina logró grandes premios.

En 1999 dirigió *Perón, sinfonía del sentimiento*, un documental sobre el fenómeno peronista del país, aportó en ello sumo material inédito e histórico. El film salió a la venta en modo cassette, en 6 partes y se convirtió en el formato más vendido en Argentina.

A sus 70 años Favio realizó su última obra *Aniceto* (2008), un film que readaptó de una de sus películas y la ambientó para el teatro en una obra de género musical. Por entonces el artista sufría una fuerte enfermedad crónica como la hepatitis C, luego de estar internado por varias semanas Favio muere en el 2012 a los 74 años de edad.

Cine de autor, la influencia en Favio:

“yo no me formé en una escuela, sino observando, y a partir de allí no hice mucho análisis de situación, sino de sensación. La cámara tiene que estar ahí porque yo siento que tiene que estar ahí. Los chicos me suelen preguntar cómo es dirigir cine, y yo les digo lo que el cine es. Para ser cineasta tenés que ver mucho cine y hablar mucho con cineastas”
Leonardo Favio.

El cine de autor es aquel que deja su sello identificable en cada una de sus obras, es el director quien imprime su firma en el metraje, con un estilo difícilmente imitable. Fue en la revista francesa *cahiers du cinema* quien le dio vida al nuevo concepto de caracterizar ciertos films, ésta fue creada en 1951 por grandes directores y críticos de cine del momento (Éric Rohmer; André Bazin; Jacques Rivette; Jean-Luc Godard; Claude Chabrol y François Truffaut. Entre otros), ellos fueron quienes reforzaron la noción de “teoría del autor”, poniendo al director como el verdadero responsable de la obra.⁴⁴

Desde estas ediciones comenzó a surgir el término “La nouvelle vague” (en francés: la nueva ola), esta corriente, con influencias del estilo “neorrealista italiano”, no sobrevivió más de los fines de los 60, pero dejó un legado que cambió el estilo de la cinematografía para grandes cineastas mundiales.

Esta revista reivindicaba a los grandes directores mundanos que por el momento no eran tratados como tal y destacaban sus sellos personales rompiendo los moldes de relatar el cine de la época. Argentina, con “La Generación del 60” se vio influenciada en esta renovación estilística y adaptó una serie de cambios particulares en los cineastas para tratar de salvarse de las restricciones que dejaron viejas dictaduras y separándose de las comedias banales. Esta generación trajo nuevos temas, nuevas rupturas temporales, nuevos modos de enfoque, y formó nuevas críticas en los ojos de las masas trayendo consigo el renacimiento del cine en búsqueda de una identidad nacional perdida.

⁴⁴ André Bazin fue quien comenzó a entretener la “teoría del autor” en los fines de los años 40, pero recién en la revista se retomó con fuerza este concepto, según la *cahiers du cinema* “el verdadero responsable de la película es el director, si bien el cine es un medio de expresión colaborativo, la visión que queda en la pantalla es la suya, de esta manera un director puede ser comparado a un escritor o a un artista plástico” (Amelio-Ortiz, 2019)

Se puede apreciar el nuevo método fílmico con el contacto estrecho en locaciones del país⁴⁵ separándose de los trabajos de estudios para así rescatar espacios urbanos; las apariciones de dramas sociales y conflictos existenciales⁴⁶; la reconstrucción de lo histórico⁴⁷ y la búsqueda de abordajes controvertidos en lo social, como ej. La moral sexual⁴⁸.

Los cambios que se generaron por esta camada de cineastas nacionales vinieron influenciados por las bases del neorrealismo italiano, un estilo de cine con una corriente anti hegemónica y anti protagonista, criticando al régimen de Benito Mussolini, quien tenía además, aprovechados los estudios de cine para fortalecer su imagen política. El neorrealismo nació de profesores y estudiantes de cine que se propusieron a relatar la historia con personajes reales utilizando los pocos recursos disponibles. Italia venía de sufrir su primera guerra mundial y estaba desbastada, este modo reflejó Las verdaderas calles y sociedad del país, diezmada y empobrecida, contrariamente a lo que intentaba tapar el líder del partido fascista.

La ciudad comenzaba a tomar relevancia tanto en el tema como en los personajes. Saliendo del modo de cine de estudio y en contrapartida a anteriores filmaciones los cuales aparentaban no tener geografía ni política. El neorrealismo aprovechó la ficción sin olvidar que estaban registrando personas reales, escenarios naturales, locaciones arruinadas por la guerra, y con actores sin formación o inexpertos, nacía un cine con gente de verdad y problemas de verdad.

⁴⁵ Pondremos de ejemplos los films películas como *prisioneros de una noche* (1962) de David José Kohon, en la que según el diario uruguayo *El País* "Muestra a la ciudad de Buenos Aires como nunca se había hecho antes en un film argentino"; *los inconstantes* (1963) de Rodolfo Kuhn filmada en Villa Gesell.

⁴⁶ Pondremos de ejemplos *Shunko* (1960) de Lautaro Murúa, situada en una escuela rural en la provincia de Santiago del Estero, con la base de trama de un profesor de ciudad en conflicto con niños alumnos hablantes del idioma quechua; *alias Gardelito* (1961) de Murúa, en el que relata el lumpenaje del personaje queriendo imitar a Gardel; *los venerables todos* (1962) de Manuel Antín, quien según su director trata de "una descripción subjetiva de la soledad y de la incertidumbre del hombre de Buenos Aires, del no tener nada que hacer y no obstante tratar de llenar las horas. Simultáneamente, es un estudio de caracteres que recorren toda la escala que separa la dominación y el miedo, la fuerza y la debilidad, el mucho mal y el poco bien que hay por este mundo"; *Crónicas de un niño solo* (1964), primer largometraje de Leonardo Favio, trata sobre la vida de un niño pobre de una villa miseria de Argentina.

⁴⁷ Pondremos de ejemplos *fin de la fiesta* (1960) de Leopoldo Torre Nilson, ambientada en "década infame" de los años '30 en la que reinaba el clientelismo político y el autoritarismo sangrante; *Martín Fierro* (1968) de Torre Nilson; *El santo de la espada* (1970) de Torre Nilson, relatando la vida del General José de San Martín; *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, inspirada en una crónica policial real protagonizada por el legendario gaucho porteño Juan Moreira.

⁴⁸ Pondremos de ejemplos *Los jóvenes viejos* (1962) de Rodolfo Kuhn fue filmada en Mar del Plata, con el abordaje temático de filosofía existencialista ("nueva moral sexual").

Una de las figuras centrales de los años '60 fue Leopoldo Torre Nilsson, hijo del reconocido director de cine Leopoldo Torres Ríos. "babsy" (el apodo de Nilson) venía de una clase acomodada y con experiencia como asistente de su padre. Sin embargo fue él quien se propuso a criticar el modelo aristócrata de su país.

Este director fue quien «promulgó el ingreso al largometraje de jóvenes cineastas que sabían que, para la renovación del cine nacional, debía incluirse el elemento decisivo: la realidad y sus problemas inherentes» (Schettini, 1994, pág. 28) es así como, gracias a "Babsy", Leonardo Favio se nutre de sus experiencias y forma parte de la nueva camada de cineastas argentinos, primero como actor, luego como director.⁴⁹

Contextualmente "la generación del '60" comenzó a surgir luego del golpe de facto de 1955 al Gobierno de Juan D. Perón. Durante épocas peronistas Argentina (que a nivel latinoamericano, venía en constante avance en la industria de cine junto a México como principal competidor), quedó relegada a causa del nuevo modelo ideológico mundial que dejó la Segunda Guerra Mundial: las primeras etapas de la Guerra Fría. México quedó en una mejor posición dada por su cercanía en el comercio con Estados Unidos, principal elaborador y exportador del celuloide, la materia principal para trabajar sobre los films.

La neutralidad del país frente al acto bélico le jugó a Argentina un boicot por parte de EEUU, Argentina a pesar de estar en un en un contexto de rápida industrialización y desarrollo en el ámbito nacional sufría su posición en el mercado internacional. Para dar un ejemplo de la importancia del celuloide: «En 1943 su industria [México] recibió 11 millones de metros de película virgen, reduciéndose la entrega a la Argentina, el país productor más fuerte, a sólo 3.600.000 metros» (Gentino, pág. 22). Desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, el por entonces Coronel Juan D. Perón, preparó una medida proteccionista: decretó instaurar la obligatoriedad de pasar en todos los cines del país solo películas nacionales. La industria del cine logró recuperarse del cimbronazo pero el recorte dado desde los Estados Unidos dejaron en la producción nacional mantenerse solo

⁴⁹ La primera participación como actor junto a Nilson la tuvo en la película *el secuestrador* (1958), luego tuvo cinco más: *fin de la fiesta* (1960); *la mano en la trampa* (1960); *la terraza* (1963); *el ojo que espía* (1964); y *Martín Fierro* (1968). Favio ya había actuado bajo el director Enrique Carreras en *el ángel de España* (1958).

para las clases más acomodadas, generando simples obras de poco trasfondo llamado posteriormente «el cine de teléfonos blancos»⁵⁰.

La sublevación cívico-militar que en septiembre de 1955 derrocó al Presidente Juan D. Perón provocó una nueva crisis en la industria. “La Revolución Libertadora” eliminó el decreto proteccionista, así suspendiendo por completo los créditos, las nuevas producciones. Además dejó la puerta abierta al mercado para los países extranjeros. «Como consecuencia, a fines de 1956 no se estaba rodando ninguna película en el país; hasta el primer semestre de 1957 no habría ningún estreno argentino. En 1957 termina con 15 estrenos nacionales contra 697 extranjeros»⁵¹. También fueron intervenidos todos los institutos provinciales de cine para luego ser desmantelados.

El año 1957 el régimen dictador “Libertador” impone mediante el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación el «Decreto-Ley 62-57»⁵², una disposición curiosamente progresista, en el que extendió al cine los derechos de libre expresión (las mismas que la Constitución asegura en la prensa)⁵³; fijó nuevamente la obligatoriedad en las exhibiciones; Creó un sistema de subsidios y protección para las obras; y cargó de un relativo estímulo a la producción independiente llevada a cabo desde el nuevo Instituto Nacional de Cinematografía. Entre otras cuestiones. Entre sus puntos principales apareció el fomento al cortometraje.

Los lemas de «libertad» y «democracia» impuestos desde el régimen Libertador dieron una paradoja en el cine, significando un período breve de relativa apertura política

⁵⁰ Heriberto Muraro y José Cantor, "La influencia transnacional en el cine argentino" en revista *Comunicación y Cultura*, núm. 5, México, 1978.

⁵¹ Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Wikipedia)

⁵² Ver anexo «Ley de Cine» «Decreto-Ley 62-57»

⁵³ En septiembre de 1963 se dictó el «Decreto-Ley 8205/63» que permitió la realización de algunos cortes de los cuales no se permitiría su exhibición. Aquí se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica que fuera reemplazado el 24 de Diciembre de 1968 por el decreto-ley 18.019 cuya lamentable vigencia perduró hasta el 22 de Febrero de 1984 en que fuera derogado por la ley 23.052.

El decreto-ley 18.019 creó el tristemente célebre Ente de Calificación Cinematográfica, que durante su existencia prohibió 727 películas entre el 1º de Enero de 1969 y Diciembre de 1983. Sus atribuciones iban desde la lectura previa de los guiones, el control de los repartos (para que no hubiera entre ellos ningún nombre “desaconsejado” por las autoridades), la “sugerencia” de cortes en las películas ya filmadas, hasta la prohibición lisa y llana.

<https://legislacioncinematografica.wordpress.com/category/censura-en-argentina/>

y de marcado florecimiento cultural y artístico. Es así como el reconocido actor Leonardo Favio incurre en el plano de la dirección de cine, su aparición fue con *El amigo* (1960) continuando una obra que había dejado inconclusa dos años atrás.

“Sin mayores posibilidades de conexión con la realidad nacional, los jóvenes realizadores informaban de aquélla a través de múltiples formas, todas ellas coincidentes en un mismo y limitado esquema: trasladar a la pantalla, mediante los recursos aprendidos particularmente con el cine europeo, el mundo o las ideas nacidas de la experiencia individual, que era la de la clase media porteña, recortada habitualmente del país real por la influencia ideológica oligárquica. No obstante, la exposición autobiográfica, incluso la denuncia esquemática y superficial, daban a todo este proceso una dimensión progresista y de avanzada, más aún si se tiene en cuenta la mediocridad reinante en el resto de la producción” (Gentino, pág. 25)

En *El amigo*⁵⁴ Favio describe: «es un sueño. Es un chiquito que está en la puerta del Parque Japonés lustrando zapatos. Se queda dormido y sueña que entra al parque de diversiones con un pibito que se había lustrado los zapatos con él» (Schettini, 1994, pág. 85). El guion lo escribió rápidamente y, sin presupuesto, buscó amigos no actores para realizar el corto. Las latas para filmar las consiguió engañosamente a nombre de Torre Nilson. Este corto en proporción es un relato a sí mismo (parte de su adolescencia la pasó vagando por el parque, su pensión estaba cerca).

El auge de las televisiones manejadas por corporaciones extranjeras no ayudó demasiado a estas industrias independientes en el cine nacional. Bajo el Decreto-Ley 8205/63 varias películas comenzaron a sentir la censura⁵⁵. Lo que en un principio se prestó para la posibilidad de numerosos cortometrajes, el tiempo, el presupuesto y un decreto desfavorable, acotaron ciertas facilidades. Los directores comenzaron a dedicarse a diseñar publicidades para las cadenas televisivas en el seno de una sociedad dependiente.

A pesar de todo, Leonard Favio (aun participando en su faceta de actor), realizó su primer largometraje *Crónica de un niño solo* (1964). Film que se lo dedicó a Leopoldo

⁵⁴ nunca tendría exhibición pública, debido a la negativa de los dueños de las salas de proyectar cortometrajes y, a su vez la indecisa política gubernamental. (Gentino).p.25

⁵⁵ Como ejemplo: *Alias Gardelito*, de Murúa, acusada de “pornográfica”

Torre Nilson ya que, ante la negativa del tutor del Instituto de Cinematografía debido a su falta de experiencia, el reconocido director estampó su firma como garantizador del producto. Favio además protagonizó en el film como actor y junto a su hermano Zuhair Jorge Jury escribieron el guion.

La película es un género de drama social, se escribe en la historia de un niño marginal que vive en un orfanato y tiene las intenciones de fugarse. *Crónica de un niño solo* a su vez cuenta con elementos autobiográficos. Ésta se describe desde el lado social que aún la “generación del ‘60” no había explorado demasiado: Favio, utilizando locaciones como villas miserias y reformatorios juveniles, se readaptó con lo aprendido de sus viejos directores (como Martín Suarez, Manuel Antín, “Babsy”, entre otros.) para relatar otras condiciones mundanas.

En 1966 sucedió un nuevo golpe de Estado, El derrocamiento del Presidente Arturo Humberto Illia en manos del General Juan Carlos Onganía generó una censura cada vez más presente en la industria, entre esos años Favio realizó su segunda película: *Este es el Romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas más* (de 1966, estrenada a mediados de 1967), Favio adaptó el cuento escrito por su hermano Jury. Además adaptó el guion.

Filmada en blanco y negro en Mendoza, de género dramático con una historia simple en la que la trama es el amor, con pocos diálogos. Con reconocidas actrices y actores en ascenso, Favio además seleccionó para su elenco locutores y personas locales. Se destacó por el uso de voces en off y la proyección de la luz en los espacios abiertos.

La Argentina de 1968 comenzó un proceso en el cual las películas de carácter histórico vuelven a retomarse en sus títulos y con gran importancia. La dictadura estaba a duras penas en el convulsionado mundo político y social, esta transición política (que en principio pretendió establecerse como un nuevo sistema dictatorial de tipo permanente) influyó en la famosa “fuga de cerebros”, puebladas, surgimiento de corrientes armadas, el “Cordobazo”, el “Rosariazo” e insurrecciones internas por los que se sucedieron en el poder tres dictadores militares: Juan Carlos Onganía (desde 1966 hasta 1970), Roberto Marcelo Levingston (1970/1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971/1973).

Por este tiempo Favio comenzó a cantar y tener un éxito muy grande a nivel nacional e internacional, actuó en *Fuiste mía un verano* (1968), una obra musical de Eduardo Calcagno, en la que relata la vida de un joven artista, desde su infancia hasta su triunfo como cantante (protagonizando una alusión a su propia carrera); *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilson. Y filmó su tercer largometraje *El dependiente* (1969), un cuento homónimo de su hermano Jury y readaptado por ambos para el film.

El dependiente fue un film de género drama que trata la vida de un empleado de una ferretería con pocas ambiciones: su vida es completamente rutinaria y su fantasía es salir de esa situación. El patrón le prometió que al morir la herencia será suya, esta es una esperanza de obtener un ascenso social en el pueblo, el empleado está muy enamorado de una joven neurótica.

Favio utilizó argumentos en el guion nuevamente con el recurso de la voz en off, relató una vez más la vida de un ambiente apacible y pueblerino que enmarca la acción en la que los personajes están obsesionados por la opinión de la gente local (lo que curiosamente no se la ve). El director jugó temáticamente con el mundo de la locura, la pobreza y crueldad que entraña esa situación.

A pesar del éxito en premiaciones internacionales (y el apoyo de prensa extranjera catalogándolo como corriente de la «nouvelle vague Argentina»)⁵⁶ el instituto rigente que dio el veredicto de aprobación o desaprobación (entre clase A o B) desaprobó el film. *El dependiente* fue censurada debido a su alto contenido social. Esta clasificación prohibió la exhibición en las salas de cine, y llevó a Favio a una situación muy crítica económicamente.

Es así que Leonardo Favio volvió al canto en donde hizo giras por toda Latinoamérica. En 1971 realizó otra película de género musical *Simplemente una rosa* (nuevamente en alusión a uno de sus temas), Emilio Vieyra fue su director. Esto lo llevó nuevamente a recuperarse rápidamente para invertir en una película que estaba

⁵⁶Un severo crítico español lo catalogó de esa forma y Leonardo Favio se separó de esa corriente: «No tengo nada que ver con esa generación. Nunca tuve nada que ver con la Nouvelle vague Argentina. Ni en lo intelectual ni en lo sentimental ni en lo económico. Yo tenía otro concepto. Yo creía en un cine industrial. Pensaba que tenía que hacer películas como [Luís] Sandrini y, paralelamente, hacer el cine que soñábamos teniendo nuestras propias cámaras»(entrevista *Pasen y vean* pag. 119)

deseando hacer y que no podía por el costo presupuestario: *Juan Moreira* (1973). Como habíamos destacado, desde fines de los años '60 y principios de los '70, se da un momento en que los institutos de cine privilegiaron proyectos con temática Nacional y construcciones de héroes. Esta época se la denominó "cine político argentino"⁵⁷, el cine de Argentina nuevamente tendría un proceso en el cual las visiones del pasado y lo histórico volverían a adquirir importancia:⁵⁸

"Son los años en que proliferan las editoriales con tirajes masivos dedicados a enfoques histórico-sociales revisionistas, nuevas propuestas para la sociología, la arquitectura, la política, las artes... Actores, dramaturgos, cineastas, músicos, artistas plásticos, polemizan por su parte sobre los nuevos rumbos a seguir. El folklore vuelve a vivir uno de sus mejores momentos. La música nacional penetra en los hogares de la clase media, hasta entonces dominados por ritmos extranjeros. Finalmente, el cine comercial recoge también las nuevas expectativas. Y lo hace no tanto a través de las jóvenes generaciones, como de los realizadores de la industria tradicional. Es el caso de Torre Nilsson, Ayala, Olivera, etcétera". (Gentino, pág. 29)

Juan Moreira fue un éxito en las salas de cine, curiosamente, en un apogeo en la construcción de héroes históricos Favio eligió la figura de un bandido popular de los finales del siglo XIX. Su género fue el western, Favio tomó una figura anti heroica de un personaje verídico (la misma se encuentra inspirada crónicas policiales del legendario gaucho quien en 1874 fue abatido por la policía en la ciudad de Lobos). El director adaptó

⁵⁷ este cine, conformado como canal de expresión reflejando sus realidades (escondidas o tapadas, algunos optando el camino de la clandestinidad) se conformaron en movimientos, uno denominado "cine de base" con ideales comunistas, y otro: "tercer cine" un cine militante contraponiéndose al modelo hollywoodense.

⁵⁸ Algunas de las películas: Juan Manuel Antín filmó *Don Segundo Sombra* (1969), basada en una novela rural Argentina en la que reivindica al gaucho *Juan Manuel de Rosas* (1972) caudillo principal de la confederación Argentina; Leopoldo Torres Nilson filmó: *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900* (1960) criticando la corrupción de los dirigentes políticos. Sobre el final de la década; *Martín Fierro* (1968) poniendo al cine la obra literaria exponente; *El santo de la espada* (1970) relatando la vida del héroe patrio José de San Martín que independizó al país, a Chile y a Perú; *Güemes, la tierra en armas* (1971) relatando la vida de Martín Miguel de Güemes, héroe patrio que luchó contra las fuerzas realistas en el Norte Argentino; *La Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera, basada en el libro de Osvaldo Bayer en la cual relata los hechos de la denominada Patagonia rebelde de 1921. Exhibición abalada por J D Perón, censurada por Isabel Martínez de Perón; *La hora de los hornos* (1968) de Fernando "Pino" Solanas, película de género documental, cine bélico y cine histórico, recién pudo ser estrenada formalmente en la Argentina en 1973 debido al contexto político de aquella época, "El film adelantó de algún modo la noción de una etapa de profundas transformaciones en la conciencia de las grandes masas, así como las metodologías de acción que buena parte de ellas asumirían para enfrentar a los poderes dominantes" (cita de Octavio Gentino); *Operación masacre* de Jorge Cedrón, homónima a la literatura de Rodolfo Walsh en la que refería a los fusilamientos de militantes peronistas en 1956, filmada en la clandestinidad durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse en 1972, y estrenada comercialmente el 27 de septiembre de 1973.

la novela homónima, una de las más importantes de la literatura argentina y del romanticismo hispanoamericano.

Favio construye el mito popular de un antihéroe, del criminal que vive en medio de un país caldeado y que piensa en un modelo de vida del ciudadano europeo dejando de lado la cultura del gaucho. Las circunstancias llevan a este arquetipo ser acosado por la autoridad, a ser excluido y proscrito. Juan Moreira es pueblo y él, perseguido se revela ante las injusticias del poder, se revela ante lo establecido. El director hizo una película política, contó una leyenda popular y dio el significado del valor en búsqueda de la libertad. *Juan Moreira* se transformó en uno de los mayores éxitos comerciales. Su película es leída en relación con el retorno del peronismo al poder, el estreno se dio el 25 de mayo de 1973, un día antes de la asunción a la Presidencia de la Nación de Héctor José Cámpora.

Favio (nuevamente junto a su hermano Jury) adaptó el guion a su primer película a color (junto a Alberto Hurovich que costó la producción); el proyecto se rodó en la ciudad de Lobos, donde transcurrió la vida y muerte de Juan Moreira. La obra se caracteriza por los planos generales largos filmados en momentos finales del atardecer, la utilización de la voz de off como recurso y su articulación a las leyendas escritas. La marginación y el lumpenaje fue retratado nuevamente. Su obra tuvo un coste altísimo para la época (270.000 dólares)⁵⁹, dos millones 500mil personas concurren a las salas para verla⁶⁰ siendo una de las más vistas en toda la historia del cine nacional.

⁵⁹ “En Moreira gasté como cuarenta mil metros [de celuloide] y hasta entonces no había gastado más de ocho mil. Me acuerdo que una vez me crucé con Babsy [Torres Nilson] en el laboratorio y, con ese sentido del humor que tenía, me dijo: “te felicito, Leonardito, ¿Así que te contrató Kodak?”, porque yo había gastado 40mil metros. Aquí en Argentina eso había sido inédito” (Schettini, 1994)pag. 128

⁶⁰ Esta cifra coincide con el «aumento de la concurrencia a las salas. Estuvo dado por el reingreso a las mismas de sectores populares que habían ido marginándose del cine en los últimos años. La cantidad de espectadores fue en 1973 un 12% superior a la de 1972; en 1974, el incremento ascendió al 40%» en *El cine Argentino (entre lo posible y lo deseable)* de Octavio Gentino; pag.35

El director se convierte en un símbolo del cine popular:

«Antes de *Juan Moreira* yo hacía un cine que si conseguía el premio del instituto se cubrían los costos. Pero éramos muy pobres, y estaba podrido de pasar miseria [...] entonces empecé a pensar en buscar un cine convocante y entendí que para eso tenía que partir de algo que no expresara contando nuestra historia. Algo que siempre había pensado, de todos modos» (Pág. 123); «Yo entendía el cine nacional con acercamiento a lo popular. Quería que llenáramos las salas para tener plata, porque sin plata no puedes hacer cine. Yo siempre decía que teníamos que hacer como Kurosawa: Contar nuestra historia» (Schettini, 1994, pág. 119)

Nazareno Cruz y el lobo, las Palomas y los Gritos (1975) fue por mucho tiempo la obra más vista en la historia del cine nacional, con tres millones 400mil espectadores la posiciona en la actualidad como la segunda más vista, debajo de *Relatos salvajes* (2014) de Damián Szifron. La obra es un género de drama y fantasía, en parte la recreación de un radioteatro emitido en 1951, el guion lo adaptó Leonardo junto a su hermano, el film se cuelga de otro mito folclórico proveniente de tradiciones orales y escritas de Europa en el siglo XIX pero que varía en diferentes zonas, tanto como figura benigna como maligna.

En Argentina (en especial en los mitos camperos), concebir en la familia un séptimo hijo varón era considerarse “maldito”, según el mito éste en edad adulta, en noches de luna llena se convertiría en lobizón. Su creencia era tan difundida que para tratar de minimizarla se instituyó al Presidente que apadrinara al séptimo hijo de la familia con tal de quitar ese estigma. Tradición que comenzó con Juan Manuel de Rosas, caudillo principal de Buenos Aires en la Confederación Argentina y continuó con José Figueroa Alcorta en 1907. El hecho llamativo fue que en el tercer y corto mandato el Presidente Juan D Perón instituyó oficialmente la garantía oficial del padrinazgo, lo hizo a través del decreto 848 en septiembre de 1974. El "madrinazgo presidencial" sucedió durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón.

Leonardo Favio otra vez utilizó mitos populistas para su proyección, su crítica fue un éxito, el decorado en exteriores, la utilización de la voz en off, la etapa del doblaje en voces, y hasta la técnica de aplicar un travelling curvo postularon la mejor crítica de la

época, asemejándolo al director con el cine de Federico Fellini, uno de los más grandes exponentes del nuevo neorrealismo italiano. Sin embargo el director no lo aceptó:

“sucede que para muchos, donde hay una señora gorda, ya está la presencia de Fellini. Lo que pasa es que tampoco conocen a Fellini a su mundo. Fellini es un narrador de Don Bosco. Es católico, y todo en él expresa una infancia aferrada a la iglesia. Yo diría que es de una formación salesiana. No es narrador de lumpenaje. En última instancia, que me encuentren parecidos con [Pier Paolo] Pasolini”. (pág. 156)

Argentina aún sobrevivía con su proyecto emancipador experimentando momentos de integración y movilización popular a pesar de estar soportando las últimas épocas de la democracia dado en un fuerte contexto operacional en toda América Latina por parte de los EEUU. La muerte de Juan D Perón y el posterior derrocamiento a Isabel Martínez en manos del golpe militar del '76 completaron la maniobra norteamericana para crear un plan sistemático: el terrorismo de Estado. A partir de entonces Argentina viviría uno de los momentos más trágicos de su historia. Naturalmente su cinematografía también.

En la naciente dictadura se estrena *Soñar Soñar* (1976), una comedia con la participación del ídolo boxístico campeón mundial de los medianos Calos Monzón, recientemente retirado y comenzando su carrera como actor, y el exitoso y reconocido cantante Gian Franco Pagliaro, amigo del director quien, además no había actuado jamás (una vieja característica de Favio para sus producciones). Junto a su hermano escribió el guión, del que solo le bastó tres semanas para terminarlo, como en todas sus películas siempre aportó sus vivencias para luego plasmarlas en la pantalla. El guión estaba inspirado en la historia de un chico que conoció en su adolescencia en el parque japonés. El film necesitó solo un bajo presupuesto y mientras se rodaba en el parque japonés cayó el Gobierno Nacional a manos de las fuerzas armadas.

Junto a la llegada del “Proceso de Reorganización Nacional” sucedió un nuevo congelamiento del Proyecto de Ley de Cine, refrendado primeramente por Isabel Martínez

de Perón. Reafirmado por el Gobierno golpista. Con ello cesó prácticamente la vida de los estudios. Se censuró y prohibió películas y solo se aceptaron las comedias banales y filmes con cantantes de moda. El filme de Favio finalmente se pudo estrenar unos días después del golpe militar del 76. Sin embargo la crítica de época fue muy dura y los espectadores no quisieron verla, Duró una semana en cartel, Favio recalcó:

“tener la menor piedad con Leonardo Favio era tener piedad con el peronismo. Con esa película de mi filmografía hubo un ensañamiento. Leyendo las críticas de *Soñar, soñar* habría que preguntarse cómo Favio entró en una decadencia intelectual y narrativa tan abrupta. A *Soñar, soñar* la están descubriendo ahora. En su momento no la quisieron ver”. (Schettini, 1994, pág. 157)

Ante la escasez de público Favio entendió el contexto de la época:

“la agresión fue total, era una película más hermética y la gente tenía terror de ir al cine a ver eso, con el riesgo de que le metieran una bomba. Para ese entonces yo era un negro leproso peronista, y la gente cree lo que le dicen los medios”. (Schettini, 1994, pág. 157)

Con el paso de los años los críticos cineastas la catalogaron como una comedia de culto. Fue su última película en mucho tiempo, decidió esconderse ante el temor de ser asesinado, primero fue a Mendoza, luego se fue del país a retomar su música por México y Colombia⁶¹.

Una película de carácter político:

Tuvieron que pasar casi dos décadas para que Leonardo Favio volviera a encabezar una película: La recreación de otro personaje representado en el pueblo, la vida de un “boxeador del pueblo”, *Gatica, el Mono* (1993), una película que en principios fue pensada realizarse antes que *Soñar, soñar* (1976). El film estaba cargado de rasgos de un cine característico del primer Gobierno de Perón, sin embargo otros tiempos corrían en el país.

⁶¹ En los fines de los ´70 la dictadura generó un exilio masivo de cineastas, la industria del cine y el arte fue destruida y sus realizadores fueron perseguidos y censurados. Estos pasaron a ser anotados en “listas negras” amenazados de muerte y sufrieron atentados con su vida, es así que obligaron a muchos más artistas al exilio: Rodolfo Kuhn huyó a Alemania; Fernando Solanas a Francia, Lautaro Murúa a España; etcétera. Otros fueron parte de los 30mil desaparecidos, como son Raymundo Gleyzer y Pablo Szir, otros confirmados que fueron asesinados: Enrique Juárez es un ejemplo.

La Guerra Fría había terminado y el mundo se encaminaba a los procesos de globalización, Carlos Menem ganó las elecciones presidenciales de 1989 con propagandas de planes nacionalistas y distribucioncitas, pero una vez instalado dio un giro hacia posturas netamente privatistas y neoliberales. Su Gobierno asumió en medio de una crisis hiperinflacionaria, fue así que implementó leyes de emergencias administrativas y económicas (Ley 23.696 y Ley 23.697), que la llevó a una profunda transformación del Estado. Con ello se logró un largo periodo de estabilidad monetaria a causa de las privatizaciones y préstamos del Fondo Monetario Internacional. La llamada “revolución productiva” trajo a futuro cercano el aumento de la desocupación, la separación de riquezas y la desindustrialización en manos de un Estado privatizador.

La Industria del cine, aún devastada por la dictadura sufría nuevamente otro proceso de desmalentamiento. Por medio de la Ley 23.697 el Estado cedió el otorgamiento de poder privatizar medios de radiodifusión y a poder suspender el apoyo económico en el campo cinematográfico.

“La producción fílmica de este período fue una de las más bajas de la historia de nuestro cine. Un total de entre 70 y 75 películas producidas desde 1989 hasta 1994 inclusive, equivalen a una cifra promedio de 12 a 14 filmes anuales, frente al promedio histórico de más de 30 títulos por año. El número de películas estrenadas fue aun ligeramente menor, ya que algunas de ellas seguirían demoradas a la espera de mejores condiciones en el mercado o en materia de subvenciones estatales” (Gentino, pág. 58)

Además, los ´90 coinciden con la apropiación de nuevas tecnologías audiovisuales que suplantaron el modo de ver películas. La videocasetera, la televisión por cable y la competencia en el ámbito del entretenimiento de los videojuegos modificaron las pautas de los consumos de las sociedades de los años ´90. Esto trajo consigo la reducción de salas y la presencia en ellas, el consumo de películas en concurrence solo pasaron a ser rentable en las grandes ciudades del país (en especial centros comerciales, shoppings y barrios de clase alta)⁶², Favo años después de hacer *Gatica* dijo:

“Creo que quizás lo que le está quitando la alegría a mi profesión es el darme cuenta de que el cine se está terminando. Antes había dos mil salas de cine en el país. Cuando

⁶² poco más de 14 millones de espectadores que tuvieron las salas del país en 1992 y que representó el volumen más bajo de toda su historia

empecé a trabajar en *Gatica* quedaban cuatrocientas, y cuando la termine no superaban las doscientas. Me dificultaron todo. [...] Antes tenía dos mil salas, ahora tengo doscientas y con mala proyección” (Schettini, 1994, pág. 206)

Con el valor monetario “uno a uno” con respecto al peso argentino y el dólar estadounidense, junto al bajo arancel, estimuló a empresas extranjeras promover el empleo de productos importados, entre tantos cambios radicales de la sociedad el hábito y ritual de ir al cine pasó al ámbito familiar. Junto a la oferta de la televisión y los videoclubs, a la competencia de las grandes compañías norteamericanas y sus películas blockbusters llegó *Gatica, el Mono*.

El semiólogo y filósofo Roland Barthes nos describe al mito como operador y organizador de sentido, fundamentando como naturaleza lo que en realidad es intención histórica: «las cosas se pierden en el recuerdo de su construcción» (Barthes, 1999, pág. 238), el mito nace desde el habla, por lo tanto se trata de un modo de significación, no de una forma. Ésta constantemente se dota arbitrariamente de significación que puede renacer o desaparecer, por el simple hecho de que es una construcción histórica.

Favio recreó el mito de la figura José María Gatica reivindicando su imagen, la de un pueblo y la del Estado benefactor del Gobierno peronista precisamente en un contexto en el que el Estado está ausente.

Su cine militante no quedó en esa concreta película y su manera de contar la vida sobre el peronismo. En enero de 1994, a la hora de recibir en España el premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana por *Gatica, el Mono*. Favio se regocijó de haberlo ganado y aprovechó sus palabras para denunciar ante el público la ineficiente «Ley de Cine qué está esperando en los cajones desde hace dos años» (Schettini, 1994, pág. 218). Su intención propuesta fue «sacudir la modorra de los legisladores respecto a la sanción de cine».

Ya en el país, cinco días después dirige una carta⁶³ al Secretario de Cultura solicitando que su última película sea retirada de la competencia a los Premios Oscar al mejor film extranjero. En ella expresaba su descontento ante la explotación

⁶³ Ver anexo carta Leonardo Favio; Ley N° 17.741. // Decreto N° 2736/91 y la modificación de la Ley N° 17.741 y el Decreto N° 2736/91. // Decreto 949/92

Norteamericana en la industria del cine local, libre de recargos en el territorio; el reclamo al propio Presidente Carlos S. Ménem para que actué en la modificación del decreto 2736/91 y el 949/92 dentro de la normativa Ley 17.741 para el fomento a la reactivación de la industria Nacional y la reafirmación de renuncia a los premios Oscar 1994.

“Gatica, el Mono”

FICHA TECNICA

FECHA DE ESTRENO: 13 DE MAYO DE 1993

DURACIÓN: 136 MINUTOS

GÉNERO: DRAMA, BIOGRÁFICO, DEPORTE-BOXEO.

PRODUCCIÓN: INSTITUTO ARGENTINO DE CIENCIAS AUDIOVISUALES (IACA)

DIRECCIÓN: LEONARDO FAVIO

GUIÓN: LEONARDO FAVIO Y ZUHAIR JORGE JURY

DIRECCIÓN DE ARTE: RODOLFO MÓRTOLA

ESCENOGRAFÍA: MIGUEL ÁNGEL LUMALDO

FOTOGRAFÍA: CARLOS TORLASCHI, ALBERTO BASAIL (ILUMINACIÓN)

MUSICA ORIGINAL Y DIRECCIÓN: JUAN WYSZOGROD, DAMASIO PEREZ PRADO, MARIANO MORES

VESTUARIO: TRINI MUÑOZ IBAÑEZ; ANDRES PARRILLA Y RODOLFO DELLIBARDA (MAQUILLAJE)

CALIFICACIÓN: APTA PARA MAYORES DE 13 AÑOS

REPARTO:

EDGARDO NIEVAS (JOSÉ MARÍA GATICA)

ERASMO OLIVERA (JOSÉ MARÍA GATICA –NIÑO–)

HORACIO TAICHER (RUSO)

CRISTINA CHILD (EMA)

VIRGINIA INNOCENTI (NORA)

ARMANDO CAPÓ (JUAN DOMINGO PERÓN)

CECILIA CENCI (EVA DUARTE DE PERÓN)

MARÍA EVA GATICA (MADRE)

CRISTINA CHILD (EMA)

ADOLFO YANELLI (EL ROSARINO)

MARTÍN ANDRADE (DÓN LAZARO)

JUAN COSTA (JESÚS GATICA)

JORGE BAZA DE CANDIA (RESTAURANTE EN PUESTO DE CALLE)

La película:

*En datos anexados se presenta una grilla de análisis con la finalidad de entender mejor las múltiples posibilidades en el análisis de un film. Con este decoupage acercaremos, construiremos y desconstruiremos tramas que influncian y amplían la mirada de comprensión en una obra de arte a través de secuencias, escenas, planos, o simples decorados.

Gatica, el Mono narra la vida de un emblemático boxeador argentino de los mediados del 40 y mediados del 50. La película destaca («con hechos recogidos de la mitología popular y recreado libremente por los autores») las vivencias del púgil José María Gatica. Sus inicios, sus glorias y su trágico final. El film juega con una relación entre deporte y política Argentina. Adaptada a su vez bajo datos biográficos reales, como las fechas de sus nacimientos, sus peleas, cambios políticos en la sociedad, entre otros.

La película se ubica cronológicamente bajo el entorno del púgil, desde su natalicio hasta su muerte, en ella su vez se recrean y visualizan simbologías de la cultura popular como el deporte, la marginalidad, el tango, el lenguaje, entre otros.

El film comienza con una escena en que llega un tren de pasajeros proveniente del interior del país con destino a la Estación de Constitución, Buenos Aires. Luego, con saltos temporales, se incorpora a los años 40, donde Gatica ya es adolescente. Él, trabajando de lustrabotas canillita y callejero, tiene una relación de amistad incondicional con el Ruso, su amigo que además de ser lustrabotas canillita y callejero, es boxeador de peleas clandestinas (aunque no por mucho tiempo), su imagen siempre se ve reflejada al lado de Gatica, es una persona enferma (ulceras estomacales) y con trastornos (tartamudo). Es el único que estuvo siempre en los buenos y malos momentos con Gatica.

El inicio en el boxeo de Gatica viene por el acompañar al Ruso a un club de peleas clandestinas, en ese momento está como su ayudante. Es ahí que tiene un acercamiento a Don Lázaro (representante), quien le pide que lo convoque para una pelea. Don Lázaro es

peluquero y además parte de la organización de esas peleas. Es quien más adelante representará al Tigre en los combates como profesional. Hasta que comienza a ver a Gatica con irresponsabilidades de un profesional (salidas nocturnas, bebedor de alcohol...) y decide separarse como representante.

Gatica ya comienza a ser un púgil profesional, y a ganar títulos importantes (en 1942 obtiene el carnet de la Federación Argentina de Box; 1944 gana el título Latinoamericano de Boxeo). El film se anexa con los sucesos del 17 de octubre de 1945, el discurso de Juan Domingo Perón ante la multitud en Plaza de Mayo. La imagen de esos documentos históricos se yuxtapone una foto de portada, su figura en la tapa más popular de la revista deportiva de aquel entonces: *El Gráfico* (la imagen es ficticia).

Comienza a especificarse la figura del Tigre Puntano en la película como una estrella del boxeo: Peleas en el estadio Luna Park repletas y colapsadas de público en la que el propio Presidente junto a la Primera Dama presencian en primera fila; es imagen del deporte Nacional en la que participa de actos ceremoniales para hospitales y escuelas bajo el lema "CIENCIA y DEPORTE", Con ello nace también una temporada de Gatica en las noches de Buenos Aires, frecuentando bares, alcohol y mujeres.

En una de las peleas Gatica llega tarde al haberse trasnochado con una mujer, llega a mentirle primero a su manager jurándole por su madre que llegó tarde porque ella se descompuso. El rumor llegó hasta la prensa, lo que no solo no esquivó la pregunta sino que a su vez lo ratificó. Esa pelea es una de las que marcaron parte de su historia, la primera de los seis combates épicos que tuvo contra "el rosarino" (adaptado por pedido exclusivo del propio pugilista Alfredo Prada). Sus salidas nocturnas cada vez son más afectuosas para su carrera deportiva. Sin embargo Gatica encuentra el amor en Ema, con quien se casará, y con quien tendrá una hija.

Su carrera aún sigue en ascenso, vuelve a tener una ansiada revancha con el rosarino, el show está completo: estadio colapsado; figuras invitadas (como el actual campeón mundial de los pesos livianos en los JJOO Londres 1948 Pascual Pérez, al que el

Tigre increpa por celos) y nuevamente el Presidente de la Nación junto a su Primera Dama.

Gatica es vencedor del combate, Perón se acerca al ring a felicitarlo. Gatica está en la cumbre. El film adapta imágenes y datos sobre combates realizados entre esos años (1949/1950), se entremezcla con una escena en la que bautizan a su hijo en la que los padrinos de la ceremonia son el Presidente Juan Domingo Perón y la Primera Dama Eva Duarte.

Con apoyo Estatal (aunque solo se hace alusión por medio de un diálogo de Gatica: “me quieren poner mal con el General (Perón)”) comienzan los preparativos, se gestiona un combate internacional en búsqueda de lograr el campeonato de los pesos livianos ante el campeón del mundo Ike Williams. La propaganda nacional está en marcha, sin embargo Gatica en una de sus tantas fotos en los medios, sale manoseando a una muchacha. Su mujer estalla de vergüenza, se resiste ir a New York, el Tigre va a emprender el viaje sin sus cercanos.

Solo, despilfarrando dinero en prostitutas, alcohol y poco entrenamiento su paso por el Estadio Madison Square Garden, meca del boxeo fue un efímero, solo duró unos minutos para que bese la lona. Angustiado vuelve a Argentina, se desquita con sus cercanos, se queda sin mujer, quien decide separarse.

Sin embargo Gatica vuelve a los entrenamientos y, acompañado de datos reales (por medio de graf y escenas rápidas con knock-outs), el Tigre vuelve a retomar su ritmo con victorias en todas sus batallas. De todas formas vuelve a frecuentar en los excesos que genera la noche, es así que conoce a Nora, con quien va a tener una relación conflictiva. A su vez sus combates comienzan a desgastarlo.

Sucede otro combate bisagra en el relato del film, Gatica como favorito pierde una pelea contra el Panameño Clarence Sampson. A la salida del estadio el Ruso, como amigo, decide avisarle que lo deja a un lado como su compañero de trabajo, esa misma noche se

entremezcla con documentos del discurso nacional radial que da Eva Duarte confirmando su enfermedad terminal, el Mono va a visitarla al hospital.

Comienzan una serie de sucesos negativos en el Mono: su mujer embarazada, en plena pelea contra el rosarino, está por dar a luz, Gatica peleando y perdiendo y ella yendo a último momento del estadio al hospital. Su hijo nace sin vida, ella lo abandona. El Ruso le hace compañía nuevamente.

Sucede el bombardeo a Plaza de Mayo de 1955, Gatica es proscrito, ya no puede combatir en toda Argentina, sin embargo, en un pequeño estadio se presenta: pelea, gana y es detenido por órdenes de la justicia. El Tigre es retirado de por vida de la escena boxística profesional, comienza a trabajar como portero (relacionista público) en el restaurante de su antiguo rival “el rosarino”, pero un altercado hace distanciarse.

Martín Karadagián (por entonces campeón de lucha grecorromana y luego exitoso creador y director del programa televisivo *Titanes en el ring*) organizó una pelea ficticia en “la bombonera” contra Gatica con la intención de darle una ayuda económica al Mono, sin embargo por causa de un fuerte golpe adrede Gatica se lesiona un tobillo del cual lo dejaría renco para siempre. El púgil ya retirado queda en la pobreza, ya no ostenta lujos en su vida y a su vez queda cojo. Sin embargo conoce a su tercer mujer en el muelle del cruce entre la Isla Maciel y La Boca.

En la puerta de un restaurante nuevamente el Tigre ejerce un trabajo como portero y vendedor de suvenires. Ahí habla con dos jóvenes, mientras le relata un altercado con una mujer en un cabaret le comenta de mantener en secreto ante el Ruso el ir a la cancha a ver Independiente vs. River Plate. Ya al otro día concurre al partido, pero viendo que se le hace tarde para volverse decide irse antes de finalizar el partido. Gatica sale rengueando y llevando en los brazos a su perro, su amigo lo sigue por detrás. El Tigre intenta subirse al colectivo en movimiento y este lo atropella dejándolo muy mal herido. Finalmente Gatica muere. Las últimas escenas del film son el camino hacia el entierro, donde una multitud acudió y la siguiente fue un Gatica en su mejor momento boxístico, lanzando besos a la grada.

Otros aportes en el análisis de Gatica:

Antes de ejemplificar algunos detalles que aporten a nuestro fin, volveremos a destacar que en la mirada de *Gatica, el Mono* se piensa desde la mirada analítica, ya que el planteo se basa desde el momento en que uno decide disociar ciertos elementos del film e interesarse especialmente en momentos determinados. Entendiendo, a su vez, que en ella debemos producir conocimiento. Diferenciándonos de la mirada crítica en la cual se informa mediante juicio de apreciaciones. El análisis no define concretamente las condiciones y los medios de la creación artística, sí aporta a una contribución de esclarecimiento, pero no aporta juicios de valor ni establece normas, por ello analizaremos voluntariamente ciertos planos, decorados, escenas, iluminación, o lo oportuno para poder en ella entender la misión simbólica que cargó el film.

Monito las pelotas:

La oligarquía conservadora en Argentina es un concepto acuñado por diversos autores: Entre uno de sus pilares “oligarca” se entiende a personas con una clase social alta y determinada por su capacidad de control económico. Ésta fue uno de los grandes y principales opositores al peronismo y estuvo gobernando en tiempos anteriores a Juan Domingo Perón (manteniéndose en el poder a través del fraude electoral)

Aristocracia (del griego aristos: el mejor y krátos: poder) propone una forma de gobierno en la que el poder soberano se encuentra en un número reducido de personas, a quienes se considera como los más calificados tanto para gobernar como para elegir a los gobernantes. La oligarquía, por su parte, es la forma degenerada y negativa de la aristocracia, en la que, la sucesión de los mandatarios, se da por lazos sanguíneos o míticos y no por las cualidades intrínsecas de los gobernantes.

Los historiadores Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero en “sectores populares, cultura y política” desde una de sus premisas plantean que los sectores populares llevan fuerzas que provocan su fragmentación:

“hay una enorme diversidad ocupacional y de condiciones en cuanto a trabajadores; hay una diferencia en cuanto a riqueza, prestigio o poder, a partir de las cuales pueden establecerse capas; existen en ellos tradiciones culturales diferentes, incluyendo en muchos casos las nacionales; hay, finalmente, recortes ideológicos o políticos que, en ocasiones, pueden establecer diferencias profundas. La enumeración puede extenderse más aún. Todos esos segmentos que cortan el conjunto de diversas maneras, coexisten conflictivamente y las diferencias pueden llegar a determinar hasta enfrentamientos profundos [...] Pero simultáneamente existen fuerzas que impulsan a la polarización: a su integración a partir de grandes experiencias unificadoras. Que pueden encontrarse en los mismos campos donde se hallan las de la fragmentación: una fábrica, que iguala las condiciones laborales, el hacinamiento en la vivienda, la común extranjería frente a una sociedad excluyente o xenófoba, la participación en acciones de lucha importantes, una identificación política, la represión” (Gutierrez & Romero)

Dos ejemplos:

Fragmento de la secuencia nueve:

Un hombre: eeh! Que pinta que tenés Mono. ¡Pareces Gardel! (le pone su mano en el hombro)

Gatica: ¡Mono las pelotas!, ¡Oligarcón! Señor Gatica, y soy Gardel, ¿entendiste papito? (le saca la mano de su hombro y le toca la cara con agresivamente), ¡volá!



En el libro *Pasen y vean, la vida de Favio* (1995) al preguntarle al director por esta precisa escena en su relación Gatica/oligarquía Favio destacó: «Gatica es un personaje, y la gente –por más oligarca que sea- es cholula. Cuando pasás a ser un personaje, aun los que te odian te miran»(pag 214)

Fragmento correspondiente a la secuencia 28:

«[Pregunta de la entrevistadora en el libro *Pasen y vean*] En eso la clase media tampoco se salva, porque el personaje del gordo pesado que en el restaurante insiste en preguntarle a Gatica si se acuerda de él es clase media».

«[Respuesta de Leonardo Favio]: Claro, son los boludos que se sentaban en el ringside y se creían que eran oligarcas por estar en el ringside. Pero la oligarquía nunca fue al ringside. La oligarquía no va al box» (pág. 214)

Diálogos:

Hombre (detrás de la ventana) ¡MONO!, ¡MONO!, ¡MIRA!, ¡EL MONO VIEJA!... ¡PARA VIEJA, EL MONO!, ¿No te acordás de mí?, mírame bien... GRANDE MONO (gesticulando a los gritos) ¡EEH MUCHACHOS QUE LE DIJE, QUIEN IBA A ESTAR... EL MONO!... ¿no te acordás de mí? (se le sienta en la mesa), ¿te acordás cuando perdiste con Spelucin? Que te tiró fuera del ring... y vos le diste una patada, ¡LE DIO UN PATADÓN JA JA JA! (a los gritos)... ¡estaba ahí, yo estaba ahí, en primera fila!, ¿no te acordás? Si me miraste y todo... ¡JE JE JE ESTE MONITO! (a los gritos mientras toma su mano)

Gatica: (lo interrumpe) “señor Gatica” ... (Mira para ambos lados y le dice) saca los pies de ahí...

Hombre: está bien, no te enojés... (Se para y se va a la mesa, la mujer le pregunta que es lo que pasó mientras caminan)... “él dice que no se acuerda pero si se acuerda... lo que pasa es que está medio curda”...

Hombre 2: (sentado en la mesa esperándolo, se le burla) no te dio bola... (se le ríe)

El hombre gordo llama al dueño del restaurante (“el rosarino”) y pide una foto, ahí llama a Gatica. El Tigre lo ignora, el rosarino, con otro tono lo llama amablemente junto al consejo del Ruso que había vuelto a la mesa. Gatica responde y va a la foto

Hombre: (a los gritos) USTEDES NO SABEN COMO SE DABAN ESTOS DOS (por el rosarino y por Gatica) ÉL DICE QUE NO SE ACUERDA, PERO SI SE ACUERDA... ¡Monito!... ¿en serio no te acordás de mí? (mientras lo abraza poniendo su mano en su hombro, Gatica ve la mano y lo ve, sonrío para la foto no sin antes responderle)

Gatica: perdóname papito, sabes que pasa... me he cogido tantos boludos en la vida, no me puedo acordar de todos...

Hombre: (mira y habla para todos) eeh, me dijo puto, lo oyeron...

Hombre 2: (risa irónica) ja, todos los oímos, te dijo puto y boludo

Hombre: (lo quiere increpar, lo sostienen) suéltanme que lo mato... **CON RAZÓN ESTÁS ACÁ DE PORTERO MONO HIJO DE PUTA** (ahí el Mono, que se colocó el saco para irse, le pega, saluda al rosarino levantando la mano y se retira)



Nostalgias:

Una referencia al film como texto:

Barthes propone un compromiso teórico. Estableciendo como valor positivo el “texto”, lo “escribible”, entendido como negación de la clausura de la obra, el autor lo sustituye por la noción más limitada, pero más operativa, de lo “plural” de una obra: la literatura, y concretamente la literatura clásica, no está compuesta por textos *escribibles*, sino por textos *legibles*. Sin alcanzar jamás el ideal de texto absoluta e infinitamente plural, ciertas obras presentan un “plural limitado”, lo que Barthes llama polisemia, “recortando” y “descomprimiendo” el texto. El principal instrumento de esta lectura analítica es la *connotación*, y lo que permitirá distinguir la verdadera connotación de la simple asociación de ideas es la sistematicidad de la lectura. Así afirmando que toda connotación es, en potencia, el “punto de partida de un código” (Aumont & Marie, 1990, pág. 102)

Para destacar ciertos relatos en el largometraje tenemos que tener en cuenta que a su vez el receptor (público/lector) desempeña un papel activo tan productivo como el propio escritor para aceptar esos códigos en ese sentido de la palabra texto por parte de la filmología. Cabe destacar que en el discurso ciertas características están compuestas a su vez por lexías esenciales que generan un funcionamiento de engranaje para entablar sensaciones en el film, éstas pueden venir cargadas de diferentes códigos, para describir algunos:

Códigos narrativos: el comprender la forma en que se habla, ejemplo: el lunfardo “muzarella; yeite; ¡shh, chito!; trompa...” (Entre los que pasan casi desapercibido) y otros tipos de discursos que se destacan en la película.

Códigos auditivos/sonoros: el modo de hablar, la tonalidad, la pausa: “¡para hablar con Gatica pida audiencia!” no carga la misma emoción al discutir con su mujer al momento de despedirse (secuencia 21, escena 5); hablar con una enfermera cuando le dicen que lo espera un hombre y éste es el Ruso (secuencia 27, escena 3); o al momento de que una copera del bar le da un beso en la boca de arrebató (secuencia 9, escena 1).

Otro ejemplo interesante a destacar bajo estos códigos (que a su vez carga de otras simbologías) tiene que ver con la secuencia 28, escena 2 y 3 en la que Gatica, ya proscrito de por vida en el boxeo profesional, está trabajando como portero en el restaurante “los campeones”. Él está en una mesa gesticulando sólo y con mímica una melodía de tango, suena “nostalgias” de Juan Carlos Cobian. Detrás de la ventana se encuentra con el Ruso que aprovecha para saludarlo. Gatica altivo y alegre relata una historia, una interrupción corta la conversación, sigue sonando “nostalgias”, el Ruso se retira, comienza a entrar gente al local quienes lo saludan a lo lejos, el Tigre baja el tono, baja la cabeza, saluda muy despacio y por lo bajo “buenas noches, buen provecho...”. La melodía sigue sonando: «¡Hermano!/Yo no quiero rebajarme/Ni pedirle, ni rogarle/Ni decirle que no puedo más vivir/Desde mi triste soledad/Veré caer las rosas muertas/De mi juventud»⁶⁴. El tema finaliza y él en silencio.

Yo siempre fui peronista

«Los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica» (Thompson J. B., 1993, pág. 136)

Como hemos visto a lo largo de este proceso analítico, la labor en la dirección de una película es compleja, no hay historia pequeña que no escape de la conexión en el producto entero, es por ello el director debe tener conocimiento en todos los departamentos del quehacer cinematográfico, desde la planificación hasta en la sala de montajes, desde la posición de un simple cigarro encendido en un cenicero a la decisión

⁶⁴ Fragmentos de “nostalgias” de Juan Carlos Cobian

de un encuadre que cambie las perspectivas. Con herramientas propias, un director también es un artista.

Destacaremos elementos culturales que aparezcan en *Gatica, el Mono* en las que Leonardo Favio nos ofrezca su perspectiva o pincelazos de su obra. Utilizaremos características de las formas simbólicas que nos aporta el sociólogo John b. Thompson en *Ideología y cultura moderna* para poder ejemplificar.

Thompson, desde una concepción estructural de la cultura, nos distingue cinco características que describiremos a continuación:

Aspecto “intencional” de las formas simbólicas: «son expresiones de un sujeto y para un sujeto (o sujetos). Es decir, las formas simbólicas son producidas, construidas o empleadas por un sujeto que, al producirlas o emplearlas, persigue ciertos objetivos o propósitos y busca expresar por sí mismo lo que “quiere decir”» (pág.:152): a modo de ejemplo podemos apreciar el recurso de las banderas nacionales en los encuadres cada vez que Gatica pelea contra “el rosarino” en la profundidad de campo donde se encuentra la grada de entradas populares. A su vez el destacar que en peleas de box no hay banderas nacionales, menos cuando pelean dos argentinos.

Formas simbólicas de aspecto “convencional”: refiere a «la producción, o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos. Tales reglas, códigos o convenciones van de las reglas gramaticales a las convenciones estilísticas y expresivas, de los códigos que vinculan las señales particulares con letras, palabras o estados de cosas particulares» (pág.:154), como ejemplo en el film podemos destacar las diferentes reacciones que toma Gatica cuando lo llaman por “Monito”, no es fuerte el rechazo cuando se lo dice el cocinero del restaurante cerca del diario *Crítica*, reacciona de buena manera con un chico de la calle cuando lo saluda, pero toma con total negatividad cuando se lo dice otra persona de un estrato social más alto. Aquí podemos destacar las reglas de codificación/decodificación que actúan y que pueden actuar de diferentes maneras.

Aspecto “estructural” como tercer característica: «son construcciones que presentan una estructura articulada en el sentido de que típicamente se componen de elementos que guardan entre si determinadas relaciones. [...] la estructura de una forma simbólica es un patrón de elementos que pueden distinguirse en casos de expresiones, enunciados o textos reales. En cambio, una forma simbólica es una constelación general de elementos y sus interrelaciones (pág.:156). Ejemplo: previo al saludo entre Gatica y Perón la hinchada canta “el Mono y Perón, un solo corazón...” Favio nos destaca:

“La relación entre Gatica, Evita y Perón es la muestra de la relación que existía entre quienes conducían los destinos del país y el pueblo, y ese canto es la síntesis de eso. Es el equivalente al canto de “el pueblo y Perón, un solo corazón”. Para la gente que estaba en el Luna Park, Gatica era la representación del pueblo.” (Schettini, 1994, pág. 215)

El cuarto aspecto simbólico que nos caracteriza Thompson tiene que ver con el “referencial”: «las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo» (Thompson E. P., 1989, pág. 158). Podemos destacar aquí como ejemplo el siguiente correspondiente a la secuencia 10⁶⁵ (ver anexo), un graf que anuncia: CIENCIA Y DEPORTE. Continúa con un reporte periodístico en el que Gatica que se presenta en hospitales para la donación de un aparato que realiza electroencefalogramas. A su vez, mientras se saca fotos con los directores del hospital se ven sobre la pared los cuadros de Juan Domingo Perón y Eva Duarte. Las formas simbólicas dicen típicamente algo acerca de él, es decir, lo afirma o expresan, proyectan o retratan.

El quinto aspecto que refiere Thompson para distinguirnos características de la cultura tiene que ver con el “contextual”, éste refiere a «las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricas específicos dentro de los cuales y por medio de los cuales, se producen y reciben (pág.:160):

“Mientras las llamas devoran un cuadro de Perón y Eva durante la Revolución Libertadora, en una sola frase dicha en off -“yo nunca me metí en política. Siempre fui peronista” –

⁶⁵ Ver anexo: grilla de analisis

Gatica hace toda una definición de lo que es gran parte del pueblo peronista (dice la periodista Schettini)

-esa frase es de Osvaldo Soriano y la puse porque me parecía que Gatica podía decirlo desde su inocencia, pensando que meterse en política es estar en el oficio del político, algo así como llegar a funcionario o aspirar a serlo. Así piensa la gente” (Leonardo Favio). (pág: 215)

Suspender en el cosmos:

En este capítulo destacaremos momentos puntuales de los personajes del film en los cuales podemos encontrar y desfragmentar códigos lingüísticos del mito que nos define Roland Barthes. Estos los veremos plasmado desde el discurso propio que aportó Leonardo Favio para el libro *Pasen y vean* de Adriana Schettini.

Roland Barthes nos define al “mito” como cristalizaciones de significaciones operando como organizadores de sentido. El mito es un habla, un decir, un sistema de comunicación sujeto a códigos lingüísticos que lo caracterizan, que a su vez tiene doble función: hace comprender e informar. El mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas se pierden en el recuerdo de su construcción, por ende esta historia puede deformarse, alterarse y transformarse (Barthes, 1999).



[Imágenes correspondientes a la secuencia 25]⁶⁶

⁶⁶ Ver en anexo: grilla de análisis.

Favio al preguntarle cuál es su imagen que tiene de Evita:

“yo llegué a escuchar sus discursos en mi pueblo. Era una cosa muy rara. Evita era como la virgen. Para los humildes era un milagro el hecho de que vos le escribieras una carta y que a la semana te cayera una máquina de coser. Pensé que esa máquina para esa gente era un medio de subsistencia. La de Evita era una imagen muy rara, confusa, era un ser especial, era como una santita. Estaba en los altares. Mi abuelita y mis tíos –como todo el mundo- tenían una foto de Evita junto a la de los santitos”. (pág.: 178)

“[Schettini]: ¿Por qué a Evita la haces aparecer con una aureola que no le pones a Perón?

[Favio]: Perón y Evita son una misma cosa., como lo son Cristo y Dios, pero al que nosotros palpamos es a Cristo. A Dios lo respetamos, pero con él no lloramos. Me acuerdo que la primera vez que empecé a leer en profundidad los evangelios, me acongojaron hasta las lágrimas. En cambio Dios es algo impalpable.

[...]

[Favio]: así lloró el país. Todavía me acuerdo de mi abuelito, sentado en una silla, como está retratado en ese cuadro y llorando sin consuelo. Me acuerdo que mi bisabuela le acariciaba la cabeza y él seguía llorando, acongojado, con el diario *Los Andes* de Mendoza en la mano. El llanto de mi abuelo fue como el de Gatica”. (pág.: 216)

Barthes destaca que el mito es intencional y es un metalenguaje. Cuando se pasa del sentido a la forma hay una operación de vaciamiento de la historia, esto quiere decir que todo el proceso de significación del lenguaje objeto va a quedar rezagado en el primer nivel, para dar lugar a un nuevo proceso de significación en el que el vínculo que une la forma y el concepto será la deformación.

Schettini al preguntarle cómo fue el rodaje en la escena en que Gatica dice: “como ruge la leonera, General. Somo´ lo más grande. Dos potencias se saludan”:

[Favio] yo terminé ese travelling [...] y tenía que ir a un plano de cerca. Era necesario mantener la continuidad de todo eso. Pero me di cuenta de que haciéndolo de ese modo no iba a tener la emoción que tiene que haber sentido Gatica por el hecho de que Perón lo felicitara. Entonces me dije: los tengo que dejar a los dos solos. Tiene que desaparecer la multitud tiene que desaparecer todo. Porque cuando yo lo vi por primera vez a Perón, no registré la quinta, quede solo en el cosmos. Entonces, le dije a Basail, el iluminador: “borra

todo. Dejémoslos solos. Dales luz a ellos dos, olvidemos los extras, y terminemos la secuencia acá, porque si no se va a transformar en una toma naturalista, realista, y eso no tiene que ser realista. Lo tenemos que suspender en el cosmos” (pág.:203)



[Imágenes correspondiente a la secuencia 17]⁶⁷

De este modo, el concepto deforma el sentido, como lugar plenamente constituido. Nace un nuevo proceso de significación. Lo que el código hace es establecer convenciones que, para que funcionen, tienen que ser reconocidas culturalmente. Esto no quiere decir que sólo haya un significado sino que tanto las denotaciones como las connotaciones están mediadas por las asociaciones que se dan a través de los códigos y que son estos lo que permiten que una “misma” función pueda tener muchos significados dependiendo de la situación y el contexto en el que se dé.



[Fotografía correspondiente a la secuencia 31]

⁶⁷ Ver en anexo: grilla de análisis

Favio destacó que se equivocó al elegir el afiche para su film, tuvo que haber elegido la fotografía de Gatica en brazos. La entrevistadora Schettini le destaca que, a pesar de las muertes en sus anteriores películas los personajes quedan de pie. Favio respondió: «exactamente esa fue la idea. Los mitos resucitan en la memoria de la gente. Estoy seguro de que uno está vivo mientras está en alguna memoria» (pág.: 136)

Conclusiones:

En el recorrido de este TIF hemos tratado en buscar en *Gatica, el Mono* las diferentes perspectivas de las cuales nos encaminó a abordar las siguientes posturas: contextualizada desde una mirada de representación de una memoria colectiva que encontró su pertenencia al movimiento peronista; contextualizada los momento de dicho film (teniendo en cuenta que es una película de los años 90 ambientada en los 40/50); y analizada desde el modo de realización y la matiz del autor.

Esto nos llevó a destacar una rama inmensa de características de las cuales podemos observar las similitudes que las conectan y que hizo rico al trabajo, como por ejemplo:

Los 90 estuvieron representados por un cine nacional en que visualiza la representación de los excluidos sociales y las transformaciones durante una época de hegemonía liberal. Donde la marginalidad se expresa en todo ámbito artístico. Desde el propio film podemos destacar la mirada nostálgica hacia un movimiento emergente de sociedad y de Nación que se esfuma bruscamente. Nostálgica a su vez asumida por el propio Favio quien, por pedido exclusivo dirige una carta a la Secretaría de Cultura, del cual solicita que *Gatica, el Mono* sea dado de baja a la candidatura como mejor película extranjera en los premios Oscars. El motivo del que hace voz es ante la indiferencia que da el Poder Legislativo no renovando una Ley obsoleta, beneficiando a Industrias extranjeras

(sobre todo a la norteamericana). El grado de explotación que expresa el propio Favio lo hace valer en los años 90 de una Argentina desinteresada ante cualquier producto Nacional.

En Favio podemos encontrar una representación clara del cine político de autor argentino. Si bien es parte de “la generación del 60” sus películas eran comparadas con el estilo neorrealista italiano (del cual él se alejó) Favio siempre buscó desde sus metrajes trabajar sobre todo en lo despreciado por la cultura oficial llegando al consumidor con retóricas caracterizadas en lo popular, como ejemplo: la figura de los antihéroes; el lumpenaje y la marginalidad; los mitos urbanos; etc. A su vez es importante destacar que Favio no tuvo la posibilidad de educarse en ninguna escuela de cine, ni tuvo una vida sencilla para poder acceder fácilmente a la dirección de cine en años en que solo comandaba una clase aristocrática.

Un tercer ejemplo que visualizamos es como Leonardo Favio atraviesa sus obras como perfil bibliográfico de su vida y los intenta reconstruir desde los entornos, las formas de actuar, de vestir, de hablar, etc. Favio en José María Gatica encuentra claras similitudes y rasgos de su figura mitológica con él: Un ídolo popular nacido de lo más abajo en la escala social proveniente del interior que, a fuerza de sacrificio, logra la gloria; El peronismo juega un rol fundamental para su vida, del cual sufre las consecuencias ante la caída de éste (ambos fueron proscriptos por su afinidad política). El director para su obra utiliza como recurso argumentativo al personaje *Gatica* y lo reconstruye a su modo: relacionó su éxito como cantante popular y su agobio con la llegada del gordo al bar que le insistía a *Gatica* preguntándole por qué no se acuerda de él; su atrevimiento cuando niño ante las trabajadoras del cabaret Babilonia; la muerte del perro cauti (él tuvo un perro con el mismo nombre y sufrió las mismas consecuencias); construye la figura mitológica en Eva con sus sensaciones de niño en el orfanato, como también el fallecimiento de la Primera Dama y el llanto de su abuelo para luego representarlo en Gatica en el hospital; los relatos incongruentes de “doña rosa” en La Misión Inglesa y la discusión de Gatica por el perro que come los huevos de la gallina en post pelea con Ike Williams los relaciona a vivencias;

la propia reacción que tuvo al verse por primera vez con Perón junto al saludo del púgil con el Presidente del cual “lo suspendió en el cosmos”.

Por último, como Pablo Alabarces nos describe en *Fútbol y patria*: «la colocación del deporte como nuevo (y legítimo) símbolo patrio [...], es un invento peronista del que no se puede retroceder, que fija una gramática invariable desde entonces en adelante» (pág.: 72) destacamos la utilidad que Juan Domingo Perón generó al espectáculo deportivo, integrando su repertorio nacional arraigado a lo popular y con fines identitarios al Gobierno, como ejemplo: la utilidad del día 17 de octubre (para el Autódromo; la épica carrera Bs.As.-Caracas; etc.) y la gestación de eventos internacionales (como el 1er. Panamericano; El Mundial de Básquet; Argentina Vs Inglaterra en fútbol; etc.). Dio nacimiento a héroes deportivos emparentados fielmente al partido, lo cual para las clases afines lograban una gran simpatía y clamor popular, no así para opositores al Gobierno. Los medios de comunicación cumplían un rol fundamental para la construcción de estos personajes, de los cuales éstos expresaban su agradecimiento al Presidente, dando así una ambivalencia de odio/amor entre peronistas/antiperonistas. Los claros ejemplos se destacan en Gatica vs. Prada y el conflicto de los Hermanos Gálvez en “el Gran Premio de la América del Sur”.

ANEXO:

Grilla de análisis:

El siguiente cuadro tiene como fin segmentar en partes el largometraje. Estos cuadros y conceptos están arraigados de autores y libros de: Jacques Aumont / Michel Marie en “Análisis del film”; de Michel Chion en “La audiovisión”; materiales recopilados de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), en el que aporta descripciones del diseño del arte, del diseño de sonido e iluminación; Gerard Genette nos aporta en “El discurso del relato” los modos narrativos para nuestro fin; “Análisis estructural del relato” de Barthes, Todorov, Bremond, Genette; Roland Barthes en “el mensaje fotográfico”; Eliseo Verón con “espacios públicos en imágenes”; entre otros.

Para tener una dinámica en el encuadre, a tener en cuenta:

Plano general largo (PGL); Plano general medio o Plano Conjunto (PGM); Plano general corto (PGC); Plano Entero (PE); Plano Americano o Plano medio largo (PA); Plano Medio o Plano cintura (PM); Plano Medio Corto o Plano Pecho (PMC); Primer Plano (PP); Primerísimo Primer Plano (PPP)

Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
(00.00) 1	1	(PGM)/travelling lento/ El film comienza con una pantalla negra y un Graf Continua con una presentación de los autores Graf que anuncia el nacimiento de Gatica. Graf que destaca el año (1935) Color sepia Es de noche, familiares y amigos esperan el arribo del tren para encontrarse con sus cercanos, el tren frena, se bajan despacio, arranca un traveling lento en el que se reencuentran familiares y/o amigos. En el decorado se visualizan gallinas enjauladas y pajares, detrás algunos Ford A	Inicia con el llanto de un bebé Graf: “salvo datos históricos –en los que algunos nombres han sido cambiados- los hechos narrados en esta película fueron recogidos de la mitología popular y recreados libremente por los autores” “José María Gatica nació en Villa Mercedes – San Luis- un 25 de mayo de 1925 y llegó a Buenos Aires en 1935” Sonidos diegéticos ambientales para generar una atmosfera (motor del tren, gente, cacareo de gallinas). Música extradiegética de fondo Diálogos: -

(05.51)	2	(PM)/(PC) En continuidad, recién llegados, espera la familia de Gatica en la Estación Aparece por primera vez él, de niño, sonriente	Continua con la misma dinámica
(05.51) 2	1	Movimiento de cámara/encuadre Graf: 1940 Es de noche, hay una fila solo de hombres que caminan lentamente para entrar al cabaret "Babilonia" (aparece su cartel). El Ruso, de unos 15 años, costea la fila con la intención de colarse por detrás del portero, en la fila hay marineros, lo cual hace alusión a que está cerca del puerto.	Música diegética (tango instrumental que proviene desde adentro del cabaret "Babilonia") La voz de un vendedor de cigarrillos
	2	(PGM) Dentro del cabaret, está realizándose un show con prostitutas en un escenario, la luz intensa en el plano las destaca, con colores rojos y naranjas enfocándose desde laterales opuestos y cenitales. Abajo están las siluetas oscuras de los que pagaron para ver el show	Bullicio – griteríos de excitación Voz de las trabajadoras realizando su presentación.
	3	(PGM)/movimiento de cámara/encuadre Nuevamente en las afueras del cabaret, ya hay menos fila, aparece nuevamente el Ruso intentando nuevamente colarse, se va para un costado, a unos cuantos metros de la entrada del cabaret, donde se encuentra con Gatica sentado sobre un cajón de lustrabotas, cuidando el de su amigo (de fondo está un tren encendido expulsando vapor) charlan y el Ruso (con el rostro moreteado por golpes) intenta volver a colarse, lo cual lo logra con éxito tras la ayuda de Gatica, que engañándolo con una palmada hace que el portero se de vuelta y se distraiga para que el Ruso pasara por sus espaldas. Gatica está con un perro, su vestimenta color marrón oscura, está de pantalón corto y boina marinera color negra.	Dialogo: entre Gatica y el Ruso, El Ruso es tartamudo y discuten la forma de entrar colándose al show, el Ruso le dice que no lo engañe como hizo la otra vez con otro amigo, Gatica lo convence de que es una difamación y lo jura que no lo va a hacer. Ya en la entrada del salón, después de engañar al portero, unos segundos después lo vuelve a tocar para decirle: "¡señor, señor!, ¡sí le muestro uno que se coló! ¿Me deja entrar como la otra vez?"
Hasta (10.55)	4	(PC)/movimiento de cámara Ya dentro del cabaret el Ruso está sentado viendo el show Está oscuro, solo hay un poco de luz de efecto candileja, por detrás, entre la gente viene gatica para decirle que lo descubrieron, el portero se lo lleva de la oreja y Gatica se queda viendo el show sosteniendo a su perro	Sonido: Diegético: el bullicio acompañado del cantico de las actrices cantando: "necesito una pistola..." Gatica: che no te hagas el otario que el señor te vio Ruso: Mono y la puta que te parió...

			<p>Gatica: y si el señor te vio je je (le señala al portero el colado).</p> <p>Sobre el final de la escena aparece la melodía de música extradiegética</p>
(10:55) 3	1	<p>(PGM en contrapicado)/movimiento de cámara/ (PMC)</p> <p>Gatica llega con su amigo el Ruso y su perro a un galpón en el que es un cambalache, están unas mujeres en la parte de arriba (semidesnudas); gente bailando tango; entre escaleras una señora con delantal de cocinera a los gritos insultando a todos; abajo hay mesas; todas ocupadas de frente al ring; en el que predominan hombres marineros; en el ring lo espera un contrincante de, aparentemente la misma edad que el Ruso, a su vez están coladas unas gallinas.</p>	<p>Sonidos entremezclados con el ritmo musical extradiegética combinado con diegéticos de un tango mientras entran al bar/galpón en el cual hay un cuadrilátero de boxeo.</p> <p>Insultos delirantes de Rosita hacia la gente, en el que también insulta al Monito</p> <p>Diálogos:</p> <p>El Ruso (tartamudeando) dice: me-mete miedo el petizo</p> <p>Gatica: a ese enano... le llenas la cara de dedos...</p>
	2	<p>Travelling/(PMC)</p> <p>Gatica camina por el costado del ring para saludar al promotor y representante de esas peleas Don Lázaro, vestido de camisa blanca y corbata. El Mono le pide una oportunidad para que sea su manager, detrás está el rival del Ruso, que está entrando en calor con gran destreza. Gatica viste la misma ropa y está acompañado con su perro y su boina de capitán marinerero.</p> <p>Los colores del entorno son naranja y negro La ubicación de la luz es candelija (desde abajo) con una luz dura de color naranja</p>	<p>Música: melodía empática</p> <p>Sonido: bullicio y el juez ordenando el inicio de la pelea gritando a los segundos y tocando la campana para su inicio.</p> <p>Dialogo:</p> <p>Gatica: ¿Cómo le va Don Lázaro?</p> <p>Don Lázaro: este es un campeón, gana todas por knockout...</p> <p>Gatica: Don Lázaro, ¿por qué no me agarra usted? ¿No dice que soy el campeón?</p> <p>Don Lázaro: vení mañana por la peluquería y conversamos... (Pausa, mira al Ruso y por lo bajo dice) tu amiguito no debería pelear...</p>
(13.10)	3	<p>(PGM)/cámara en movimiento/(PC)</p> <p>Comienza la pelea, gatica ve como su amigo se come una paliza, está todo ensangrentado, de fondo los marineros alentando la batalla. Gatica lo trata de alentar dándose cuenta que es irremediable la derrota, ahí es cuando tira la toalla para terminar el combate</p>	<p>Sonido: ambiente, risas y bullicio, cocoreo de gallinas...</p> <p>Dialogo:</p> <p>Gatica: bien rusito, lo estás matando...</p> <p>Ruso: te parece?, tira la toalla boludo</p>
(13.10)	1	<p>(PMC)/travelling/(PGC)</p> <p>Salen de la pelea y se ponen a hablar el Ruso y Gatica, el Ruso duda del Monito ante la charla con Lázaro, es de</p>	<p>Música extradiegética</p> <p>Sonido: fuera campo el sonido del tranvía, gritos de los canillitas repartiéndose los diarios</p> <p>Dialogo: fuera campo un niño le dice Mono y</p>

<p>4</p> <p>Hasta (14:56)</p>		<p>noche y hace frio (hay un tambor prendido fuego y están abrigados), en el travelling ellos van desde el salón de combates por la calle hasta un puesto de restaurante a tomar una sopa, en el fondo al caminar pasa un tranvía y están los trabajadores del periódico comenzando llevarse los diarios <i>Critica</i>.</p> <p>El Ruso tiene periódicos en su mano, obtuvo otro trabajo. El puesto de comidas es sumamente humilde, tablón que es mesada para el cocinero y mesa para compartir con los clientes, los asientos son cajas de frutas</p>	<p>Gatica se enoja Antes discuten el Ruso y Gatica por la charla que tuvo con Lázaro Después Gatica le pregunta a Don Mario (cocinero del puesto de restaurante) si la sopa está caliente, a lo que él le responde que lo está. Gatica le pide fiado a lo que don Mario lo da por hecho: “!hay Monito, Monito!, decime ¿qué haces vos con la guita?, toma... este Monito...” a lo que Gatica no lo increpa, sino que por lo bajo dice: “Monito, Monito las pelotas...”</p>
<p>(14:56)</p> <p>5</p>	<p>1</p>	<p>(PCM)/(PD) en movimiento (cámara estática)</p> <p>Es por la mañana, el Mono, su perro y el Ruso van a la peluquería de Don Lázaro en la ciudad, viajan en el tranvía. Ambos llevan siempre la misma ropa. El Ruso lleva el cajón de lustrabotas.</p>	<p>Sonido ambiente: el tranvía y bocinazos de autos (fuera campo)</p> <p>Diálogos: el Ruso se sigue cuestionando porqué Don Lázaro llamó a los dos para una charla, en lo que Gatica sigue mintiéndole. Gatica dice que su perro lo ama e insiste al Ruso que le amague a pegarle para que vea como éste reacciona.</p>
<p>Hasta (17:53)</p>	<p>2</p>	<p>(PGC)/(PMC)/travelling</p> <p>Ya en la peluquería Gatica, el Ruso, Don Lázaro y un cliente comienzan a hablar de la pelea que hubo ayer, en la cual hasta el propio Gatica se le burla al Ruso quien confirma su sospecha de haber sido engañado por su amigo, Don Lázaro no lo había invitado.</p> <p>El plano está compuesto por un plano general corto, en la que detrás de las figuras se destaca el entorno de la ciudad: pasan tranvías, autos y está parado un carro tirado por un caballo. La claridad de las figuras denotan que es por la mañana o mediodía.</p> <p>En la calle, en el travelling, está tapada por el trigo d paja</p> <p>Don Lázaro viste completamente de blanco, su cliente, con el delantal preparado para el corte de pelo, también. Mientras que Gatica y el Ruso están de gris/negro, sus manos están sucias.</p>	<p>Sonido ambiente: tranvía que pasa por la puerta de la peluquería, autos, y los pajaritos que Don Lázaro tiene en el local.</p> <p>Diálogos: el Ruso descubre que fue engañado y en medio de una charla en la que alagan a su perro Gatica insiste en que le pegue lo cual el Ruso aprovecha para desahogarse, le pega y sale llorando. Gatica lo sigue y le pide perdón, le dice que no tiene que pelear más, además asume toda la mentira y le confiesa que lo engaño porque no puede vivir solo.</p> <p>Vuelve el sonido extra-diegético de la melodía musical empática, entremezclada con el cantico de los pájaros en las calles (Diegético)</p>
<p>6</p> <p>Desde min 17:53</p>		<p>Elipsis temporal</p> <p>Graf con días y años/ fotos en blanco y negro desde niño (en la peluquería, trabajando, en casamientos...) y con color ya de adolescente</p>	<p>música de orquesta (dinámica)</p> <p>la música corta hasta el graf del 17-octubre-1945</p>

Hasta el min 19:00		<p>secuencia de imágenes en fotos</p> <p>Entre ellas: (1942) – muestra un carnet de la Federación Argentina de Box. (1944) en diario: “Gatica gana el título Latinoamericano de Boxeo”. (2-feb-1945) diario <i>Esto es</i>: “el Tigre ganó con maestría...” (17-oct-1945)</p>	
7 Desde min 19:00	1	<p>Imágenes históricas del histórico acontecimiento sucedido el 17/oct/1945</p> <p>Es la primer relación directa entre Gatica y Perón, ya que termina el documental fílmico y aparece una foto portada de la revista <i>El Grafico</i> con José María Gatica (la portada no es original, sino artística)</p>	<p>Dialogo: El relator voz en off acompañando el acontecimiento y voz en off del discurso a las masas en Plaza de Mayo del, por entonces, Coronel Juan Domingo Perón.</p>
	2	<p>Graf destacando el año (1946)/ Travelling curvo/ (PGM)</p> <p>Se desvanecen las imágenes históricas de aquel 17 de octubre para presentar el Estadio Luna Park repleto de gente con banderas Argentinas</p> <p>Poca iluminación, salvo la del ring, en posición cenital. Color blanco blando, y flashes de cámaras que le daban una explosión de blanco duro.</p> <p>Durante ese travelling la iluminación cenital cambia de rumbo, a un costado se ve parte del cuadrilátero, mientras que las luces se la lleva el Presidente Perón que fue a ver la pelea, éste está rodeado de fotógrafos.</p> <p>Termina el travelling para aparecer un plano general medio en la que está Juan Domingo Perón de frente a la cámara y de fondo, a lo lejos se ve el público rodeado de banderas argentinas.</p> <p>Perón mira rápidamente hacia su izquierda sobre su hombro, entiende por los gritos que salió Gatica y viene hacia el ring.</p>	<p>Continúa el discurso de Perón en off entremezclado con el bullicio de las masas en el Luna Park previo a la pelea de Gatica.</p> <p>No hay dialogo, solo sonido ambiente de los hinchas y del sonar de los flash fotográficos.</p> <p>Se comienzan a oír canticos y una explosión de alaridos, Gatica sale camino al cuadrilátero.</p>
Hasta el min 22:00	3	<p>El foco de la acción vuelve a cambiar, esta vez es Gatica quien tiene el protagonismo, solo se ve una luz a contra fondo que detallan el flamear de las banderas, el resto es todo siluetas del púgil y los segundos (ayudantes) hasta que la imagen vuelve a tomar color, una especie de vapor mantiene la atmosfera. Gatica aparece con una bata blanca, los segundos están todo de blanco, en el fondo del espacio el color celeste y blanco le da una sensación de lejanía.</p> <p>Se comienza a ver el ring, la luz cenital vuelve a aparecer en el cuadro</p> <p>Nuevamente el cuadrilátero queda a un costado, Gatica llega a la silla que está Perón, éste se para, los fotógrafos</p>	

		los rodean. Gatica le da la mano, toma una posición sumisa agachándose al saludarlo para las cámaras. La imagen se pone en blanco y negro transformándose en fotografía.	
Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
8 Desde el min 22:00 Hasta 23:15	1	Comienza con un (PMC) en el que Gatica se encuentra peleando en el ring, es la primera vez que el boxeador se lo ve compitiendo en toda la película, en el primer plano solo aparecen él, el rival y las cuerdas del cuadrilátero en el que intercambian golpes, después continua con un travelling contrapicado que rodea todo el ring, la escena parece acelerarse, la luz proviene desde el centro y solo se aprecian sombras, siluetas de fotógrafos y prensa. La escena termina con la aparición de una tapa del diario que lo muestra a Gatica victorioso. Los colores que se aprecian son los blanco y celestes de las cuerdas del cuadrilátero y el fuerte umbral de la luz que contorna a su alrededor de negro.	En el primer plano no existe sonido alguno, solo la fuerte respiración y el sonido de los golpes de puños. Ya cuando inicia el travelling, la imagen acelera y arranca una música extradiegética con un ritmo de salsa. Los boxeadores parecen bailar. Diálogos: fuera campo de relatores periodísticos
9 Desde el 23:15 Hasta 24.42	1	Arranca la escena con un (PGM) en el que Gatica baja por unas escaleras para sentarse en una de las mesas de una confitería, el mozo lo recibe y toma su sombrero, se sienta y viene una hermosa joven de atrás y le da un beso en la boca, cambia el plano a (PM), Gatica sonriente le aclara a la joven que antes de hablar con él tiene que “pida audiencia”. El vestuario de Gatica cambia por completo: luce traje blanco, sombrero de copa alta, moño rojo, una flor en el pecho del mismo color. Luce joyas, entre ellas anillos y collares de oro. Está peinado a la gomina con el pelo para atrás. Fuma un habano	Sonidos: aplausos al bajar Gatica a una sala de fiestas. Vuelve a iniciar el ritmo de salsa que acompañará toda la secuencia. Diálogos: Mozo: !que elegancia señor Gatica! Gatica: pa’ los gatos, pa’ los gatos nomás (risas altivas) Se le acerca una joven y le da un beso en la boca, Gatica dice irónicamente “cochina, pida audiencia” (risas)
Hasta 24.47	2	Una serie rápida de planos, en medio de bailes el Ruso está sentado, aislado y bebiendo una copa de leche que el mozo acaba de traerle, Gatica baila con la joven que la besó y en un recurso de cámara en movimiento se choca espalda con espalda con un hombre más adulto que él. Lo alaga subestimándolo y Gatica reacciona poniéndolo en ridículo haciendo que el hombre se retire sorprendido, “el Tigre” continua bailando al ritmo de la salsa Predomina toda la sala iluminada, los colores blanco, dorado, rojo del Tigre y la joven contrasta con el negro del hombre.	Música extradiegética (continua) Dialogo: Un hombre: eeh! Que pinta que tenés Mono. Pareces Gardel! (le pone su mano en el hombro) Gatica: ¡Mono las pelotas!, ¡Oligarcón! Señor Gatica, y soy Gardel, ¿entendiste papito? (le saca la mano de su hombro y le toca la cara con agresivamente), ¡volá! El hombre se retira y continua el ritmo extradiegético de la salsa.
10	1	Corte abrupto para utilizar el recurso de un graf que	Sonido extradiegético: un relator de noticiero

<p>Desde 24:47 Hasta 25:37</p>		<p>anuncia: CIENCIA Y DEPORTE. En este se ve a Gatica que se presenta en hospitales para la donación de un aparato que realiza electroencefalogramas.</p> <p>Mientras se saca fotos con los directores del hospital se ven atrás, sobre la pared, los cuadros de Juan Domingo Perón y Eva Duarte.</p> <p>Después realiza shows para los niños que lo rodean, finalizando con el reparto de juguetes y golosinas.</p> <p>Los colores son tibios, vuelve a estar en blanco y negro con una carga de tonalidad de un tibio celeste en toda la pantalla</p>	<p>cuenta que Gatica donó materiales para los hospitales</p>
<p>11 Desde 25:37 Hasta 27:14</p>		<p>Arranca una continuidad dinámica de escenas que se entremezclan con sexo, peleas, baile, peleas, sexo, peleas, baile... un graf acompaña los pleitos. A su vez, entre las escenas se ve la distancia que toma Gatica con el Ruso, apartado en cada baile, sentado alejado en una silla, tomando leche y pastillas.</p> <p>En esta secuencia se ve al Mono quedándose cada vez más en las fiestas casi sin descansar, en los encuadres cada vez menos gente está a su alrededor, la luz está centrada solo en unos pocos.</p> <p>En una de las últimas peleas de la secuencia Gatica gana pero se lo ve muy cansado, el Ruso le recrimina las salidas nocturnas a lo que el Mono no le hace caso,</p>	<p>Sonido: Salsa al ritmo de mambo con tambores a un ritmo frenético acompañando las escenas de box, baile, sexo</p> <p>Dialogo: Gatica (luego de una batalla): no doy más, no doy más... Ruso: ¿qué, no te gusta el mambo pelotudo?, bailá, bailá...</p>
<p>12 Desde min 27:14 Hasta el min 33:41</p>	<p>1, 2, 3</p>	<p>En los vestuarios, después de la victoria llega Don Lázaro, que lo felicita y le dice que se vaya a descansar, lo cual Gatica (mientras se baña) simula obedecerle, la siguiente escena (en una elipsis indefinida) está el Mono en un bar, aparenta ser muy tarde.</p> <p>Esa noche se duerme en una silla de la confitería, el Ruso hace una labor de manager y da plata al mozo y a una mujer para que se vaya. Gatica se levanta, se pone inseguro y comienza a hacerle preguntas al Ruso, a lo que el amigo siempre sincero responde humildemente.</p> <p>Pasa unos segundos, Gatica se da cuenta que la mujer la echó el Ruso, comienza a los gritos y a llamar al mozo, la siguiente escena Gatica insulta al Ruso</p> <p>Ahí Gatica se para, en el bar queda muy poca gente, les pide a la orquesta del bar (orquesta de tango de Osvaldo Pugliese) que cante un tema para él, luego se sube al escenario, mientras canta se orina los pantalones</p>	<p>Después del ritmo frenético del mambo (extradiagético)</p> <p>Ocurre un silencio, solo sonidos de ducha en los vestuarios y la siguiente escena aparece un sonido fuera campo de un tango orquestal, cantando el tema "cascabelito" de Pugliese y Maciel. ya en la confitería, lo cual luego aparece en el encuadre</p> <p>Diálogos: Gatica: ¿me querés? (al Ruso) ... Gatica: A MI SE ME RESPETA (a los gritos) ... Gatica: dale... dale... tomá pastilla nomás, ulceroso, amarga'o... no bailas, sos un amarga'o... con razón tomas leche ulceroso ... Gatica: a mí se me va a respetar, porque yo soy cris-tia-no y usté no está ni bautizado (al Ruso) ... Gatica pide a la orquesta el tema "quiero verte una vez más" de Falcón. El cual comienza a cantarlo</p>

<p>Secuencia 13</p> <p>Desde 33:31 Hasta 35:36</p>	<p>1</p>	<p>Movimiento de cámara/(PGC)</p> <p>Gatica está completamente ebrio en la cama, asistido por su hermana, detrás está su madre, parada de brazos cruzados, solo está iluminado él, cenitalmente, con una luz clara. La cámara comienza a moverse por fuera de la casa, al estilo teatral comienza otra trama de la madre con otro hijo, afuera espera el Ruso. La casa es muy humilde, afuera hay un coche de clase rojo El Ruso se vuelve caminando en silencio para su casa.</p>	<p>Sonido fuera campo de los grillos y cacareo de algún gallo y ladridos de perros.</p> <p>Diálogos: madre de Gatica le recrimina que derrocha y le roban la plata, se desquita con otro de sus hijos mientras que el Ruso espera afuera de la casa preocupado por el estado de ebriedad del Mono</p>
<p>Secuencia 14</p>	<p>1</p>	<p>El Ruso espera en la entrada del Luna Park, está por comenzar la pelea y el pugilista no aparece. Comienza a llover, por detrás del Ruso (PM) está pasando lentamente en fila el público con banderas argentinas. Llega una persona y le dice que Gatica no aparece, discute con el Ruso y le renuncia en la búsqueda en ese mismo momento. Don Lázaro ve la situación</p>	<p>lluvia, relámpagos, bocinazos, bullicio</p>
	<p>2</p>	<p>Gatica está en medio de un embotellamiento de coches. La escena está rodeada de caos, autos pegados unos a otros, se dirigen todos al Luna Park. “el Tigre” llega tarde y le recrimina a una mujer (primera vez que aparece) porque no lo despertó a tiempo, la escena transcurre en el auto rojo, ahí está su perro, ella y él. Se bajan del auto, le da plata a un hombre para que se lo custodie y que cuide el perro, entre griteríos de histeria de la mujer él la desprecia, al notar que se excedió hay un primer plano del boxeador sonriente pidiéndole perdón y dándole un regalo. Detrás del plano se vuelven a ver banderas argentinas. Es el público que está por entrar al estadio.</p>	<p>Lluvia fuerte, bocinazos</p> <p>Dialogo: Gatica le recrimina a la mujer y ella Ella: papi, papi, ¿qué pasa papi? Gatica: papi las pelotas, te dije que me despertaras boluda, BAJA! ... Gatica: perdona, tomá un regalito... ¿contenta mamita?, yo enseguida vuelvo...</p>
	<p>3</p>	<p>Travelling con (PA)</p> <p>Caminando por un costado del estadio viene Gatica y Don Lázaro a paso rápido, el promotor le insiste que no le mienta más y que se vaya a cambiar rápido, Gatica insiste que llegó tarde porque su madre se descompensó, lo cual es una patraña</p>	<p>Ya dentro del estadio el entorno cambia, solo hay sonido de griteríos del público</p>
	<p>4</p>	<p>Plano medio, Gatica ya instalado en el cuadrilátero, está agachado dando una entrevista a dos periodistas previa a la pelea, ellos ya enterados de su demora al llegar. A lo lejos se ven banderas flamear. La cámara gira y se acerca aún más al encuadre de Gatica, el anunciador en el cuadrilátero está a punto de presentar a los pugilistas: “el rosarino” contra Gatica.</p>	<p>Sonido: fuera campo Cantico del público colmado del estadio “pegue Mono, pegue Mono...”</p> <p>Dialogo: Periodistas entrevistadores: bueno, aquí desde aquí le mandamos un saludo a su señora madre y le deseamos una pronta y total recuperación</p>

			Gatica: gracias, gracias, yo les agradezco... Periodista: yo quería agregar que las instalaciones están totalmente colmadas y que más de 1000 personas se han quedado sin poder ingresar y permanecen afuera a pesar de la fuerte lluvia, frente a este hecho inédito en la historia del box argentino, la empresa ante un hecho que ha de destacar a conectado los auto parlantes en las afueras de las instalaciones...
Hasta 42:44	5	<p>Primer plano hacia uno de los relatores de la pelea. El comentarista aporta lo suyo.</p> <p>Siguiente a ello el locutor anuncia a Gatica, sucede un estallido en la hinchada.</p> <p>Un (PGM) describe el cuadrilátero, los pugilistas, los fotógrafos junto a la prensa y detrás el público.</p> <p>Vuelven a un plano corto para destacar a los relatores y cuando vuelven hacia el cuadrilátero la cámara está un poco más elevada, cambiando el panorama de contrapicado a picado. Los rivales comienzan a abatirse, una luz blanda cenital ellos y el referí tienen el protagonismo en el encuadre.</p> <p>Inicia un travelling lento con un plano cercano hacia los relatores, mientras que Gatica cae al suelo, la cámara nuevamente lo enfoca en contrapicado. Se levanta justo cuando suena la finalización del round.</p> <p>En las afueras del estadio está el hombre cuidando al perro de Gatica</p> <p>Suceden unos planos cortos en los que solo se oyen ellos dos, una especie de rugido de Tigre y respiración profunda</p> <p>Y vuelta al estadio la pelea queda nula, Gatica recibe un cabezazo.</p>	<p>Sonido: Canticos/relores/ruido de los golpes/respiración</p> <p>Dialogo: inicia el relator a presenciar la batalla, el locutor aporta: “traba el Mono, traba gatica, Perón cumple, Evita dignifica”...</p> <p>Sobre el final de esta secuencia arranca una melodía nostálgica mientras que se empieza a bajar el volumen del entorno</p>
15 Desde min 42:44 Hasta el 43:06	1	<p>Planos recursos/(PD) del cerebro del pugilista /graf en negro con la descripción de como terminó la pelea: “en el 5 round un cabezazo dio de lleno sobre la boca del Tigre. Éste acusaba una hemorragia continua, el medico ordenó la suspensión del combate, Gatica tenía doble fractura del maxilar inferior”.</p>	Sonido: ruidos de la máquina y la doctora
16 43:06	1	<p>Transcurre en un circo (PGM) mostrando animales exóticos en una pasarela, después de una presentación del locutor aparece entre humos “la mujer bala” una joven hermosa en la que Gatica está enamorado. (PM) mientras aparece ella.</p> <p>El encuadre pasa a Gatica, que, en un recurso de fusiones de elipsis temporales indefinidas se ve que Gatica va siempre a verla, en el mismo banco (con diferentes</p>	<p>Ruidos: música diegética (circo); sonido de una explosión proveniente de una bala, aplausos</p> <p>Dialogo: fuera campo, del presentador del circo anunciando la entrada de la mujer bala.</p>

		vestimentas). Siempre detrás se lo ve a su amigo el Ruso. Su vestimenta son extravagantes (el vestuario fue un recurso que demuestra que Gatica iba a cada show a verla).	
	2	La escena transcurre en una obra de teatro musical, en la que está Gatica, su novia (rodeada de flores) y el Ruso.	Canto del actor en la obra, se fusiona con una voz en off que en la siguiente escena se describe
	3	La siguiente escena se entremezcla con el show que veían Gatica y su novia con una reunión en una mesa ovalada en la cual están tramitando el cambio de representante del púgil. Don Lázaro sede el contrato a Nicolás de Rosa La escribana describe los detalles de la operación del contrato. (PMC) para la destacar ambos clavando su firma en el contrato.	La voz en off toma visión en esta escena, pertenece a la escribana en la reunión. Esta voz se entremezcla con la música de la función de la escena anterior.
Hasta min 49:09	4	Gatica con su mujer (PMC) de perfil, están en ceremonia de casamiento, Gatica viste de negro, ella de blanco. El plano cambia para enfocar un (PGM) de frente a la iglesia. Planos detalles en la colocación del anillo Y (PGM) de la salida de los recién casados, la iglesia está llena. segundos después, mientras van saliendo, aparece un graf, el primero que aparece: Alfredo Prada 12/04/47 pierde por KOT en el round 6 (en la película es “el rosarino”) Los graf continúan mientras ellos salen lentamente de la iglesia saludados por quienes fueron al casamiento, son todas victorias del púgil (entre ellas gana contra Prada), aparece como recurso un graf en el centro del encuadre que describe que están en el año 1948, continúan con este recurso describiendo contra quien peleó, el año y el resultado.	La voz de la escribana vuelve a tornarse en off hasta que se mezcla con la del cura presentando en latín la ceremonia de casamiento. Comienza el canto gregoriano “ave María”
17 Desde min 49:09	1	La escena transcurre en el Luna Park, van a pelear los dos campeones nacionales (Gatica y el rosarino) y el show tiene todos los condimentos, en primera fila (el primer plano de la escena) están sentados Eva Duarte y J D Perón. La cámara hace un movimiento sobre su eje para enfocar el cuadrilátero, en ellos están los boxeadores, presentador, periodistas, segundos, hasta un enano. En el siguiente plano se observa en un (PMC) el locutor presentando a un invitado ceremonial, se trata del nuevo campeón Olímpico Pascual Pérez, éste sube con su nuevo manager Don Lázaro. Gatica observa que suben y mira hacia un lado, donde está Perón y Duarte. Ellos los aplauden sonrientes (detrás está la hinchada y banderas) Gatica hace un gesto inconsciente de celos.	La melodía “Ave María” continua por unos pequeños segundos en el encuadre que aparece Juan Domingo Perón y Eva Duarte Cuando el encuadre se corre hacia el ring comienza una voz en off a destacar que la empresa Luna Park debió poner otra vez autoparlantes en las inmediaciones para presenciar la pelea, está se fusiona con la del locutor del ring presentando la pelea (diegesis) (Sonidos): “pascualito, pascualito” (cuando sube el medallista Olímpico en peso pluma. Diálogos: el locutor destaca la bienvenida al ring del invitado Pascual Pérez, luego de saludar al rosarino se dispone a saludar al

		<p>Cuando viene “pascualito” a la esquina de Gatica, éste lo recibe de espaldas, ignorándolo, Pérez aprovecha el desprecio y saluda a los segundos, entre ellos el Ruso, quien lo saluda con mucha alegría.</p> <p>Antes de irse le deja un saludo al Tigre, quien se lo desprecia, aparece un (PP) con gestos de Gatica. Pérez se disculpa y se retira.</p> <p>El siguiente plano aparece Don Lázaro, atrás del encuadre está Gatica, que lo llama acercándose, le recrimina como un niño que le diga el porqué de su abandono como manager. En el encuadre solo están ellos</p>	<p>Presidente y la primera dama, a pesar del bochinche la voz de Pérez se denota yuxtapuesta. Ni bien se acerca a ellos el público se excita. Después del saludo se acerca a la esquina del team Gatica, saluda a los compañeros y cuando se le acerca a Gatica sufre un desprecio.</p> <p>Pascual Pérez: ¡suerte Monito!, ¡Te queremos mucho!</p> <p>Gatica: Monito las pelotas... ¿entendió petizo?, señor Gatica</p> <p>Pérez: está bien, no te enojos...</p> <p>(Gatica se le acerca a Don Lázaro)</p> <p>Gatica: ¡Don Lázaro! ¿Por qué me dejó?</p> <p>Don Lázaro: Usted ya creció José, ¿no ve?</p> <p>Vuela con sus propias alas</p> <p>Gatica: (sonríe) dígame a su enanito que me disculpe...</p>
	2	<p>La escena arranca con los pugilistas peleando (PE) en un contrapicado, solo aparecen las figuras de ellos y el referí. El rosarino cae al suelo y en el conteo lo salva la campana. La siguiente toma la cámara está en posición convencional (PE), los movimientos suceden un poco más lentos, cuando se ejecuta un golpe con efectividad, el recurso que se utiliza es un (PM) en el que se ve el desgaste de los pugilistas, su transpiración, su sangre, su vaselina en las cejas, el efecto del agua al recibir los golpes... el fondo está rodeado de un humo espeso.</p> <p>Cuando en el escenario la situación se pone cada vez más compleja comienza a apreciarse, los rostros comienzan a deformarse y a aparecer sangre a mansalva, un cura en latín (con voz en off) recita unas estrofas. El rosarino se quita el bucal, su cara está destruida y se dispone a sentarse para que los segundos lo asistan. Al Tigre le sucede lo mismo, la ropa de los segundos (blanca) están llenas de sangre. Ambos miran fijos a las cámaras.</p>	<p>Sonidos: (canticos) “y pegue, y pegue, y pegue Mono pegue...”</p> <p>Timbre (campana de terminación del round)</p> <p>Hasta que comienza un profundo silencio, solo se oyen respiración, golpes (exageración en el sonido), ruidos puntuales y extraños (como el rugido de un tigre, fuerte viento, o movimiento de puertas)</p> <p>Para luego, mientras continua la escena, oírse algún chiflido a lo lejos junto al inicio de ruidos de campanas de iglesia (extradiegtico)</p> <p>Segundos después de oírse las campanas de iglesia comienza el discurso en latín de un cura, los boxeadores hablan fuertemente con los segundos en el descanso pero no emiten sonido.</p>
	3	<p>El round se reinicia, comienzan nuevamente a abatirse, los boxeadores dan y reciben, el recurso de un plano medio, y planos cortos con un encuadre balanceado solo en ellos y sin espacio a nada generan una sensación de una pelea espectacular y muy sangrienta. Los rostros desfigurados y llenos de vaselina lo fortalecen. La velocidad de la cámara sigue en un ritmo lento.</p> <p>Esta escena se fusiona con la aparición del locutor de la pelea, quien da el fallo de ella, con ella el Ruso sale caminando feliz y ensangrentado entre el público (cámara en movimiento) y las banderas argentinas festejando el triunfo de su equipo y su amigo. Entre las cámaras, las banderas de “Mono”, se ven policías y el propio referí, con</p>	<p>Sonido: (ruidos): rugidos de tigre, golpes exagerados, viento, acompañado de un profundo silencio.</p> <p>Dialogo: el locutor da el veredicto y la victoria del Tigre Gatica.</p>

		la remera ensangrentada más de la mitad de su talla	
Hasta 1.02.18	4	<p>Plano general medio/travelling en contrapicado Gatica triunfa, el ritmo continúa con la misma velocidad que en la hora que boxeaban. “El rosarino”, entre banderas argentinas, y el único con bata roja, comienza a retirarse decepcionado del cuadrilátero, a un costado se pone a hablar con un periodista. En un travelling comienza a visualizarse mejor el Tigre, la luz, a pesar de estar en cenit, (y con el ring lleno) toma más fuerza con él, su pantalón es celeste y está con los brazos levantados. La cámara continúa su curso, en un costado del ring está el Presidente, que le va a dar la mano de felicitaciones, Gatica se agacha para saludarlo, los fotógrafos van a buscar la acción, en el fondo del encuadre, muy al fondo las banderas del país y una blanca que dice “dale Mono”.</p> <p>Gatica recibe el saludo, cambia el plano y el encuadre, (PM) en el que solo aparecen ellos dos bajo luces laterales. Gatica está de frente a la cámara, sonriente y con la cara llena de vaselina, Perón de espalda hasta que la cámara cursa unos grados a la izquierda para ver al público.</p> <p>La escena termina con un plano medio, Gatica está alzado en hombros (en el encuadre no se lo ven, pero el balanceo lo aparenta), en el cuadro solo se ve al Mono con la cara machucada, las cejas llenas de sangre que le caen hasta el pecho, el cuerpo lleno de agua y transpiración. Ya no conserva los guantes, si las vendas. Detrás del Tigre están las banderas flameando y humo, con ello se comienza a acompañar de un graf con las siguientes peleas que tuvo. Gatica tira besos a las gradas.</p>	<p>Diálogos: el locutor finaliza las cartas. El ganador por puntos es Gatica. Comienza una música extradiegética: melodía empática.</p> <p>Canticos: “Mono y Perón, un solo corazón”</p> <p>Dialogo: (El acusmetro en el dialogo toma un efecto de suspensión, se crea una impresión de vacío entre ellos, la palabra se relativiza tomando preponderancia) Juan Domingo Perón: ¡lo felicito por el título! Gatica: ¡Gracias General!, ¡Gracias General!, ¡como ruge la leonera General!, ¡somos los más grande General!, ¡dos potencias se saludan!</p> <p>Al término del encuentro con Perón pasan unos segundos y vuelve la música orquestal. A su vez se fusiona con el sonido en off de un bebé recién nacido.</p>
Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
18 Desde 1.02.17 Hasta 1.04.09	1	<p>Con un plano entero se visualiza el bautismo del bebé de la familia Gatica, en la ceremonia se encuentra el Presidente y la primera dama (padrinos). Eva sostiene al bebé para que el cura del agua bendita, la figura de Perón sobresale, es el más alto en el encuadre.</p> <p>Continúa con el recurso de planos detalles y voz en off: revistas y diarios promocionando una gran pelea que Gatica dará en EEUU contra el campeón del mundo en livianos Ike Williams. En una de ellas hay una foto en la que Gatica está con mujeres y se lo ve tocando a una de ellas. Eso le provoca un malestar y dolor a su mujer que no lo soporta, discuten, en el decorado está ella, detrás una ventana con gallinas. En otro plano se ven colgado un cuadro con las fotos de Perón y Eva</p>	<p>Una voz en off destaca la pelea de Gatica contra Ike Williams. En ella hay una entrevista, este sonido va acompañado de revistas y diarios, en ella trae repercusión en la familia, la mujer discute con José, Gatica lo jura por su madre, se ofende y violentamente rompe un florero “rompiste los elefantitos (mientras llora)”, con ello la mujer le dice que no lo va a acompañar a EEUU.</p>
		Graff en negro: New York	

<p>19 Desde 1.04.09 Hasta 1.05.42</p>	<p>1</p>	<p>La escena transcurre en la habitación de un hotel, Gatica está discutiendo con su manager que lo acusa de que no está entrenando, el plano es entero y detrás se observa en una ventana una fuerte tormenta de nieve, Gatica está en calzoncillos tomando un whisky mientras con toda paciencia habla con su manager, cuando logra convencerlo y éste se va, Gatica corre rápidamente al cuarto y abre una ventana, de ella entra una negra desnuda que lo insulta, Gatica de rodillas le suplica que la perdone.</p>	<p>Gatica: ¡mentira!, ¡Yo no me cojo a nadie!, ¡Me quieren poner mal con el General!. ¡Vea... revise, si yo me entreno todos los días!, ¡Mire!... ¡Lo juro por mi viejita que está enferma!. Además mi manager es Don Lázaro y yo quiero volver con él, si ni el Ruso me dejaron traer ... Gatica: ¿Cuánto falta para la pelea? Manager (Nicolás Rosa): 15 días... Gatica: me voy a preparar (mientras toma el whisky) y háblele al General... dígame que al negro ese se lo saco antes de que termine el primer round</p>
<p>20 Desde 1.05.42 Hasta 1.10.05</p>	<p>1</p>	<p>Arranca la escena con un plano corto hacia el locutor presentando la pelea, un graf destaca que están en 1951 en el estadio Madison Square Garden, el plano enfoca el cuadrilátero, la voz de un periodista en fuera campo destaca el acontecimiento que se prevé. El plano siguiente aparece la voz del periodista, con ello arranca un travelling, mostrando a los relatores (nacionales e internacionales) que fueron a transmitir la pelea, las voces se entremezclan con propagandas inglesas. En el camino aparece en un pequeño mástil una bandera Norteamericana. Se oye el timbre que da inicio a la pelea, vuelve la cámara al primer relator, comienza una música empática, el relator grita atónito, está vez no aparece el sonido de su voz. El siguiente plano se ve la figura del púgil norteamericano mirando a la cámara, su mano acaba de ser colocada, cambia el plano a uno (PE), Gatica cae noqueado, detrás del encuadre está Ike oyendo el conteo del réferi, termina la pelea a los segundos de haber empezado, knockout.</p>	<p>Diálogos: locutor norteamericano presentando. Relatores, nacionales e internacionales. Ruidos del público a la hora que hubo knock out. Entremezclados los relatos, comienza a sobreponerse la del relator de la radio nacional. Comienza detallando el inicio de la pelea hasta que se para repentinamente no creyendo lo que acaba de ver.</p>
<p>21 Desde 1.10.05</p>	<p>1</p>	<p>La escena comienza con un plano medio en el que Gatica mientras toma un vino parece hablar solo, decir cosas fuera de contexto, segundos después se oye a su mujer, que está fuera del cuadro, Gatica le grita, llora su bebé, ella entra al auto. Se abre el plano, están en el restaurante que el Tigre va desde niño, es de noche y está por llover. Las luces del entorno apuntan a él, sentado, al Ruso, parado detrás. Gatica sigue reflexionando con sus animales.</p>	<p>Música extradiegética: continúa Ruidos: truenos y lluvia, fueracampo está el llanto de su bebé y los puesteros de diario repartiendo su mercadería. Diálogos: Gatica: “yo le dije a mi hermanita, para mí que el gallo se culea a las dos, a la pata y a la gallina... tengo que descubrir el perro hijo de puta que se come los huevos... es una gallina inteligentísima” Su mujer: vamos que va a llover... Gatica: ¡Pará! (grita) estamos charlando ¿no?, siempre rompiendo las pelotas vos Ruso: ¡José, ya gotea José! Gatica: ¡que inteligente que es la gallina hija de puta!, ¡no sabes lo inteligente que es esa gallina mira!</p>

			<p>...</p> <p>Ruso: vamos José, no ves que va a llover</p> <p>Gatica: yo siempre les tiro pasto para que pongan muchos más huevos</p>
	2	<p>La siguiente escena transcurre en el coche, ya llueve, Gatica va manejando en una fuerte tormenta, luces en movimiento de colores celestes y blancos dan una sensación de movimiento, el plano se balancea de arriba abajo.</p> <p>En el auto van: Gatica (manejando), el perro pastor alemán (asiento acompañante); detrás: el Ruso y la mujer de Gatica con su bebé.</p> <p>Vestuario: Gatica sigue teniendo el ojo morado por la pelea en EEUU</p> <p>Su mujer vestida de blanco tiene el anillo de casados</p>	<p>Sonidos: el bebé llora, relámpagos, truenos y lluvia. Música extradiegética (continúa)</p> <p>Diálogos:</p> <p>Ruso: ¿así que las gallinas ponen huevos porque comen pan?</p> <p>Gatica: Si señor, el pan es lo que le hace poner los huevos, porque tiene levadura... (La mujer se le ríe)... ¿que se ríen?... el pan, ¿con qué se hace?, la harina, ¿con que se hace?...</p> <p>La mujer: con trigo...</p> <p>Gatica: con trigo... ¿y el maíz?, ¿con qué se hace?, ¿no se hace la polenta con el maíz?</p> <p>La mujer: si....</p> <p>Gatica: ¡aah! Se da cuenta... y si es pan negro mejor... porque es harina más sana todavía... yo no sabré leer ni escribir, pero aprendí a no reírme de la gente inteligente...</p> <p>Ruidos: silencio, lluvia y truenos.</p>
	3	<p>Cámara en movimiento (PE)/entorno: noche, lluvia.</p> <p>Gatica corre desde el auto para la puerta de su casa, con el perro llevado de la correa, segundos después de abrir aparecen en el plano su familia y el Ruso. Gatica comienza a los gritos, continúa discutiendo sobre sus gallinas. Hasta que comienza a llorar, ahí aparece un (PM) en el que gatica se autoabrazo (está cubierto de anillos de oro).</p>	<p>(Ruidos): lluvia; truenos; llantos, ladridos.</p> <p>Diálogos:</p> <p>Gatica: (a los gritos) ¿te crees que no sé qué a la gallina se la monta el gallo?, ¿Te crees que no se?, pero el pan le hace poner más mejores los huevos, para eso son ponedoras. ¡A mí se me respeta! ¿Me entendió? ¡A mí se me respeta (y llora)!</p> <p>Ruso: ¡tranquilo José! ¡Tranquilo!</p>
	4	<p>La escena transcurre en la pieza de Gatica, en el encuadre están el Ruso, él y por un poco el bebé en la cuna.</p> <p>Gatica escucha al Ruso que le trata de aconsejar y que descanse, el Ruso se retira. Gatica vuelve a llorar mientras reta a su hijo para que pare de llorar.</p> <p>En el siguiente plano Ema está llorando profundamente, le confiesa al Ruso que se va a ir de la casa para ir a vivir con su madre.</p>	<p>Sonidos: llanto del bebé</p> <p>Diálogos:</p> <p>Ruso: ¡no seas boludo José! Pobre Ema (su mujer), si es buena...</p> <p>Gatica: (responde otras cuestiones) ¿y ahora?, yo estaba para ganar... negro hijo de puta... no me dejó ni sacar la bata</p> <p>Ruso: tranquilo José, ya van a ver cuando vuelvas al gimnasio, ahora descansá</p> <p>en la cocina:</p> <p>Ema: (llorando) no doy más, todo el día me grita, me hecha las culpas de todo... y si yo le tengo miedo a los barcos... yo me voy a ir, le tengo miedo...</p> <p>Ruso: él es bueno Ema, yo sé que es bueno...</p>

			Ema: no, yo me voy, me voy con mi mamá.
Hasta 1.18.25	5	<p>La escena inicia con un (PGM), es en mucho tiempo en la película una luz natural la que genera el entorno. Su mujer está afuera, se va de la casa, un auto repleto de valijas esperan para irse, ella vuelve a la casa (PM) le dice al Tigre que se despide. Él, de espaldas a ella, mirando por detrás de la ventana a las gallinas, le responde subestimándola. Ella está con la cara hinchada de tanto llorar, él está en calzoncillos y remera musculosa, mirada hacia abajo deja que se vaya sin siquiera echar un vistazo. Por momentos aparece como recurso un (PE) contrapicado en el que está enfocado el comedor donde están ellos, uno en cada punta, distanciados. En una esquina del plano se aprecia un cuadro de Perón y Duarte en el comedor.</p> <p>El siguiente plano corresponde a un (PGL), el punto corresponde afuera de la casa. El auto enciende y acelera, el perro "cautivo" salta por la ventana abierta (Gatica sigue viendo las gallinas), corre persiguiendo a Ema, de frente viene un camión que lo atropella, Gatica sale desnudo llorando desconsoladamente insultando al asesino del perro que no frena, si lo hace Ema, que a lo lejos baja y vuelve a subir para irse. Gatica queda solo y abrazando a su perro muerto.</p>	<p>(Sonido) melodía empática (extradieética) pájaros (fuera campo), gallinas.</p> <p>Ema: José... José, me voy...</p> <p>Gatica: otra vez para hablar con Gatica pida audiencia</p> <p>Ema: bueno... chau...</p> <p>Gatica: para hablar con Gatica se pide audiencia.</p> <p>(ruidos) ladrido del perro, camión (sonido más fuerte)</p>
22 Desde 1.18.25 Hasta 1.20.03	1	<p>Con una dinámica de planos se lo ve a Gatica entrenando duramente en los Gimnasios, una serie de elipsis temporales destaca que Gatica está sin parar preparándose para los enfrentamientos. Toda la escena está destacada con una tonalidad celeste (como sucedió la vez que fue de visita por hospitales y escuelas)</p> <p>El encuadre se lo destaca siempre a él en el centro, su amigo a un costado y rodeado de sparrings, entrenadores y periodistas.</p> <p>Luego, en continuidad de elipsis, comienza a ver peleas del Tigre, en todas está noqueando oponentes estas van acompañadas del recurso del graf que destacan las peleas y los resultados, están en el año 1951</p>	<p>(Voz en off del periodista radial, acompañada de música: Fonola Band "The Liberty Bell")</p> <p>Dialogo: Luego de una prolongada ausencia vuelve a los gimnasios nuestro querido José María Gatica, despertando en la afición un gran entusiasmo, nos encontramos a José María Gatica empeñado en un riguroso entrenamiento. El Tigre Puntano mostró en las claras un estado ideal, encontramos en José María Gatica, más fuerte, más completo, más decidido que nunca a cautivar multitudes con ese estilo espectacular que le dio categoría de "ídolo"</p>
23 Desde 1.20.03	1	<p>Plano entero/cámara en movimiento.</p> <p>La escena se transcurre en la confitería que Gatica frecuentaba cuando era soltero, en ella baila con una joven mientras suena detrás una orquesta de tango que una vez pidió cantar</p> <p>La cámara frena junto a la finalización del tema musical, el Ruso está sentado a un costado, cantaba la canción emocionado. Un vaso de leche junto a su jarra está en su mesa. Un hombre de al lado le hace una pregunta irónica, Gatica le responde efusiva e irónicamente.</p>	Música diegética: tango "Cascabelito"

		El Tigre vuelve a vestir ropa exótica, camisa roja con moño blanco y puntos negros.	
	2	<p>La siguiente escena el Tigre se coquetea a lo lejos con una joven hermosa, un (PP) para la mirada penetrante de la rubia para la cámara</p> <p>Siguiente plano es una cámara en movimiento continua, se lo ve a Gatica solo y algo cansado (bostezo), mientras la joven, que bailaba acompañada se le acerca cada vez más a la mesa de Gatica, ella de espaldas a él. Gatica se eleva lentamente de la silla y le toca la cola. A la que ella reacciona de una manera violenta, tal que lo deja desparramado en el suelo. La música se detiene, el show para Gatica termina</p>	<p>Música: diegética, vuelve a sonar “el mambo”</p> <p>Diálogos</p> <p>Joven: ¿qué haces hijo de puta? (después de que la hayan tocado) la puta que te parió</p> <p>Gatica: ¡suéltense, suéltense que la mato!</p>
	3	<p>(PGM)/cámara en movimiento</p> <p>Entorno nocturno, en las afueras del bar.</p> <p>Gatica discute con el Ruso y otro amigo. Cree que le faltaron el respeto, quiere volver a entrar a lo que el Ruso le insiste que se vaya, finalmente toma su auto y se va, no sin antes, decirle a los amigos que se tomen un colectivo. Enciende el coche y deja apoyados contra un árbol a sus amigos.</p>	<p>Música: diegética (fuera campo, se escucha a la corta distancia)</p> <p>Diálogos:</p> <p>Gatica: ¡no señor! ¡A mí se me respeta!</p> <p>Amigo: ¡pero si vos le pellizcaste el culo!</p> <p>...</p> <p>Ruso: ¡pará José! ¿No ves que vamos a ir todos en cana?... ¿anda a dormir porque te mató entendés?, ¡Andá a dormir! (tartamudeando)</p> <p>...</p> <p>Gatica: ta bien, ta bien... (están por subir al coche)... ¡No señor!, ¡Ustedes, colectivo, que el auto es mío!</p>
Hasta 1.28.25	4	<p>La escena inicia con un plano panorama, está amaneciendo en el puerto (hay grandes barcos parados en los muelles), se oyen el sonido de los pájaros y algún gallo.</p> <p>Luego de unos segundos, ya con luz natural, en un (PGC) se ve que sale la joven del bar, la que Gatica agredió. Inicia un travelling con algunos zooms de acercamiento y alejamiento. Ella sale caminando despacio hacia su izquierda, con ello se oye un coche que enciende y la sigue. Todavía hay gente en la salida del bar, el mozo la saluda, la llama Nora.</p> <p>Ella, luego de unos pasos se sienta en el cordón y de su bolso saca unos zapatos más cómodos. Ahí ve hacia la cámara. El auto sigue encendido. Ella se cambia, se para y sigue caminando, ya está sola. Ahí es cuando se frena y mira fijamente.</p> <p>Ella le grita, aparece en el encuadre Gatica, quien le responde, el plano cambia a (PP) cuando vuelve a hablar</p>	<p>Diálogos:</p> <p>Nora: ¡quierés más, querés más! Vení, vení que te reviento los huevos, vení...</p> <p>Gatica: ¿pero vos sabes quién soy yo?</p> <p>Nora: yo sí... y ¿vos sabes quién soy yo? (sonriente)</p> <p>Sonidos: extradiegetico. Vuelve a aparecer el</p>

		<p>ella. Después de esa pequeña charla sucede una elipsis temporal en la que Gatica y Nora están teniendo sexo en un galpón (el decorado tiene un carro a un costado y cajas de maderas desparramadas por el piso) Luego recurren a otra elipsis, Gatica y Nora (ambos vestidos de dorado, el Tigre nuevamente con sombrero de copa alta), están por bajar por las escaleras de la confitería que se conocieron, vuelve a sonar la música dinámica del mambo, Gatica saluda al mozo de forma extrovertida, ella ni siquiera lo mira y le deja su bolso dorado sin siquiera volver a mirarlo, se ponen a bailar, el bar está lleno. Aparece un plano detalle, el sombrero de copa alta y un cenicero con un habano prendido sobre un costado de una lámpara aparecen en el plano, detrás las figuras doradas en movimiento. Nuevamente sucede una elipsis medible, están en el galpón, que es donde parece que duerme Gatica, ella está sobre el auto con un fierro, lo ceta porque miró a otra mujer, él lo niega (está semidesnudo, solo con una remera), la toma y la lleva a la fuerza a la cama, ella llora. Siguiendo elipsis: ellos bailando altivos en el bar. Siguiendo elipsis: Gatica sale corriendo del bar y huye en auto, ella le quiere pegar, por detrás la gente observando</p>	<p>ritmo “mambo” a la hora que tienen sexo.</p>
Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
<p>24 Desde 1.28.25</p>	<p>1</p>	<p>Están como invitados especiales para subir al ring y saludar al público, con un (PM) encuadrado: el Ruso, Gatica (en el medio) y Nora por un costado van direccionándose al ring. El público efusivo aparece solo a unos metros, canticos y manos levantadas. Fotógrafos siguen su pasarela. A lo lejos del encuadre la iluminación del cuadrilátero, el entorno rodeado de oscuridad. Con cámara siguiendo en travelling de la salida de Gatica, se frena, hace un zoom de alejamiento y en la que encuadra al frente del escenario, Gatica debajo, las luces toman fuerza en él y la mujer, y el cuadrilátero. El Ruso, al lado, casi no se lo ve. El Tigre lanza besos, mientras tanto la voz del estadio realiza la propaganda de una pelea estelar. El siguiente plano Gatica está subiendo al escenario, el locutor que recita la pelea aparece detrás. Gatica brazos levantados, smoking negro, camisa blanca con redondeles negros y sombrero blanco. En medio del ring, pasa sin saludar a unos pugilistas que están a minutos de pelear, ellos los miran, Gatica hace subir a su mujer, ella: traje dorado con escote, saco de piel blanca, se besa ante las cámaras periodísticas que están abajo. Ven al boxeador que va a pelear el sábado próximo, se saludan.</p>	<p>Sonidos: ambiente (canticos: “Mono y Perón, un solo corazón”; “y pegue, y pegue, pegue Mono pegue”) Graf: 1952 Diálogos: Relator del estadio: (fuera de campo): señoras y señores, esta noche señalada está marcada por la presencia de estas dos figuras, que confrontarán el sábado próximo por la gran revancha. Desde Panamá y en búsqueda del desquite el gran Clarence Sampson (acompañado de cortos aplausos del público) Relator: (sigue), y aquí, desde Argentina, el Mazorquero, el rey sin corona (comienzan los canticos del público) el “Tigre” José María Gatica. Gatica sube al escenario con su mujer Gatica: (ya en el escenario, saluda a otro invitado, el pugilista Clarence Sampson): mi señora esposa... el negrito que mato el sábado... (el panameño saluda cortésmente)</p>

		<p>Sucede una elipsis temporal. Gatica se está abatiendo con el panameño Sampson del cual noquea pero logra levantarse (PE), solo la figura de Gatica, de Sampson y el referí.</p> <p>El púgil moreno se levanta, le propina dos golpes (recurso de plano medio) que lo dejan al tigre en la lona. Vuelve el plano a encuadrar el escenario, este se aleja con un zoom, un graf describe que la pelea la pierde Gatica, comienza a oscurecerse todo.</p>	<p>Sonidos: el público merma, se oye el relator del combate en off, cuando cae Gatica se oye el conteo del referí.</p> <p>Gatica no alcanza a recuperarse. El relator pierde fuerza en su voz. Comienza un silencio mientras se oyen sonidos de una fuerte tormenta (extradiegesis)</p>
Hasta 1.35.25	2	<p>Salen del estadio que está a punto de cerrar, ya es de madrugada, solo está el enano que a veces se lo ve en el ring (se saluda con el Ruso) y un puestero de diarios que está abriendo, ahí el enano le grita que le guarde <i>El Grafico</i></p> <p>Un travelling con un (PGM) guía el entorno, salen caminando, Gatica adelante, unos pasos atrás Nora, otros pasos atrás el Ruso.</p> <p>El Ruso lo llama, con un plano detalle se observa que va a tomar una pastilla para el dolor estomacal. Nora hace un costado, se aleja. Planos medios a la hora de la charla, Nora prende un cigarro, el Ruso se despide y lo aconseja, Gatica, con el ojo morado, lo mira primero sorprendido, luego con lágrimas en los ojos lo insulta por lo bajo.</p> <p>Siguen caminando, esta vez solo Gatica y su mujer, él va unos metros adelante. Doblan por una cuadra desolada, está a punto de llover, y unos niños están descansando y otros esperando la salida de los diarios de la imprenta (que en el fondo se visualiza) un niño le dice “!Monito! ¿quierés que te baile el mambo?” Gatica le dice amablemente “después”.</p> <p>En ese instante le quita sin permiso el saco a su mujer para dárselo a un niño que está tirado en un colchón en el suelo, Nora le contesta, Gatica la caya.</p> <p>Gatica llega al puesto de restaurante que frecuentaba desde niño, ahí le tira un chiste a un niño que está sentado en frente a él. El cocinero le da un plato de sopa, se tiran un chiste entre ambos, ella parada de espaldas al restaurante, mira la tormenta que se aproxima.</p> <p>El plano cambia a un (PM), Gatica tomando sopa muy lentamente junto a un niño, otro niño está tirado en el suelo durmiendo detrás. La cámara gira, pasa por los panes y la hoya de la sopa, detrás se ve el cielo, comienza a llover fuertemente.</p>	<p>Sonidos: grillos y tormenta (continua pero esta vez se visualiza)</p> <p>Diálogos:</p> <p>Ruso: José... (lo llama, mientras saca de su bolsillo una pastilla para tomar)</p> <p>Gatica: je, ulceroso</p> <p>Ruso: (sonríe poco) José no sigo más, con vos, trabajando con vos José, no va más... si te querés matar, matate solo, chau, cuidate.</p> <p>Gatica: vení que te llevo...</p> <p>Ruso: no, me voy en el tranvía (tartamudeando), cuidate mucho, mucho, chau.</p> <p>Gatica: está bien, chau. (se va), ma si, andá a cagar</p> <p>Gatica: (está probando la sopa) está rica eehh</p> <p>Cocinero: y claro que está rica...</p> <p>Gatica: (le dice a Nora) está rica...</p> <p>Nora: se va a cagar mojando el Ruso (entre risas cortas)</p> <p>Gatica la mira, no responde y sigue tomando la sopa, arranca una voz en off</p> <p>Sonidos: comienza a llover fuertemente, mientras arranca una voz en off, un discurso de Eva Perón cuando anuncia su enfermedad.</p>
25 Desde 1.35.25 Hasta	1	<p>La escena inicia en un hospital, Gatica viene desde el fondo caminando (PGM), preparándose para ver a Eva. El Tigre viene con una caminata un poco torpe, renga.</p> <p>Viste de smoking formal, al pasar por la puerta Gatica se</p>	<p>La voz de Eva Perón continúa, su discurso es histórico en el que confirma su enfermedad de útero. Solo se oye el sonido extradiegético acompañado de los pasos en soledad del Tigre.</p>

1.40.37		<p>quita el sombrero, aún sigue solo, el plano se encuadra a un (PM) con cámara en movimiento.</p> <p>El tercer plano aparece Eva Perón, acostada en la cama de hospital, duerme, en el cuarto hay una enfermera que casi no se ve. Eva duerme bajo una luz fuerte, viste de blanco como sus sabanas, en un costado está rodeada de flores. Entra una persona, es el esposo Juan Domingo Perón, se le acerca a Eva, mientras un hombre llama a la enfermera para que salga, él también se va, antes le dice a Gatica que entre. Un Plano entero encuadra el dormitorio, está muy oscuro.</p> <p>Perón se sienta, le habla despacio a Eva, la cámara se mueve unos metros, Gatica le habla un poco nervioso y se sienta el otro lado, ella en el medio. La cámara, que estaba a un costado enfocando de perfil a la primera dama ahora acaba su recorrido, ella está de frente, con una luz cenital que solo la ilumina a ella.</p> <p>Gatica espontáneamente se le escapa el llanto, Perón no lo puede creer, con la mirada le advierte que se contenga (PM).</p> <p>Cuando vuelve a sonar el discurso en voz en off histórico de Eva, el plano se adapta en un (PM) con Eva otra vez de perfil, una fuerte contraluz ilumina su rostro. Ella respira profundamente, mientras parece dormir</p> <p>Gatica, ya fuera del cuarto, se retira del hospital llorando, un graf comienza a destacar sus peleas el primero que data es 26-7-1952</p> <p>El plano se anexa con un plano autónomo que, como recurso, detalla aún más peleas del tigre, en el plano se ve un horizonte, la puesta del sol, una ruta y un auto que se viene acercando desde muy lejos.</p> <p>Entre los gráficos aparece el año 1953 en el centro y con letra más grande, el último graf: 16-09-53.</p>	<p>Perón: negrita, negrita... mirá quien te vino a visitar... siéntese Gatica, siéntese...</p> <p>Gatica: (se acerca y desde la punta de la cama le habla) ¿Cómo le va señora? (se sienta) vio que la vine a ver...</p> <p>Eva: si... (dice muy despacio)</p> <p>Gatica: (llora, Perón lo mira penetrantemente, no le gustó. Gatica se queda en un prolongado silencio) hace frio aquí, ¿no General? (música extradiegética, sonidos melancólicos)</p> <p>(continua con el discurso de Eva con voz en off)</p> <p>Sucedan unos segundos, Otra voz en off al terminar el discurso: periodistas por radio informan que el 26 de julio a las 20:25 fallece Eva Perón</p> <p>Nuevamente al pasar unos segundos arranca otro relato extradiegético, Gatica está peleando, esta viene acompañado de los graf como recursos en los que destacan el año participación y resultado.</p>
26 Desde 1.40.37	1	<p>El siguiente escenario transcurre en el vestuario, Gatica está por salir a pelear y su mujer está sufriendo demasiado, está embarazada y a punto de parir, vomita. La cámara rota mientras Gatica la ayuda a sentarse, él está con la bata y los guantes. En el fondo su hermano (ayudante) con una botella de agua, está parado contra la pared, asustado por la situación. Gatica le pide que se quede, él trata de negarse.</p> <p>Ella viste de rojo, su panza está enorme. Detrás de ella, en una punta está la virgen María, con muchas velas encendidas que le dan una tonalidad naranja al entorno blanco y negro.</p> <p>Gatica sale de vestuarios, la siguiente toma es un travelling acompañando al Tigre al escenario, la cámara se frena cuando se ve la multitud, Gatica sigue, la gente explota al verlo, en el fondo, con luces cenitales, aparece el</p>	<p>Sonidos: fuera campo activo: griterío del publico</p> <p>Diálogos:</p> <p>Nora: me muero mamita, dios mío... me estoy cagando (mientras sufre)</p> <p>Gatica: ya vengo mamita... cuidala que ya vengo (a un ayudante)</p> <p>Ayudante (hermano): ah no, yo tengo que llevar la botella (Gatica se la quita y sale de vestuarios)</p>

		<p>escenario, cuando el Tigre sube los escalones el público explota de emoción.</p> <p>Gatica lleva en su bata, con bordeado dorados, la cara sonriente de Perón y la bandera Argentina.</p> <p>Por otro plano aparece en (PP) la cara asustada del ayudante, que transpirando solo observa a Nora.</p> <p>Nora está goteando de transpiración, el encuadre está en ella con un (PP) y detrás la virgen con las velas.</p>	<p>Sonidos: griteríos, ovaciones del público.</p>
Hasta 1.45.54	2	<p>El ayudante (hermano de Gatica) que cuidaba a Nora aparece entre las filas del público, encuentra al Ruso, que estaba viendo la batalla como espectador, le cuenta la situación, el Ruso se queda sorprendido, mira hacia el ring. La siguiente toma es Gatica en un (PM) recibiendo un golpe que lo salva la campana, está muy golpeado, le tiran agua, le sacan el bucal y se sienta, en ese entretiem po viene caminando el ayudante a asistir en el pleito, Gatica lo echa. El encuadre en un (PE) queda en los segundos ayudando al Mono, con una luz lateral, el ayudante se aleja, Gatica, de espalda y sentado se queda mirando al ayudante cuando se va.</p> <p>Un juez da la indicaciones de que terminó el descanso, están en el sexto round.</p> <p>Un (PGM) contrapicado aparece en el cuadrilátero, Gatica se sigue abatiendo con el rosarino, fotógrafos y cámaras rodean el ring, Gatica cae de un golpe, unos periodistas encienden una luz para que la cámara de ellos filme mejor el acontecimiento, el encuadre se aleja en zoom y comienza a girar sobre el escenario. Gatica se levanta, tira una patada, el juez para la pelea para descontarle puntos por esa acción indebida.</p> <p>Un (PA) enfoca a los boxeadores dar y recibir golpes, en el encuadre solo están ellos y las cuerdas, una luz desde abajo ilumina el entorno, cuando Gatica comienza a recibir fuertes golpes el plano cambia a (PP). Gatica cae (PE contrapicado), se levanta rápidamente y vuelve a caer, arranca el conteo. (PM Contrapicado), el referí, por detrás de Gatica le gesticula, termina la pelea. Una luz dura desde abajo lo ilumina, la cámara realiza un corto travelling, el Tigre está con la cara llena de sangre y el rostro desfigurado. Un graf comienza a acompañar el encuadre, el primero: 1954</p> <p>Acompañado de un par de resultados. Gatica camina lentamente a su esquina, boquiabierto, triste, los segundos le tiran agua. Siguen los graf: nuevamente uno en el centro de la pantalla: 1955.</p>	<p>Sonidos: hinchada, fueracampo de relatores.</p> <p>Ayudante: ¡Ruso!. Nora, está pariendo, ¿mira si se muere?</p> <p>Gatica: ¿Qué haces acá?</p> <p>Ayudante: pero... se quedó con el Ruso.</p> <p>Gatica: anda a decirle que ya voy</p> <p>Ayudante: pero está con el Ruso...</p> <p>Gatica: (lo interrumpe) anda a decirle que ya voy la puta que te parió.</p> <p>(el entorno merma en el bullicio, un relato del pleito aparece en fueracampo)</p> <p>Juez: segundos afuera, sexto round.</p> <p>(ruidos: fuerte sonido de los golpes, publico prácticamente en silencio)</p> <p>Diálogos: relatores destacando el evento, descalifican la acción del Tigre al lanzar la patada.</p> <p>(música extradiegética, cuando Gatica se levanta lentamente después de perder la pelea, es el único sonido que aparece)</p>
Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
27	1, 2, 3	<p>Gatica se acerca al hospital, el encuadre lo espera desde adentro. El Tigre entra con un ramo de flores, de saco negro y bufanda blanca. Gatica llega, la cámara en un corto</p>	<p>(música/melodía empática continúa)</p> <p>(ruidos: grillos y silencios)</p> <p>Diálogos:</p>

1.45.54		<p>travelling lo coloca a él de espalda para hablar con una enfermera en el mostrador. Ella vacila un poco y va en búsqueda del doctor. La cámara se mueve un poco mientras ella sale, detrás del cuadro se logra ver al Ruso, quien estaba sentado a lo lejos. No hay nadie más en el hospital. El Ruso se para, Gatica mira para abajo y luego para otro lado, ambos tienen una pequeña luz en el rostro en el que figuran sus expresiones.</p> <p>El doctor llega, le cuenta que su mujer no pudo parir fácilmente y su bebé nació muerto. Y al preguntar por su mujer el doctor le dice que se fue del hospital. Gatica se retira, la enfermera corre unos pasos para decirle que alguien lo está esperando, es el Ruso, Gatica irónicamente le responde que no lo conoce y se retira.</p>	<p>Gatica: buenas noches, ¿se dice así no? Enfermera: disculpe, buenas noches señor Gatica, eh... un momento que voy a buscar al doctor</p> <p>Doctor: Buenas noches señor Gatica, no tengo buenas noticias para usted... era un varón, pero nació muerto Gatica: y mi señora... ¿cómo está? Doctor: no... no, ella está bien, pero se fue, quisimos retenerla pero se fue, lo lamento. Gatica: ta bien... chau (mientras se va retirando) Enfermera: señor Gatica, ese señor lo está esperando (señala a donde está el Ruso) Gatica: no lo conozco... que pida audiencia... para hablar con Gatica se pide audiencia.</p>
	4	<p>La escena continua en la salida del hospital, con un (PGM) Gatica se va caminando lentamente, de forma renga, lleva el ramo de flores. Escucha el grito del Ruso que lo llama, mira para atrás y sale caminando más fuerte, es de noche, está oscuro salvo por la iluminación directa a los paredones combinada con el sombreado de las plantas. El travelling continua, está vez con un (PM) Gatica caminando un poco más fuerte, mientras el Ruso lo sigue llamando.</p> <p>Aparece el encuadre del Ruso corriendo atrás, mirando fijamente para adelante mientras le grita (PP), Gatica sigue mirando hacia atrás y sigue su curso (PP) para él también. Ambos corren, el Tigre trota, el Ruso toma más velocidad. Gatica se da vuelta para gritarle, el Ruso está exhausto. La iluminación enfoca a sus rostros. Gatica está con vendas en los ojos y la cara moreteada.</p> <p>Cambia el plano para un (PGM), en punta izquierda el Ruso muy cerca del paredón, en la otra a lo lejos Gatica, el espacio del paredón denota distancia. Gatica rompe el ramo de flores, el Ruso camina lentamente, se abrazan (cambia a PP), Gatica llora desconsoladamente</p> <p>La cámara rota lentamente junto al inicio de una melodía, aparece un graf en el centro que destaca: 16 de Junio de 1955 junto al sonido de un avión mirage, una fuerte luz se refleja en el encuadre de ambos abrazados. En ello se suma un relato extradiegético de un informe noticioso.</p> <p>La escena se yuxtapone con imágenes históricas y decorados ficticios del bombardeo en Plaza de Mayo. El color se entorna con una tonalidad azul claro que ya ha aparecido en partes de la película.</p> <p>Las primeras que aparecen son históricas: personas corriendo en la plaza mientras se ve en el cielo un avión mirage entre las nubes.</p> <p>Cenizas, fuerte fuego y humo y el derrumbe de una casa</p>	<p>Sonidos: ruido de grillos, pasos.</p> <p>Diálogos: Ruso: (fuera del cuadro) José... José... para boludo (tartamudeando) Gatica: ¡QUE! ¡QUE MIERDA QUERÉS! (a los gritos)</p> <p>Gatica comienza a llorar, comienza una melodía empática, está se entremezcla con el sonido de un avión mirage y la voz en off y un graf que destacan el día y año en que están.</p> <p>Diálogos: (voz en off) “con la complicidad conjunta de la Aviación Naval, contando con la injuria del Ministerio de Marina y la debilidad y deslealtad de otros comandos han provocado de secesión de las fuerzas del Ejército que han provocado en incumplimiento de su deber. La finalidad perseguida era simple, asesinar al Presidente de la Republica mediante el bombardeo aéreo o con acción terrestre, intimidar a la población, bombardear... (Otro sonido de mirage) en las calles de la ciudad... (mirage) forma de generar el terror</p> <p>El graf destaca: 21 de septiembre de 1955, CAE EL GOBIERNO PERONISTA</p> <p>Otro graf: JUNIO DE 1956. SE INTENSIFICA LA RESISTENCIA PERONISTA, SE DECRETA LA LEY MARCIAL Y HAY TREINTA Y CUATRO FUSILAMIENTOS.</p> <p>Siguiente graf: NO PODRÁ COMBATIR EL PUGIL</p>

		<p>(acompañada del sonido exagerado en el plano) La escena se combina con un (PGM), esta vez creadas para la ficción que encuadra las inmediaciones de la Casa Rosada (CGT/Ministerio de Obras Públicas), en ella, con un movimiento de cámara, visualiza un colectivo escolar incendiado por completo, a un costado un jeep chocado contra un paredón en el que un hombre trata de arreglarlo, escombros y una fila de personas asesinadas, las paredes tienen hoyos provocados por balaceras de grueso calibre. La cámara inicia un travelling, esta va acompañada de graf relatando acontecimientos (en política y deporte)</p> <p>Otro plano aparece, en él se ve un cuadro inmenso en el que están dibujados parados sonrientes y abrazados el Presidente Juan Domingo Perón y su difunta esposa Eva Duarte de Perón en un costado, mientras se va incendiando lentamente. Por detrás del plano se visualizan muy a lo lejos personas que caminan sin rumbo propio, los graf continúan y en ello la voz en off entre el ruso y Gatica, el cuadro comienza a quemarse por completo, a su costado hay libros sillas y escombros</p>	<p>JOSÉ MARÍA GATICA. La Asociación Argentina de Box ha procedido a prohibir al púgil JOSÉ MARÍA GATICA para que se desempeñe en ring alguno. Firmado: ASOCIACIÓN ARGENTINA DE BOX</p> <p>Siguiente graf: se recuerda a las instituciones que está terminantemente prohibida la realización de combates dentro del territorio nacional en que se desempeñe JOSÉ MARÍA GATICA Firmado: ASOCIACIÓN ARGENTINA DE BOX</p> <p>Diálogos: (en off) Ruso: (tartamudeando) no te metás José, que sino es peor, mira como están fusilando, han metido en cana a todo el mundo. Gatica: si yo nunca me metí, toda la vida fui peronista, nunca me metí en política.... Je...me quieren voltear.</p> <p>(música melódica continúa y se corta en la siguiente secuencia)</p>
28 1.51.52	1	<p>La escena inicia con un plano negro, en el centro un graf: "LOMAS PARK" continuado de un graf contra un contrincante, el enunciado destaca: 6-7-56 Jesús Andreoli. Gana por aband. 4to round. El plano toma color, se visualiza el ring a unos metros. El estadio, se aprecia más chico que el Luna Park, lo aparenta la distancia de la hinchada y hacia la cercanía del cuadrilátero. Éste, de todas maneras está lleno. La pelea había terminado, sube un escuadrón de policías, un oficial le pide que se baje. El plano cambia a un (PP) con el rostro del púgil que está un poco transpirado y serio, el pide irse a cambiar, por detrás se le colocan dos policías, el fondo es luz y humo. El plano cambia, se sube un perro al ring, Gatica camina entre el desborde de la gente en el escenario, la policía contiene. El encuadre se vuelve a adaptar, Gatica arranca a los gritos, el Ruso abajo trata de frenarlo, Gatica se sube a una de las cuerdas de la esquina del cuadrilátero y grita efusivamente, el cuadrilátero está desbordado. El plano cambia a un (PM), el mono grita para todas direcciones, hasta que grita de frente al plano, esta imagen se eclipsa, una voz en off y sonidos extradiagéticos cierran la escena</p>	<p>Sonido: canticos "y pegue Mono pegue" / ladrido de perro / abucheos</p> <p>Policía: Gatica, me va a tener que acompañar Gatica: ¿me puedo ir a cambiar? Policía: si, por su puesto...</p> <p>Gatica: ¡NO SEÑOR!, ¡A MI SE ME RESPETA! ¡VIVA PERÓN CARAJO! ¡VIVA PERÓN CARAJO! ¡VIVA PERÓN CARAJO!</p> <p>Voz en off, el discurso se focaliza en lo externo, en la que corresponde al director quien toma la palabra en la escena para relatar un acontecimiento: "esa fue su última presentación como profesional"</p> <p>(ruidos: bocinas de tren)</p>
	2	<p>La escena inicia con un plano general, en la que por todo el encuadre pasa la fachada de un tren muy lentamente, este expulsa vapor que tapa la atmosfera, en ella aparece un</p>	<p>El sonido del tren continúa, La voz en off también: ... luego, presionado por la necesidad se dedicó a realizar exhibiciones en sombríos cuadriláteros de la provincia, peleas a diez</p>

		<p>graf en el centro “1957”, el vapor se disipa, vuelve a visualizarse el tren, que se retira lentamente. El plano visualiza un restaurante “LOS CAMPEONES”, en el que se ven unas personas dentro.</p> <p>El Tigre está dentro, gesticula cantando en silencio, un (PP) lo acompaña, el plano se abre, se enfoca desde fuera del restaurante, se visualiza nuevamente el nombre del local, a unos costados las fotos de pugilistas, uno es Gatica. En ello que Gatica está sentado se le acerca un hombre, es el dueño del bar. El patrón (El rosarino), que le recrimina que cumpla su rol como relacionista público. Gatica acota aceptando y se dirigen a una mesa, en ella hay unos hombres, el plano se frena por unos segundos mientras la música de fondo suena “Quiero emborrachar mi corazón Para apagar un loco amor Que más que amores un sufrir Y aquí vengo para eso...”</p>	<p>rounds, sangrientos espectáculos en los que debía enfrentar a cinco boxeadores por combate. Cada dos rounds le cambiaban el contrincante, finalmente, junto a un antiguo rival comenzó a trabajar como principal atracción en un restaurante”.</p> <p>(inicia música: diegética: tango – “nostalgias” de Juan Carlos Cobian)</p> <p>Diálogos: El patrón: mira José, si un cliente te pide que te saques una foto, te sacas la foto... Gatica: (abre los ojos y lo mira) si papito... El patrón: ¡y saludá! Gatica: pero papito, si yo hago lo que vos me dijiste: buenas noches, buen provecho, buenas noches buen provecho... El patrón: vení, vamos a sacarnos la foto Gatica: (se para sonriente) siiiii... veni, veni... sabes el yeite que tengo pa culearme a las minas, ¿te acordás de la inglesita del otro día?, sabes cómo me la culié... Patrón: (lo toma del hombro en un semiabrazo) vení José...</p>
3		<p>Gatica bebe una sopa, en un costado, solo y acompañado con un vino, en ello y por detrás de la ventana aparece el Ruso, que le golpea alegremente la ventana, se saludan con un gesto, el Tigre lo llama sonriente y le cede su plato de sopa, el Ruso tiene colgadas estampitas y calcomanías para vender.</p> <p>Gatica se le pone a hablar hasta que llaman al Ruso de una mesa para comprarle algo de la mercadería.</p> <p>Gatica le deja la historia y lo ve pasar al Ruso que se marcha, mientras tanto sigue sonando el tema “nostalgia”, el Tigre mira para abajo mientras reflexiona, mientras tanto, fuera del cuadro, entran personas que a lo lejos lo saludan, él con un tono más callado responde.</p> <p>El plano se encoje, por detrás de él y su ventana viene una familia, entran al restaurante, en esa un hombre de traje muy gordo y alto lo ve y detrás de la ventana le toca con un fuerte golpe y le grita para saludarlo de manera muy excitada. El plano se encoje a un (PP) Gatica lo mira entre sorpresa y desprecio.</p> <p>El plano cambia, el hombre ya entró al restaurante y sigue con la misma exaltación, Gatica está sentado a un costado y mira hacia los costados sorprendido.</p> <p>La cámara hace un pequeño movimiento mientras el hombre se sienta y lo sigue fastidiando. El encuadre solo quedan ellos, Gatica no responde mientras el hombre insiste en saber si lo recuerda.</p> <p>El travelling coloca a ambos de perfil y en la mesa, el</p>	<p>Sonido: tango / fueracampo: bullicio de personas / ruido de platos y cubiertos</p> <p>Diálogos: Gatica: vení (llama al Ruso para que entre al restaurante)... tomá, está rica (le da la sopa) Ruso: ¿te estás portando bien? (tartamudeando) Gatica: si Ruso (con las manos abiertas sorprendido) Ruso: (lo mira, toma sopa) uuh, ta buena eeh Gatica: sabes que tengo un yeite con las minas... ¿sabes lo que hago?, ¿Cómo las culeo?, ¿te acordás de la inglesita del otro día? Ruso: si... Gatica: te acordás de la inglesita... no quería... al final me le puse a cantar bajito... Ruso: (mira para un costado y lo interrumpe) y el “trompa” Gatica hace un gesto de no saber y continúa con el cuento, ahí ve que lo llaman y deja que se vaya. Fuera del entorno entran personas: “buenas noches José/buenas noches Gatica/buenas noches Mono/buenas noches señor/que tal campeón” con otra tonalidad y mirando para abajo el Tigre dice “buenas noches, buen provecho...”</p>

	<p>hombre lo toma de la mano, Gatica sin moverse lo mira fijamente y lo controla sin querer entablar un dialogo, el hombre se incomoda y se va.</p> <p>Inicia un travelling del hombre desde la entrada hacia su mesa, el restaurante se visualiza: está lleno, ni una mesa vacía, en el travelling siguen al hombre con la familia, la mujer le pregunta que pasó, el responde y sigue, llegan a la mesa, es una mesa para muchas personas (10 aproximadamente). Llegada al asiento un compañero lo mofa al gordo por lo sucedido. Él se avergüenza, hasta que ve al dueño del restaurante (el patrón/el rosarino) y a los gritos por todo el restaurante lo llama y le pide una foto. Ahí unos compañeros preguntan si puede aparecer Gatica, a lo que el hombre a los gritos lo llama (la cámara se coloca fuera de la ventana, el grito se oye desde la calle, el hombre sobresale de todas las cabezas que se ven. El Ruso, que justo vuelve a la mesa le dice que vaya, Gatica acota. Ahí se disponen a una foto, toda la familia, algunos sentados, otros parados, Gatica se para al lado del hombre, que sin querer lo vuelve a fastidiar. Gatica le responde vulgarmente mientras se va a poner un saco. El hombre lo quiere golpear pero es evitado por todos los que lo rodean, ahí lo insulta y José le propina un golpe, saluda al rosarino y se retira.</p>	<p>Diálogos:</p> <p>Hombre (detrás de la ventana) ¡MONO!, ¡MONO!, ¡MIRA!, ¡EL MONO VIEJA! (le dice a su mujer quien está con su hijo, ella avisa a la mesa que ahí va, el hombre la interrumpe) ¡PARA VIEJA, EL MONO!, ¿No te acordás de mí?, mírame bien... GRANDE MONO (gesticulando a los gritos) ¡EEH MUCHACHOS QUE LE DIJE, QUIEN IBA A ESTAR... EL MONO!... ¿no te acordás de mí? (se le sienta en la mesa), te acordás cuando perdiste con Spelucin? Que te tiró fuera del ring... y vos le diste una patada, ¡LE DIO UN PATADÓN JA JA JA! (a los gritos)... ¡estaba ahí, yo estaba ahí, en primera fila!, ¿no te acordás? Si me miraste y todo... ¡JE JE JE ESTE MONITO! (a los gritos mientras toma su mano)</p> <p>Gatica: (lo interrumpe) “señor Gatica”... (Mira para ambos lados y le dice) saca los pies de ahí...</p> <p>Hombre: está bien, no te enojés... (Se para y se va a la mesa, la mujer le pregunta que es lo que pasó mientras caminan)... “él dice que no se acuerda pero si se acuerda... lo que pasa es que está medio curda”...</p> <p>Hombre 2: (sentado en la mesa esperándolo, se le burla) no te dio bola... (se le ríe)</p> <p>El hombre gordo llama al dueño del restaurante y pide una foto, ahí llama a Gatica. El Tigre lo ignora, el rosarino, con otro tono lo llama amablemente junto al consejo del Ruso que había vuelto a la mesa. Gatica responde y va a la foto</p> <p>Hombre: (a los gritos) USTEDES NO SABEN COMO SE DABAN ESTOS DOS (por el rosarino y por Gatica) ÉL DICE QUE NO SE ACUERDA, PERO SI SE ACUERDA... ¡Monito!... ¿en serio no te acordás de mí? (mientras lo abraza poniendo su mano en su hombro, Gatica ve la mano y lo ve, sonrío para la foto no sin antes responderle)</p> <p>Gatica: perdóname papito, sabes que pasa... me he cogido tantos boludos en la vida, no me puedo acordar de todos...</p> <p>Hombre: (mira y habla para todos) eeh, me dijo puto, lo oyeron...</p> <p>Hombre 2: (risa irónica) ja, todos los oímos, te dijo puto y boludo</p> <p>Hombre: (lo quiere increpar, lo sostienen) suéltenme que lo mato... CON RAZÓN ESTÁS ACÁ DE PORTERO MONO HIJO DE PUTA (ahí el Mono, que se colocó el saco para irse, le pega,</p>
--	---	--

			saluda al rosarino levantando la mano y se retira)
Hasta 2.01.06	4	El plano en (PGM) inicia con Gatica caminando a lo lejos, un poco más lejos viene corriendo el Ruso de atrás. Gatica un poco emocionado sigue caminando. Es de noche y Gatica cruza con el Ruso un puente en el que lo espera un bote con personas. Es el riachuelo y se van hacia la isla Maciel. El bote marcha, termina la escena con una reflexión de Gatica. El entorno de la noche es sereno y muy oscuro, muy poco alumbrado, solo se visualiza el humo de un barco a lo lejos, del que se refleja una luz	Ruidos: grillos /bocinas de barco/golpes de pequeñas olas/ pasos/ respiración profunda Dialogo: Ruso: José (a lo lejos hasta que se acerca) ¿qué pasó José?... (no responde) te faltaron el respeto... Gatica: dejá, ya van a ver cuando vuelva el General...
Secuencia	Escena	Imagen/diseño de arte/decorado/fotografía/luz	Sonido/guion
29 Desde 2.01.06	1	La escena transcurre en un cuadrilátero de un show que realizaba Martín Karadagián (<i>Titanes en el ring</i> –programa de televisión) en ella, en un (PGM) Karadagián lanza por los aires a Gatica, lo atrapa pero cae de manera que se lesiona, el Tigre no se levanta, el Ruso y un enano corren a asistirlo, Karadagián se toma la cabeza. aparece un graf que destaca: TESTIMONIO SR. MARTÍN KARADAGIÁN	Sonidos: música sentimental / gemido en sincronía con el dialogo en off en el golpe de Gatica. Dialogo: voz en off, en modo de relato con focalización interna, del propio luchador (quien dirigía el propio Karadagián) “cayó el Gobierno, le sacaron la licencia, porque su presencia generaba multitudes, yo lo quería ayudar económicamente un poquito y él no quería, y entonces pensé hacer un festival, una lucha: Gatica contra Karadagián y dice “yo no puedo luchar, no se luchar” y le digo “yo te voy a enseñar, por lo menos los primeros pasos lo vas a dar, el espectáculo lo vamos a cerrar bien, pero se accidentó y accidentalmente se lastimó una piernita y ahí fue como terminó rengueando”
Hasta 2.02.53	2, 3	La siguiente escena transcurre en un muelle de la Isla Maciel, un graf describe: 1958. El Tigre viene caminando rengo por completo. Lleva en sus brazos a su perro. Es de mañana, en el muelle espera una mujer sentada. Abajo está el conductor del bote. Ella, con unos bolsos en el banco, los aparta y le quiere ceder espacio para que se siente, Gatica responde de mala manera. (PP) de perfil, con el perro que tiene la lengua afuera, ella con un (PP) asiente bajando la cabeza. él la mira, le dice si lo conoce. Sucede una elipsis, la escena cambia, están en el bote para ir a La Boca, son cuatro: el perro, Gatica, el conductor y ella. Mientras el conductor rema de espaldas a ellos, Ella le pregunta cómo se llama su perro, que aun lleva en brazos, él le dice su nombre (igual al perro que mató una camioneta)	Sonido: gaviotas/pájaros/pasos/autos Diálogos: Señora: ¿quiere sentarse? Gatica: ¿Qué soy, paralizado yo? ... ¿usted sabe quién soy yo? Señora: y si... Gatica (sonriendo, el ríe también) Gatica: ¿le gustan los perros? (ya en el bote) Señora: ¿Cómo se llama? (por el perro) Gatica: cautivo... Señora: ¿por qué? Gatica: qué se yo... cuestión de ideología (se ríe).

<p>30 Desde 2.02.53</p>	<p>1</p>	<p>Inicia con un graf: 1963. Acompañado de un plano detalle: muñequitos “diablos rojos”. Baja, debajo de él Gatica, en (PP) está solo en el encuadre, relata una historia que tuvo en un cabaret la semana pasada. Está con el tono alto, la cámara realiza un zoom, le habla a dos adolescentes, el plano se abre más está fuera de un bar bailable, a unos metros lejos de la puerta, en ello llega el Ruso, quien parece estar a cargo del bar. Le grita a José que se quede en la puerta (otra vez está de relacionista público), Gatica está impaciente, pregunta varias veces la hora a la gente que sale, en una uno le dijo “Monito”, Gatica por lo bajo lo insulta. Vuelve con los jóvenes, que siguen sentados. Le pide un cigarro y le dice que no le cuente al Ruso que mañana van a ir a la cancha y vuelve a la puerta rengueando.</p>	<p>Música (fuera de campo: salsa brasileña)</p> <p>Diálogo: Gatica cuenta experiencias sexuales a los jóvenes, el Ruso le pide que se quede en la puerta, el Tigre está impaciente, “buenas noches, buen provecho” a los clientes que se retiran, a varios les pregunta la hora. Ya le había preguntado al Ruso. Vuelve a los jóvenes y, después de pedirle un cigarro, les dice: “che, no le digas nada al Ruso que mañana vamos a la cancha, ¿está bien?... muzzarella”</p>
	<p>2</p>	<p>(PGM)/cámara en movimiento</p> <p>Es de día, están jugando Independiente y River Plate, desde una esquina se ve que hay gol de Independiente, el estadio está a capacidad media, la cámara rota hacia el público que está en un córner, en ello aparece Gatica, está con el perro en sus brazos y el joven atrás. Otro joven se le acerca, le dice que tiene un lugar que reservó para él, para que pueda sentarse, Gatica (estaba apoyado contra un alambrado lateral), se enoja pero luego recapacita y lo va a ver, una cámara en movimiento (PP) en el que Gatica se las arregla entre la multitud para pasar con su perro en un brazo y el otro lleva el saco, la hinchada tiene, en su mayoría remeras y camisas blancas rodeada de banderas rojas y papeles. Gatica le agradece la atención al joven y le regala el souvenir de “diablo rojo” que apareció en el plano de la primera escena. Y decide irse</p>	<p>Sonido inmerso en el escenario: gritos de gol/canticos</p> <p>Joven: che Monito, ¿quieres sentarte? Tengo un lugar allá... Gatica: ¿qué, soy paralizado yo? Joven: no, no... yo decía nomás por si estabas cansado. Joven 2: para José, dejá de joder. Gatica: no soy paralizado... (el joven se va, Gatica lo ve y lo sigue) Gatica: tomá, para vos, (le da el souvenir, el joven agradece) cuidámelo mucho eh, ¿Qué hora es? Joven: las cuatro y media. Gatica: uuuh, se hace tarde...</p>
	<p>3</p>	<p>El escenario transcurre fuera del estadio. El joven le dice a Gatica que pare, que lo acompaña (PM), Gatica va más adelante, le dice que se tiene que ir, el partido no termina aun (se oye otro gol a lo lejos)</p> <p>En un (PE) Gatica trota rengueando al ver un colectivo, un Mercedes 11 14, el colectivo viene rápido, él trata de subirse en movimiento. En el encuadre solo aparece el colectivo y él.</p> <p>Trata de subirse, no puede, ya que tiene a su perro y con la misma mano que sostiene el saco sostiene la manija para subirse al colectivo que no frena del todo. Su imposibilidad, además al estar rengo hace que se caiga. El colectivo lo arroja. Detrás, en otro plano, el joven ve la situación, grita desesperadamente.</p> <p>Gatica queda tirado en el medio de la calle, el colectivo a lo lejos huye, el joven desesperado corre a asistir, un auto se acerca, el joven grita desesperado. El encuadre cambia,</p>	<p>Sonidos: gritos de gol (por la perspectiva del sonido están en las inmediaciones del estadio) / respiración profunda</p> <p>Diálogos: entre Gatica y el joven, que le insiste que lo acompaña y Gatica le insiste que se le hace tarde.</p> <p>Música: inicio de una melodía empática que acompaña a la película en momentos sentimentales.</p>

		Gatica se trata de arrastrar hasta el cordón, los autos siguen, nadie frena, el joven grita a todos los que pasan. Los autos siguen pasando, el entorno está rodeado por soledad y mucho espacio, a lo lejos está el joven tratando de parar autos, estos vienen de a uno y pasan de largo, mientras Gatica llega arrastrándose al cordón se oye otro grito de gol, ya no pasa nadie, el joven corre alejándose del encuadre, solo se escucha su fuerte respiración y una melodía extradiegética.	
	4	<p>La siguiente escena corresponde a la nueva novia de Gatica (la señora que conoció en la Isla Maciel), un joven (quien aparenta ser un hijo de la primera mujer) y niños, que corren hacia el hospital. El siguiente plano corresponde a un travelling, Gatica en, camillas viene asistido y muy mal herido, en el camino viene el Ruso que se pone a la par. Ya en cama, con un (PP) el Tigre, le sacan el respirador y trata de hablar de forma muy agitada, una manguera está adaptada a su nariz. Gatica le habla a su amigo, solo ellos aparecen en otro recuadre.</p> <p>En otro recuadre, el Ruso se encuentra de espaldas mirando a Gatica, se posiciona una enfermera y una pequeña puerta en la que está rodeada de fotógrafos, y su novia. La sala está muy oscura salvo por dos luces.</p>	<p>Gatica: Ruso... ¿me quieres? Ruso: (tartamudeando y con voz temblorosa) mucho Gatica: Ruso... que culo tiene esa piba... Ruso: shhh... descansa... Gatica: buenas noches... buen provecho...</p>
31 Desde 2.12.17	1	<p>En un (PGM), aparece el féretro de Gatica a cajón abierto, éste está rodeado de flores y unos cuantos familiares, los familiares y cercanos están sentados o a un costado del marco, otros, allegados y parte de sus seguidores pasan caminando y dejan un saludo (muchos lloran)</p> <p>El plano cambia, se aleja la cámara y se coloca en contrapicado, las flores se hacen notar aún más, tanto que copan un 80% en la toma.</p>	Silencio/bocinazos de barco
	2	<p>El cajón es llevado por una multitud, inicia música extradiegética. Sobre el cajón vuelan rosas mientras aparecen infinidad de manos tocando el cajón, el plano se yuxtapone con un flashback, aparece Gatica cuando niño, en (PP) sonriente, con la cara sucia. Luego aparece Gatica con unos 10 años, sonriente, con el gorro de capitán, como cuando entraba a los cabarets colándose. Las tomas se vuelven a entremezclar, aparece un plano con cámara en movimiento de la vez que Gatica y el Ruso lloran abrazados (la vez que fueron a la peluquería de Don Lázaro), con otra en la que Gatica está abrazado llorando salido del hospital, al saber la muerte de su hijo.</p> <p>Vuelve a recurrir a otro plano, en la que en un travelling el Ruso camina victorioso con la camisa blanca ensangrentada, entre la multitud que iba a ver a Gatica. Ella está acompañada de relatos radiales (extradiegético) y Gatica elevado entre hombros luego de una victoria. Su rostro está cubierto de sangre pero el goza de felicidad</p>	<p>Música (continúa)</p> <p>(relatos radiales)</p>

		plena. Las banderas nacionales flamean detrás. Gatica, con las vendas aún, saluda a la hinchada lanzando besos. El movimiento se eclipsa, Gatica queda encuadrado lanzando besos, todo ensangrentado pero feliz, una luz azul clara, lateral desde abajo lo comienza a iluminar. Las banderas por detrás cierran el cuadro.	(ruidos: golpes/bocinas de barcos) La música corta cuando la imagen se torna fotografía. Se oye un grito de público efervescente. Inicia un tango: "nostalgias"
32 2.16.00	1	Pantalla negra: FIN Créditos	

Ley de cine (1957)⁶⁸ - Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación:

El "Decreto-Ley" 62-57 extendió al cine los derechos de libre expresión que la Constitución asegura a la prensa, fijó régimen de obligatoriedad de exhibición, creó un sistema de subsidios y protección de acuerdo a la calidad de las películas y dio lugar a la constitución del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue un espectro de optimismo que hay necesidad de medir en relación a toda la realidad política posterior.

Sus, principales puntos 1) el fomento para la cinematografía argentina en su carácter de industria, comercio, arte y medio de difusión y educación; 2) la garantía de libertad de expresión cinematográfica, tal como rige para la prensa; 3) la creación de un organismo especial el Instituto Nacional de Cinematografía que, como ente autárquico dependiente del Ministerio de Educación y Justicia, reemplazará a la Dirección General de Espectáculos; 4) la calificación de las películas nacionales para su exhibición según su calidad, de acuerdo a dos categorías: "A" (de exhibición obligatoria y con derecho a todos los beneficios del decreto-ley) y "B" (no obligatorias y sin beneficios); 5) la calificación de las salas cinematográficas y la determinación de los turnos de exhibición y de los

⁶⁸ <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/69320/texact.htm>

porcentajes a pagar por los exhibidores; 6) la protección de la minoridad mediante una subcomisión calificadora de films; 7) la conformación de un Fondo de Fomento Cinematográfico (integrado por el 10 % del precio de toda entrada o localidad, el importe de las tasas de visación de toda película extranjera y las multas u otros recursos específicos; 8) el otorgamiento de beneficios económicos para la industria (créditos bancarios, fondos de recuperación industrial, premios especiales a la producción, a artistas y equipos técnicos, etc.); 9) la difusión en el exterior de las películas de exhibición obligatoria; 10) la creación y mantenimiento de un Centro Experimental Cinematográfico para la formación de artistas y técnicos; 11) el fomento del cortometraje; 12) la aplicación de sanciones a quienes ejercitaren censura o impidieren la libre circulación y exhibición de una adhieren la libre circulación y exhibición de una obra cinematográfica.

Carta de Leonardo Favio dirigida al secretario de Cultura

26 enero 1994

"Progresiva, silenciosamente, nuestro país se ha transformado en territorio extranjero para la explotación cinematográfica. En nuestro país —por exigencia de EEUU.— se decidió hace décadas que las películas norteamericanas, como producto industrial, ingresen sin cargo en nuestro territorio. Es el único producto ingresado desde el exterior que no paca recargo. A cambio de ello, una ley grava la exhibición de toda película que se exhiba en la Argentina para que nuestra industria pueda existir. Pero esta ley, al igual que la industria que sustenta, se transformó, a raíz de los avances tecnológicos, en una ficción más, ya que las salas cinematográficas han ido desapareciendo, llegando en la actualidad a unas doscientas aproximadamente en todo el territorio de la República. La exhibición se trasladó, entonces, a los videos y la televisión, modificando el método de exhibición, pero no la ley. Sin embargo, los nuevos canales de exhibición se empeñan en desconocer esto último. Frente a este nuevo paisaje,

comisiones de cineastas recurrimos en reiteradas oportunidades a largas e inútiles reuniones con legisladores, quienes oían sin escuchar la grave situación que les planteábamos. Agotada esta instancia, el Señor Director del Instituto Nacional de Cinematografía, doctor Guido Parisier, informó al Señor Presidente, doctor Carlos Menem, sobre la angustiada situación de nuestra Industria. El Señor Presidente, en resguardo de ese ámbito de la cultura, firmó el - decreto. 2736/91 y luego, el 949/92, con lo que solucionaba definitivamente y dentro de la normativa de la ley 17.741 la nutrición del fondo de fomento cinematográfico que maneja el Instituto Nacional de Cinematografía.

A más de dos años de la decisión del Señor Presidente, el Congreso no trata la cuestión. El Poder Legislativo continúa indiferente ante la agonía de esta importante expresión de nuestra cultura. Nuestro cine muere. ¿Qué podemos hacer para sacudir esta indiferencia de nuestros representantes? Amo el cine. El cine merece ser amado.

Los países líderes y aquellos que tienen vocación protagónica velan celosamente por su cinematografía. No existe el liderazgo ni el protagonismo sin una cinematografía fuerte. El cine es una presencia ubicua que — en la vanguardia de un mundo competitivo— fortifica la identidad de las nacionalidades. El cine nos narra, le cuenta al mundo como somos. Es un medio formidable en la conquista de prestigio y en la elaboración de una imagen positiva. En suma, el cine no se agota —ni mucho menos— en su perfil puramente comercial, ajeno a estas reflexiones. Ante este panorama, no es suficiente con la sola verbalización de la protesta justa. Además debemos actuar, debemos sacrificar "halagos y gratificaciones" que comienzan por enervar la energía creadora y las fuerzas morales que vertebran las conductas.

Con este criterio rechacé sistemáticamente las invitaciones que me cursaron de distintos festivales (Cannes, San Sebastián, etc.) para participar con mi película *Gatica*. Pero cuando las entidades que agrupan el quehacer cinematográfico argentino decidieron que *Gatica* nos representara ante la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas

de España, acepté la responsabilidad por encontrar allí un espacio cultural importante, alejado de frivolidades, desde donde hacer oír nuestra protesta y, si teníamos suerte, intentar con ello sacudir la modorra de nuestros legisladores en lo referente al tema que nos preocupa. Bien, tuvimos Suerte, encontramos ese espacio, pero hoy siento que no alcanzará para reclamar nuestra razón. ¿Qué hacemos entonces?

Creo, como hombre de cine, como hombre de la cultura argentina que ha sido honrado por sus pares de la industria y la creatividad con la designación de mi película *Gatica, el Mono* como representante de nuestro país para la elección de los "Oscar 1994", que debo renunciar, debo renunciar a concurrir con "*Gatica*" A LA ALTERNATIVA ANUAL DE LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS DE HOLLYWOOD 1994.

Creo que esta renuncia será una forma eficaz de golpear las puertas de nuestros parlamentarios; de esclarecer a la opinión pública; de convocar a la comunidad cultural argentina, para estar a la altura de los desafíos, en coherente continuidad con el camino trazado por los obreros, los técnicos, los actores, los escritores, los músicos, los productores y directores a lo largo de la historia del cine nacional.

LE RUEGO, ENTONCES RETIRAR MI FILM "*GATICA, EL MONO*" COMO REPRESENTANTE DE NUESTRO PAIS DE LA ALTERNATIVA ANUAL DE LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS de Hollywood 1994. (Los destacados y las mayúsculas pertenecen al original de la carta firmada por Leonardo Favio)*

*El presidente Carlos Menem convocó al Congreso a sesiones extraordinarias a partir del 10 de febrero de 1994 e incluyó la Ley de Cine en la lista de temas a tratar. Dicha ley fue aprobada por la Cámara de Diputados el 11 de mayo. El 28 de septiembre la aprobó la Cámara de Senadores y fue promulgada por el Poder Ejecutivo el 17 de octubre.

CINEMATOGRAFIA

Decreto **N°** **2736/91**

Establécense los alcances del impuesto determinado por el inciso a) del artículo 24 de la Ley N° 17.741.

Bs. As., 26/12/91

VISTO la Ley N° 17.741 y modificatorias y el estado de emergencia en que se encuentra el cumplimiento de las funciones que la misma impone, y

CONSIDERANDO:

Que es forzoso, en el camino de la reforma del Estado emprendida, proveer sin dilación a todos aquellos aspectos que hacen al equilibrio de su estructura, en la que la dimensión económica debe estar armoniosamente compensada con elementos culturales que, si bien contienen valores espirituales perennes, requieren de una instrumentación industrial y comercial moderna, cual es la de la cinematografía y medios audiovisuales, afectados hoy en la Argentina de una profunda crisis que si no encuentra urgente remedio amenaza con una cierta y cercana muerte de tan valiosa actividad.

Que ante la trascendencia social de los medios de comunicación audiovisual, concebidos como auténticos vehículos de contenido cultural, se intentó remediar la profunda perturbación producida en su estructura normativa por la irrupción de elementos nuevos como la televisión y el videograma, gestionando la tramitación desde 1986 de un proyecto de ley sobre la materia en la Comisión de Comunicaciones de la Cámara de Diputados, sin que hasta el presente se hubiera obtenido un pronunciamiento del Honorable Congreso de la Nación.

Que la Ley N. 17.741 en el inciso a) de su artículo 24, instituye el FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO, fuente genuina de recursos económicos destinados al fomento del cine nacional. Establece como piedra basal del mismo, 'un impuesto equivalente al DIEZ POR CIENTO (10 %) del precio básico de toda localidad o boleto entregado gratuita u onerosamente para presenciar espectáculos cinematográficos en todo el país, y cualquiera sea el ámbito donde se efectúe', debiendo 'los empresarios o entidades exhibidoras adicionar este impuesto al precio básico de cada localidad'.

Que la producción, exhibición y difusión de la cinematografía argentina constituyen los objetos primordiales de aplicación del FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO, el que al ser alimentado fundamentalmente por el aporte

de los espectadores no representa carga alguna para el erario público, circunstancia ésta que encuadra adecuadamente dentro del marco de modernización y reforma del Estado.

Que en la medida que en los últimos años cerraron sus puertas un gran número de las salas cinematográficas del país y asimismo las existentes han visto disminuida la cantidad de espectadores, ha quedado prácticamente agotado el aporte al FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO.

Que es la PELICULA la protagonista y centro de toda la actividad audiovisual, siendo ella conceptuada por el artículo 76 de la Ley N° 17.741, reformado por el artículo 8 de la Ley N° 20.170, que a todos los efectos de la Ley, la define jurídicamente como 'todo registro de imágenes en movimiento con o sin sonido, destinado a su proyección, televisación o exhibición por cualquier otro medio'

Que la imposición tributaria del inciso a) del artículo 24, que graba la presencia de espectáculos cinematográficos 'cualquiera fuere el ámbito donde se efectúe', sumada al concepto que el art. 76 hace de los medios por los que se instrumenta la exhibición de la película, los que pueden ser de cualquier naturaleza, flexibilizan el objeto del impuesto, el que no puede quedar encerrado únicamente en las salas cinematográficas sino que debe abarcar toda la actividad de la película, sea cual fuere el medio o soporte por el que llegue al espectador.

Que en consecuencia, el resurgimiento del cine nacional requiere también que el gravamen del inciso a) del artículo 24 de la Ley N° 17.741 alcance además de los supuestos previstos en él, a todos los responsables de la exhibición de películas, por cualquier medio que lo realizaren.

Que a fin de fiscalizar tales actividades, se hace necesario que los registros puntualizados en el artículo 61 de la Ley N° 17.741, modificado por el artículo 8 de la Ley N° 20.170, abarquen también a editores, distribuidores de video, como así también a los video clubes, a los canales de televisión abierta y por cable y a todo local o empresa que se dedique a la exhibición por el sistema de video, cualquiera sea su género.

Que debiendo estar a su cargo la aplicación, percepción y fiscalización del impuesto, el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA debe establecer la forma y plazo en que los responsables habrán de ingresarlo, como así también los instrumentos de control adecuados para la fiscalización de toda comercialización del videograma mediante la venta, locación o exhibición pública.

Que el cumplimiento de los cometidos enunciados permitirá dar consistencia al FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICOS.

Que las leyes Nros. 23.052 y 23.076 y sus reglamentaciones, responsabilizan al INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA por la calificación de toda película, a fin de 'establecer su aptitud para ser vistas por menores ... y prevenir a

los adultos por su contenido', debiendo ejercer tal responsabilidad sobre toda película cuya pública comercialización se realice a través de cualquier medio y sea cual fuere su destino.

Que la crisis terminal del cine nacional amenaza con la desaparición inminente de un medio interno y de un representante externo de nuestra cultura nacional, a cuyo florecimiento contribuyen los países desarrollados del mundo, realidad angustiosa ésta que ya no puede esperar el tiempo que demandaría la sanción de una ley por el Honorable Congreso de la Nación que le pusiera remedio.

Que lo expuesto califica como urgente la situación descripta, requiriendo inexcusablemente la adopción en forma inmediata de las soluciones de fondo tendientes a impedir los graves perjuicios que acarrearían una mayor demora en su implementación.

Que el Poder Ejecutivo Nacional, además de las facultades que le confiere el artículo 86 de la Constitución Nacional, puede ejercer atribuciones legislativas cuando la necesidad se hace presente y la urgencia lo justifica, contando para ello con el respaldo de la mejor doctrina constitucional y de la jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. Así, Joaquín V. González ha sostenido en su Manual de la Constitución Argentina que 'puede el Poder Ejecutivo, al dictar reglamentos o resoluciones generales, invadir la esfera legislativa o, en casos excepcionales o urgentes, creer necesario anticipar la sanción de una ley' (conforme en el mismo sentido Rafael Bielsa, Derecho Administrativo, 1954, Tomo I, página 309). También la Corte Suprema de Justicia de la Nación le ha dado acogida a esta postura doctrinaria (fallo 11: 405; 23: 257).

Por ello,

EL PRESIDENTE DE LA NACION ARGENTINA

DECRETA:

Artículo 1º - El impuesto establecido por el inciso a) del artículo 24 de la Ley N° 17.741, se aplicará además:

a) A la venta o locación de todo videograma grabado, destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuere su género. Los editores, distribuidores y video clubes que efectúen tales operaciones, adicionarán en concepto de dicho tributo un DIEZ POR CIENTO (10 %) al precio básico de cada venta o locación;

b) A la exhibición de películas cualquiera fuere su género por los canales de televisión abierta o por cable, y en los video-bares y/o en todo otro local en los que se utilice el sistema de video cassette o cualquier otro medio. Las personas físicas o jurídicas que realicen exhibiciones de películas por los medios citados en este inciso serán los responsables del pago del gravamen con arreglo a las disposiciones que dicte el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

referidas a la base de imposición y cuanto otro aspecto estime conveniente dicho organismo. El INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA establecerá las formas e instrumentos que adecuen la percepción del impuesto a esas actividades y medios, como así también habrá de controlar que las películas proyectadas estén munidas de los derechos para su exhibición pública y cuenten, por lo menos en su versión originalmente presentada, con los correspondientes certificados de calificación y de exhibición.

Art. 2º - El INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA ejercerá el control y fiscalización del cumplimiento de las obligaciones referidas en el artículo anterior.

Los instrumentos necesarios para dicho control, serán de utilización obligatoria, de acuerdo con lo normado en el artículo 21 de la Ley N° 17.741, quedando a cargo de los responsables los costos de su implementación y mantenimiento.

Art. 3º - Todo videograma grabado, cualquiera fuera su género, destinado a su venta o locación, para su exhibición privada o pública, deberá ser calificado de acuerdo con las normas establecidas por las Leyes Nros. 23.052 y 23.076 y sus decretos reglamentarios, salvo que tal requisito se hubiere cumplido en la versión originalmente presentada y la misma no hubiera sufrido cortes ni modificaciones para su adaptación al video.

Art. 4º - Entre los registros establecidos en el artículo 61 de la Ley N° 17.741, modificada por la Ley N° 20.170, deberán funcionar los de editores, distribuidores de videogramas grabados, video clubes, canales de televisión abierta y por cable, video-bares y de todo otro local y empresa dedicados a la venta, locación o exhibición de películas por el sistema de videocassette o por cualquier otro medio, los que quedarán sujetos a las mismas obligaciones que impone el mencionado artículo.

Art. 5º - Los infractores a las disposiciones establecidas en el presente decreto quedarán sujetos a las sanciones dispuestas en las normas vigentes que rigen el fomento, la regulación y la calificación cinematográfica.

Art. 6º - Dése cuenta al HONORABLE CONGRESO DE LA NACION de los aspectos pertinentes del presente decreto.

Art. 7º - Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.- MENEM.- Rodolfo A. Díaz.

1992-06-29

CINEMATOGRAFIA

Decreto **949/92**

Modificación de la Ley N° 17.741 y el Decreto N° 2736/91.

Bs. As., 15/6/92

VISTO el Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, y

CONSIDERANDO:

Que mediante el dictado de dicha norma, el PODER EJECUTIVO NACIONAL ejerciendo facultades legislativas dispuso que el gravamen del inciso a) del artículo 24 de la Ley N° 17.741 se aplicará además de los supuestos previstos en él, a todos los responsables de exhibición de películas, por cualquier medio que lo realicen.

Que resulta necesario precisar algunos conceptos a los fines de la implementación del gravamen y compatibilizar la presente normativa con la legislación cinematográfico vigente.

Que atento el carácter de la norma que se modifica, deviene necesario el uso por parte del PODER EJECUTIVO NACIONAL de atribuciones legislativas para el dictado del presente decreto.

Por ello,

EL PRESIDENTE DE LA NACION ARGENTINA

DECRETA:

Artículo 1° - Agrégase al artículo 5° de la Ley N° 17.741 el siguiente párrafo: 'Sin perjuicio de lo establecido en el primer párrafo del presente artículo, el Director Nacional de Cinematografía podrá delegar atribuciones precisadas expresamente en funcionarios del Organismo'.

Art. 2° - Sustitúyese el artículo 6° de la Ley N° 17.741, sustituido por el artículo 1° de la Ley N° 20.170, por el siguiente:

'ARTICULO 6° - El Director Nacional de Cinematografía ejercerá la representación legal del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA y las funciones de juez administrativo respecto de la aplicación, percepción y fiscalización de los impuestos cuya recaudación se encuentra a su cargo, con facultades para determinar de oficio la materia imponible y gravámenes correspondientes, resolver los reclamos, repeticiones y recursos de reconsideración y aplicar multas'.

'El Director Nacional de Cinematografía determinará qué funcionarios y en qué medida lo sustituirán en sus funciones de juez administrativo'.

Art. 3° - Sustitúyese el artículo 1° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, por el siguiente:

'ARTICULO 1° - El impuesto establecido por el inciso a) del artículo 24 de la Ley N° 17.741 se aplicará además:

a) A la venta o locación de todo tipo de videograma grabado destinado a su exhibición pública o privada, cualquiera fuera su género.

b) A la exhibición de todo tipo de películas, cualquiera fuera su género, a través de los canales de televisión abierta o por cable y en los videobares y/o en todo otro local en los que la misma se realice por cualquier medio'.

Art. 4° - Sustitúyese el artículo 2° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, por el siguiente:

'ARTICULO 2° - Son sujetos del pago del impuesto los editores, distribuidores y videoclubes que efectúen las operaciones a que se refiere el inciso a) del artículo 1° como así también los responsables de las exhibiciones a que se refiere el inciso b) del mismo artículo'.

'Entiéndese por editor quien ha adquirido los derechos de comercialización de la película y los ejerce, mediante la transcripción de la misma por cualquier sistema de soporte'.

'Se considera distribuidor a quien revistiendo o no la calidad de editor, comercializa al por mayor las copias de la película. Está comprendido en la definición de videoclub el establecimiento que se dedica a la comercialización minorista de la película, mediante su locación o venta'.

Art. 5° - Sustitúyese el artículo 3° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, por el siguiente:

'ARTICULO 3° - Se encuentran exentas del presente impuesto exclusivamente las operaciones a que se refiere el inc. a) del art. 1° del presente decreto, cuando las mismas sean hechas entre personas inscriptas en los registros del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA como editor, distribuidor de videogramas grabados o titular de videoclubes. Dicho organismo establecerá los requisitos necesarios para gozar de tal

exención'.

Art. 6° - Sustitúyese el artículo 5° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991 por el siguiente:

'ARTICULO 5° - La base imponible se determinará, según los casos, de la siguiente forma:

a) Sobre el precio de cada venta o locación.

b) Para los canales de televisión abierta, sobre el valor de la facturación de publicidad que se tramita durante el espacio en que se emitan las películas, entendiéndose el mismo como el comprendido desde la tanda anterior a la emisión hasta la tanda posterior a la misma, ambas incluidas. El importe de facturación sobre el que se aplicará el impuesto se reducirá antes de esa aplicación en el CINCUENTA POR CIENTO (50 %) de la suma de los valores de facturación de la tanda anterior y de la tanda posterior a la emisión. El resto de las tandas se calculará sobre el CIENTO POR CIENTO (100 %) de su facturación. La utilización de los espacios publicitarios aquí definidos se presumirá siempre a título oneroso, salvo prueba en contrario.

Cuando la modalidad comercial de emisión de películas involucrase la venta del espacio, el impuesto se aplicará sobre el importe total de la operación.

c) Para los canales de televisión por cable: 1. Se establecerá el cociente entre la suma de los tiempos de películas emitidas en UN (1) mes y el tiempo que se empleó en la emisión total del mes en cuestión. 2. El porcentaje resultante se aplicará sobre el total de la facturación a los usuarios por el abono del mes al que corresponda el tributo.

d) Para los videobares o establecimientos similares en los que se exhiban películas de cualquier género y por cualquier medio, sobre el valor de la entrada si la hubiere o, caso contrario, sobre el valor de la consumición mínima aplicado al SETENTA POR CIENTO (70 %) de la capacidad del local, conforme conste en la habilitación municipal respectiva.

A los efectos de la determinación de la base imponible, en todos los casos deberá deducirse el impuesto al Valor Agregado'.

Art. 7° - Sustitúyese el artículo 6° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991 por el siguiente:

'ARTICULO 6° - La alícuota del impuesto será el DIEZ POR CIENTO (10 %). El impuesto resultante se liquidará y abonará por mes calendario, quedando facultado el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA para fijar las normas relativas a su ingreso, percepción, determinación y fiscalización'.

Art. 8° - Sustitúyese el inciso k) del artículo 2° de la Ley N° 17.741 por el siguiente:

'ARTICULO 2° - k) Inspeccionar y verificar, por intermedio de sus funcionarios debidamente acreditados o servicios de terceros que a tales efectos contrate, el

cumplimiento de las leyes, reglamentaciones y resoluciones que sean atinentes. Para el desempeño de esa función podrá inspeccionar los libros y documentos de los responsables, levantar actas de comprobación de las infracciones, efectuar intimaciones, estimaciones de oficio, promover investigaciones, solicitar el envío de toda la documentación que se considere necesaria, ejercer acciones judiciales, solicitar órdenes de allanamiento y requerir el auxilio de la fuerza pública'.

Art. 9° - Sustitúyese el artículo 7° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, por el siguiente:

'ARTICULO 7° - La falta total o parcial del pago al vencimiento del impuesto, retenciones, percepciones, anticipos y demás pagos a cuenta hará surgir la obligación, sin necesidad de interpelación alguna, de abonar juntamente con ellos y en concepto de recargo un interés que fijará el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA periódicamente, hasta el triple de la tasa activa de descuentos a TREINTA (30) días del BANCO DE LA NACION ARGENTINA, desde la fecha en que correspondía ingresar el impuesto hasta la de su efectivo pago.

Los intereses se devengarán sin perjuicio de las multas que pudieren corresponder.

La obligación de abonar estos intereses subsiste no obstante la falta de reserva por parte del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA al percibir el pago de la deuda principal y mientras no haya transcurrido el término de la prescripción para el cobro de ésta'.

Art. 10 - Incorpórase como artículo 8° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 8° - Cuando sea necesario recurrir a la vía judicial para hacer efectivos los créditos y multas ejecutoriadas, los importes respectivos devengarán un interés punitivo computable desde la interposición de la demanda.

La tasa y mecanismo de aplicación serán fijados con carácter general por el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA, no pudiendo el tipo de interés exceder en más de la mitad la tasa que debe aplicarse conforme las previsiones del artículo anterior'.

Art. 11. - Incorpórase como artículo 9° del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 9° - Los infractores a las disposiciones contenidas en la Ley N° 17.741 y sus modificatorias, en el presente decreto y en sus normas complementarias y reglamentarias quedarán sujetos al siguiente régimen de sanciones, sin perjuicio de las penas que surjan de los regímenes penales aplicables.

a) INFRACCIONES FORMALES: Serán reprimidos con multa de PESOS UN MIL (\$ 1000) a PESOS CUATRO MIL (\$ 4000), los infractores a las disposiciones que establezcan o regulen el cumplimiento de deberes formales tendientes a determinar la

obligación tributaria o a verificar y fiscalizar el cumplimiento que hagan de ella los responsables.

Si existiera resolución condenatoria respecto del incumplimiento a un requerimiento del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA, las sucesivas reiteraciones que se formulen a partir de ese momento que tuvieran por objeto el mismo deber formal, serán pasibles, en su caso, de la aplicación de multas independientes aun cuando las anteriores no hubieran quedado firmes.

b) OMISION DE IMPUESTOS: El que omitiere el pago del tributo y/o ingresos a cuenta o anticipos del mismo, mediante la falta de presentación de declaraciones juradas, liquidaciones u otros instrumentos que cumplan su finalidad o por ser inexactos los presentados, será sancionado con una multa graduable entre el TREINTA POR CIENTO (30 %) y el SETENTA POR CIENTO (70 %) del impuesto que omitiere ingresar, siempre que no correspondiere la aplicación del inciso c) y en tanto no existiera error excusable.

c) DEFRAUDACION: El que mediante declaraciones engañosas u ocultaciones maliciosas perjudicara al INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA con liquidaciones de impuestos que no correspondan a la realidad, será sancionado con una multa de dos (2) a diez (10) veces el tributo evadido.

d) Quienes alteraren o destruyeren o de cualquier modo adulteraren los instrumentos de control que disponga el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA, serán pasibles de una multa graduable entre PESOS CUATRO MIL (\$ 4000) a PESOS VEINTE MI (\$ 20.000).

Igual sanción se aplicará a los responsables de la tenencia o comercialización de elementos que, debiendo tener incorporados instrumentos de control, no los tengan efectivamente'.

Art. 12. - Incorpórase como artículo 10 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 10. - Cuando no se hayan presentado declaraciones juradas o resulten impugnables las presentadas, el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA procederá a fijar de oficio la materia imponible liquidando el gravamen correspondiente, sea por conocimiento cierto de dicha materia, o mediante estimación, si los elementos conocidos sólo permiten presumir la existencia y magnitud de aquélla.

A fin de realizar inspecciones y verificaciones el Instituto Nacional de Cinematografía contará con las facultades de los artículos 40 y 41 de la Ley N° 11.683 (t. o. en 1978 y sus modificaciones) y artículo agregado a continuación del artículo 41 por la Ley N° 23.314 y los que sustituyan o reemplacen, sin perjuicio de las particulares que le correspondan por Ley N° 17.741 y sus modificaciones'.

Art. 13. - Incorpórase como artículo 11 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991 el siguiente:

'ARTICULO 11. - El procedimiento de determinación de oficio del tributo y/o sumario de aplicación de multas, se iniciará por el juez administrativo, con una vista al contribuyente o responsable de las liquidaciones y demás actuaciones administrativas y de las impugnaciones o cargos que se le efectúen o imputen, para que en el término de QUINCE (15) días formule por escrito su descargo y ofrezca o presente las pruebas que hagan a su derecho.

Evacuada la vista o transcurrido el término señalado, el juez administrativo dictará resolución fundada determinando el tributo y accesorios o, en su caso, aplicando la multa que correspondiere e intimando al pertinente pago dentro del plazo de QUINCE (15) días.

Cuando las infracciones surgieren con motivo de impugnaciones u observaciones vinculadas a la determinación de tributos, las sanciones deberán aplicarse en la misma resolución que determina el gravamen.

El procedimiento del presente artículo deberá ser cumplido también respecto de aquellos que resulten responsables solidarios.

No será necesario dictar resolución determinando de oficio la obligación tributaria si - antes de ese acto- prestara el responsable su conformidad con las impugnaciones o cargos formulados, la que surtirá entonces los efectos de una declaración jurada para el responsable y de una determinación de oficio para el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA'.

Art. 14. - Incorpórase como artículo 12 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 12. - Cuando sea necesario recurrir al procedimiento de estimación de oficio, se aplicarán las disposiciones del artículo 25 de la Ley N° 11.683 (t. o. en 1978 y sus modificaciones) o los que lo reemplacen o sustituyan, en la parte correspondiente, teniendo en cuenta la estructura del tributo de que se trata'.

Art. 15. - Incorpórase como artículo 13 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 13. - La determinación del impuesto, en forma cierta o presuntiva, una vez firme, sólo podrá ser modificada en contra del contribuyente en los casos previstos en el artículo 26 de la Ley N° 11.683 (t. o. en 1978 y sus modificaciones) o los que lo reemplacen o sustituyan.

Art. 16. - Incorpórase como art. 14 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991 el siguiente:

'ARTICULO 14. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA queda facultado para dictar reglas de procedimiento que complementen las disposiciones de este decreto. Dichas reglas serán obligatorias para el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA y las personas que actúen ante él, desde su publicación en el Boletín

Oficial'.

Art. 17. - Incorpórase como artículo 15 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 15. - Los recursos contra las resoluciones que dicte el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA en materia de determinación de impuestos, aplicación de multas y repeticiones, se regirán por los artículos 78, 81, siguientes y concordantes de la Ley N° 11.683 (t. o. en 1978 y modificatorias) o normas que los reemplacen o sustituyan'.

Art. 18. - Incorpórase como artículo 16 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 16. - El juicio ejecutivo fiscal se regirá por el artículo 92, siguientes y concordantes de la Ley 11.683 (t.o. en 1978 y sus modificaciones) o normas que lo reemplacen o sustituyan'.

Art. 19. - Incorpórase como artículo 17 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 17. - La Ley N° 11.683 (t. o. en 1978 y sus modificaciones) será de aplicación supletoria respecto del presente impuesto.

Asimismo las materias de carácter impositivo que no han sido expresamente contempladas en la Ley N° 17.741 y sus modificaciones, así como tampoco en el Decreto N° 2736/91 o en el presente decreto, se regirán por las normas de la Ley N° 11.683 (texto citado) o las que las reemplacen o sustituyeren, en tanto fueran compatibles con el presente impuesto y no se refieran exclusivamente a un tributo determinado.

Art. 20. - Las materias de carácter impositivo tratadas en el Decreto N° 2736/91 y en el presente, sustituyen a las que puedan corresponder contenidas en la Ley N° 17.741 y sus modificaciones. Deróganse los artículos 25, 26, 27, 6 segundo párrafo, 66, 69, 70 y 75 de la Ley N° 17.741, modificados por los artículos 4° y 10 de la Ley N° 20.170.

Art. 21. - Incorpórase como artículo 18 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991 el siguiente:

'ARTICULO 18. - Los editores de todo videograma grabado, cualquiera fuera su género destinado a su venta o locación para su exhibición pública o privada, serán responsables de hacer por sí una calificación que deberá ajustarse a las categorías previstas por el artículo 3° del Decreto N° 828/84 reformado por el artículo 1° del Decreto N° 3899/84. Tal calificación debe constar en afiches y etiquetas y habrá de encabezar la exhibición. Las obras que en su versión original hubieren sido objeto de calificación sin que sufrieran modificaciones posteriores para el videograma, quedarán sujetas a la misma. El INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA retendrá la competencia calificadora que le asignan las Leyes Nros. 23.052 y 23.076, la que ejercerá de oficio cuantas veces

estime

conveniente'.

Art. 22. - Incorpórase como artículo 19 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991,
el siguiente:

'ARTICULO 19. - Extiéndase la facultad de instituir premios otorgada al PODER EJECUTIVO NACIONAL por la Ley N° 19.363, en el beneficio de los locatarios y compradores de videogramas en los videoclubes, el PODER EJECUTIVO NACIONAL podrá disponer normas relativas a publicidad institucional y de difusión del sistema de premios del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA sin cargo para el mismo y de cumplimiento obligatorio en las exhibiciones de películas por cualquier medio que generen derecho a los espectadores compradores o locatarios que hubiesen abonado el impuesto del artículo 24, inciso a) de la Ley N° 17.741 o del artículo 1°, inciso a) del Decreto N° 2736/91, a participar de los sorteos que se establezcan al respecto'.

Art. 23. - Incorpórase como artículo 20 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991
el siguiente:

'ARTICULO 20. - Los fondos que se recauden por el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA con destino al Fondo de Fomento Cinematográfico serán depositados por los obligados en el BANCO DE LA NACION ARGENTINA o en las casas bancarias con las cuales el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA haya celebrado convenios a tal efecto, para lo cual queda expresamente facultado. Sin perjuicio de los aludidos convenios, todas las sumas recaudadas con el destino antes expresado serán transferidas a la cuenta del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA en el
BANCO DE LA NACION ARGENTINA'.

Art. 24. - Incorpórase como artículo 21 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991,
el siguiente:

'ARTICULO 21. - Facúltase al INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA para que los fondos que se encuentren disponibles del Fondo de Fomento Cinematográfico sean invertidos en títulos públicos nacionales o en colocaciones financieras en el BANCO DE
LA NACION ARGENTINA'.

Art. 25. - Sustitúyese el artículo 17 de la Ley N° 17.741 modificado por el artículo 2° de la
Ley N° 20.170 por el siguiente:

'ARTICULO 17. -- El incumplimiento de lo previsto en el artículo 16 hará pasible al productor de la película de la pérdida de la cuota de pantalla que se le hubiere otorgado'.

Art. 26. - Sustitúyese el artículo 18 de la Ley N° 17.741 modificado por el artículo 2° de la
Ley N° 20.170 por el siguiente:

'ARTICULO 18. - En el caso de incumplimiento de lo dispuesto por el artículo 16, y sin perjuicio de lo establecido por los artículos 17 y 38 de la presente ley, el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA podrá disponer, a efectos de cancelar el crédito que

hubiere otorgado, de todos los beneficios que por cualquier concepto reciba el productor del Organismo citado, incluyendo la participación que le corresponda en otras producciones en las que hubiere intervenido o intervenga'.

Art. 27. - Derógase el inciso d) del artículo 7° de la Ley N° 17.741 modificado por el artículo 1° de la Ley N° 20.170.

Art. 28. - Sustitúyese el artículo 21 de la Ley N° 17.741 por el siguiente:

'ARTICULO 21. - El INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA queda facultado para requerir elementos de control tales como registros mecánicos y/o electrónicos especiales para el expendio de billetes de acceso a los locales de exhibición o para el de facturas y/o tickets de venta en todo aquel que comercialice videogramas o cualquier otro sistema de control, tal como programas especiales de computación, soportes de información, códigos específicos sobre soportes especiales en elementos portadores de películas, etc. Esta facultad está también referida a las emisoras de televisión.

Los boletos de acceso a los locales de exhibición, los formularios de declaraciones juradas, las liquidaciones de boletería, las boletas de depósito del impuesto y, en general, cualquier otro elemento de control, serán diseñados por el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA.

Toda empresa responsable ante el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA estará obligada a presentar ante el mismo o ante quien éste disponga las declaraciones juradas, liquidaciones de boletería, elementos de control y toda documentación contable y legal que se considere necesaria, cuando así le fuese requerido'.

Art. 29. - Sustitúyese el artículo 22 de la Ley N° 17.741 modificado por el artículo 2° de la Ley N° 20.170 por el siguiente:

'ARTICULO 22. - El que falsificare o adulterare o alterase documentación, formularios, boletos o entradas o instrumentos de control dispuestos por el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA será reprimido con la pena que establece el artículo 289 del Código Penal, sin perjuicio del ingreso del impuesto omitido, de los recargos y de las multas que correspondieren. El que incurriere en falsedad en la mención de los datos que presente el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA será sancionado con la inhabilitación transitoria o permanente para gozar de todos los beneficios de esta ley, sin perjuicio de las demás penas o sanciones que correspondieren.

Art. 30. - Incorpórase como artículo 22 del Decreto N° 2736 del 26 de diciembre de 1991, el siguiente:

'ARTICULO 22. - Lo dispuesto en el artículo 62 de la Ley N° 17.741 modificado por el artículo 10 de la Ley N° 20.170 y lo establecido en el artículo 63 de la Ley N° 17.741 se extenderá a los casos de transferencia de explotación en que intervenga como transmitente alguno de los sujetos a quienes corresponda estar inscriptos en los registros del INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA como empresas

cinematográficas, editores o distribuidores de videogramas, videoclubes, videobares y empresas de televisión abierta o por cable'.

Art. 31. - Las disposiciones establecidas en el presente decreto entrarán en vigencia:

a) Las relativas al impuesto establecido en el artículo 1º, inciso a) del Decreto N° 2736/91, a partir del 1 de abril de 1992;

b) Las relativas al impuesto establecido en el artículo 1º, inciso b) del Decreto N° 2736/91 a partir del primer día del segundo mes siguiente al que corresponda a la fecha de publicación del presente decreto.

Art. 32. - Dése cuenta al HONORABLE CONGRESO DE LA NACION de los aspectos pertinentes del presente decreto.

Art. 33. - Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.- MENEM - Antonio F. Salonia. - Domingo F. Cavallo.

Fuente: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación

Bibliografía

(s.f.). pág. https://es.wikipedia.org/wiki/Prisioneros_de_una_noche.

A 70 años de la Buenos Aires-Caracas, l. c. (s.f.). *La Nación*. Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/deportes/a-70-anos-buenos-aires-caracas-carrera-financio-nid2192020>

Alabarces, P. (2008). *Fútbol y Patria*. Buenos Aires : Prometeo Libros.

Alabarces, P., Conde, M., & Dorado, C. (s.f.). *Hinchadas*.

Amelio-Ortiz, N. (12 de septiembre de 2019). *Zepfilms*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=nhc82d9L3aA>

Antin, M. (s.f.). *Fundación Malba/CINE*, págs. <https://malba.org.ar/los-venerables-todos/> .

Archetti, E. (s.f.). *El potrero, las pistas y el ring*.

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: PAIDÓS.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Mexico .

Barthes, R. "Análisis estructural del relato"

Barthes, R. "el mensaje fotográfico"

Bourdeu, P. (2002). *Sociología y cultura*. México.

Bourdieu, P. (1978). ¿como se puede ser deportista? *Exposición introductoria al Congreso Internacional de l´HISPA* , (pág. 6). Paris.

Brohm, J. M. (s.f.). *20 tesis sobre el deporte* .

Cachorro, G. (2007). *sobresentidos. estudio sobre comunicacion cultura y sociedad*. Jujuy : EdiUnju.

- Canclini, N. G. (s.f.). Reproducción social y subordinación ideológica de los sujetos (segunda conferencia).
- Cáneva, V. (s.f.). Locales vs. Visitantes Prácticas deportivas y apropiación identitaria .
- Cassirer, E. (1968). *antropologia filosofica, introduccion a una filosofia de la cultura*. DF México : fondo de cultura economica mexico .
- Chion, Michel. La audivisión. (1990)
- De Dios, Sabrina laura; Donato, Maria soledad. (septiembre 2009). *El imaginario popular en la filmografia de Leonardo Favio*. La Plata: tesis de grado.
- Facultad de Bellas Artes (UNLP) "Dirección de arte y el diseño de sonido"/"Iluminación"
- Ferrando, M. G. (s.f.). *Aspectos sociales del deporte, capítulo 2*.
- Francastel, P. (s.f.). *sociologia del arte*.
- Gerard Ganette "El discurso del relato"
- Garcia Canclini , N. (1982). *culturas populares en el capitalismo*.
- Gentino, O. (s.f.). *Cine Argentino (entre lo posible y lo deseable)*.
- Gutierrez , L., & Romero , L. A. (1987). *Comunicación y culturas populares en Latinoamerica*. México: Ediciones G Gilli.
- Gutierrez, L., & Romero, L. A. (s.f.). los sectores populares urbanos como sujetos historicos. En *Sectores populares, cultura y política*.
- Hoswband, E. (1999). *Historia del Siglo XX* . Imprenta de los Buenos Ayres S.A.I, y C. Carlos Berg 3449 (1437) Buenos Aires. .
- Lanfranchi, P. (s.f.). deporte y el estado. Génesis de la evolución de las políticas deportivas en Europa. Un análisis comparativo entre Alemania, Francia y Gran Bretaña.
- Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez. (s.f.). sectores populares, cultura y política.
- Mandell, R. (s.f.). *inglaterra tierra de deportes* .
- Marie, J. A. (1990). *Analisis del film*. París: Edición Paidos.
- Mundo azulgrana*. (s.f.). Obtenido de La gira triunfal europea:
://mundoazulgrana.com.ar/sanlorenzo/noticias/20150/la_gira_triunfal_europea.html
- Nietzsche, F. (1873). introducción teoretica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral. *comunicacion y cultura cátedra II*, pág. 5.

- Panella, C., & Rein, R. (2019). *El deporte en el primer peronismo*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (FPyCS).
- Park, C. d. (s.f.). Obtenido de <https://historialunapark.com/ii-archivo/3-decada-1953-1962/>
- Piovani, J. I. (s.f.). *El diseño de investigación*.
- Piovani, J. I. (s.f.). *El diseño de investigación*.
- Prisioneros de una noche . (s.f.). pág. https://es.wikipedia.org/wiki/Prisioneros_de_una_noche.
- Rein, R. (s.f.). *La cancha peronista. fútbol y política (1946-1955)* .
- Rorty, R. (1996). *contingencia, ironía y solidaridad* . Barcelona : Paidós.
- Schettini, A. (1994). *Pasen y vean*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana.
- Souza, M. S., Migliorati, M., & Giordano, C. (s.f.). *Hacia la tesis*.
- Steimberg, O. (s.f.). *semiótica de los medios masivos* .
- Thompson, E. P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. barcelona : Barcelona www.cholonautas.edu.pe.
- Thompson, J. B. (1993). *ideología y cultura moderna* . México : Printed In México .
- Wacquant, L. (15 de abril de 2006). el atleta como un espejo del mundo . *revista ñ / clarin.com*, pág. 4.
- Verón, Eliseo "espacios públicos en imágenes"
- Wikipedia, c. d. (28 de agosto del 2019). Wikipedia, La enciclopedia libre.

Constancia de autoría y cesión de derechos de reproducción
(para TIF de un solo autor)

El abajo firmante, AUTOR del Trabajo Integrador Final titulado:....."El personaje "Gatica, el mono" en Leonardo Favio, la construcción del imaginario de identidad Nacional y popular"..... por intermedio de la presente, DA FE de la autoría y originalidad de la obra mencionada que se presenta ante la Facultad de Periodismo y Comunicación Social para ser evaluada con el fin de obtener el Grado Académico de Licenciado en Comunicación Social.

Asimismo, dejo expresada mi conformidad de ceder los derechos de reproducción y circulación de esta obra, en forma NO EXCLUSIVA, a la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Dicha reproducción y circulación se podrá realizar, en una o varias veces, en cualquier soporte, para todo el mundo, con fines sociales, educativos y científicos.

Entiendo que dicha cesión no entraña obligación ninguna para la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, que podrá o no ejercitar los derechos cedidos.

Se firma la presente en la Ciudad de La Plata, a los 15 días del mes de Octubre de 2020

Firma

Aclaración Ignacio Landaburu

DNI 33.328.465