

**Universidad del Salvador**

Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social  
**Ciclo de Licenciatura en Periodismo**

Tesina

# **FACTORÍA DE LA DISTRACCIÓN**

*La producción cinematográfica en la Argentina durante la última  
dictadura militar entre 1976-1983*

USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

Alumna: Mariel Diez

Tutor: Prof. Santiago Marino

Cátedra: Prof. Lic. Erica Walter y Prof. Leonardo Cozza

Buenos Aires, 14 de noviembre de 2011

Correo electrónico: [marudiez@gmail.com](mailto:marudiez@gmail.com)

Teléfono: 156-369-4461

DNI: 26858177

## **Agradecimientos**

A mis padres, fuente de inspiración, por ayudarme a concretar mis sueños.

A mis hermanas, por estar siempre a mi lado.

A mis familiares y amigos, por apoyarme en todo, hasta en las ideas más ambiciosas.

A mi tutor, por guiarme y acompañarme incondicionalmente hasta el final de este proyecto.

A Ben, danke für die Hilfe, ohne Dich hätte ich das nicht geschafft.



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

## Índice

Abstract	5
Introducción	6
Capítulo 1: El cine que aún hoy miramos	9
1.1. Justificación de la investigación	10
1.2. Marco teórico y metodológico	13
1.2.1. ¿Qué es el cine?	13
1.2.2. Políticas públicas de comunicación: Propuesta de definición	18
1.2.3. Marco Metodológico	21
1.3. Contexto histórico, político y económico de la última dictadura militar (1976-1983)	24
Capítulo 2: Los dueños de la batuta	30
2.1. Políticas públicas de comunicación durante la última dictadura	31
2.2. Historia de las políticas de comunicación en cine en Argentina	39
2.3. Políticas de cine durante la última dictadura	47
2.4. Modos de financiamiento	54
2.5 Productoras de cine	56
Capítulo 3: Análisis de contenido	62
3.1. Los temas predominantes	63
3.2. Géneros predominantes	106
3.3 Directores predominantes	111
3.4. Actores predominantes	123
Conclusiones	131
Bibliografía	133
Anexo	135

## **Índice de tablas y gráficos**

Tabla 1: Películas estrenadas en 1976	65
Tabla 2: Películas estrenadas en 1977	69
Tabla 3: Películas estrenadas en 1978	73
Tabla 4: Películas estrenadas en 1979	78
Tabla 5: Películas estrenadas en 1980	83
Tabla 6: Películas estrenadas en 1981	89
Tabla 7: Películas estrenadas en 1982	94
Tabla 8: Películas estrenadas en 1983	98
Tabla 9: Películas estrenadas en 1984	102
Tabla 10: Cantidad de películas por género	107
Gráfico 1: Cantidad de películas por género	107
Tabla 11: Tendencia de géneros	110
Gráfico 2: Tendencia de géneros	110
Tabla 12: Cantidad de películas por director	119
Gráfico 3: Cantidad de películas por director	120
Tabla 13: Géneros predominantes por director	122
Gráfico 4: Géneros predominantes por director	122
Tabla 14: Cantidad de películas por actor	129
Gráfico 5: Cantidad de películas por actor	130

## **Abstract**

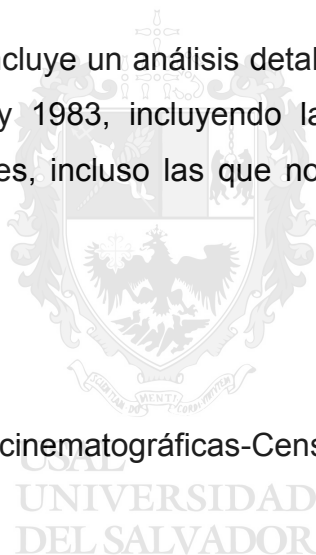
La temática de la presente tesina se centra en la producción de cine durante la última dictadura nacional, más específicamente en los géneros que predominaron, en las pocas productoras que concentraron gran parte de la producción y en los directores y actores que contribuyeron a hacer del cine una herramienta de distracción de la coyuntura social y política.

Para explicar este proceso es necesario hacer un recorrido sobre las políticas de comunicación que adoptó el gobierno de facto, haciendo hincapié en las que afectaron a la producción de cine. Se explica quiénes eran los órganos encargados de aprobar y financiar películas, así como las cintas que pasaron por su filtro.

Para ello, el trabajo incluye un análisis detallado de todas las películas que se produjeron entre 1976 y 1983, incluyendo las cintas inéditas, las que no tuvieron estrenos comerciales, incluso las que no terminaron su producción por diversos motivos.

## **Palabras clave**

Cine-Dictadura-Productoras cinematográficas-Censura-Políticas de comunicación



## Introducción

“El cine es un instrumento de comunicación de masas que pretende llegar al mayor número posible de seres humanos. Su objetivo es plural: narra, representa, influye, comunica, informa, enseña, crea y recrea modelos comportamiento o transmite, a partir de ideas de las personas que ejercen la dirección filmica, los problemas, angustias, sueños o necesidades de un grupo determinado de la sociedad” (Gubern, 1998)

Esta definición de Román Gubern no es sólo una descripción de lo que hace el cine, sino también resalta los conceptos que explotó el cine argentino durante la última dictadura militar. Crear y recrear modelos de comportamiento era lo que buscaban los militares cuando tomaron el poder, con la intención de reorganizar la sociedad y abolir a los grupos subversivos. Para ello, debían reeducar a la sociedad, y la mejor forma era controlando los medios de comunicación de masas. Si bien con la televisión, la radio y los diarios la intervención fue más directa y evidente, con el cine pasó algo muy distinto. Lo que parecía ser un medio que recreaba lo que vivía la sociedad argentina a través de comedias costumbristas y que recreaba al “macho argentino” con las comedias picarescas, en realidad generaba una herramienta que quitaba el foco sobre lo que realmente ocurría en el país. Mientras 30.000 personas eran secuestradas, torturadas y hasta aniquiladas, el cine se encargaba de entretener a las masas de la mano de actores, comediantes y cantantes, muchos de ellos aún trabajando en los medios.

“Uno de los valores intrínsecos del cine es el de construirse, en tanto producción cultural, en un espléndido testimonio histórico” comenta Eduardo Jacobowicz al inicio de su libro *La historia argentina a través del cine*. La producción de cine nacional entre 1976 y 1983 no es testimonio de lo que ocurría en la sociedad, pero sí puede serlo de lo que pretendían los militares que el cine mostrara. Pero más allá de lo que el gobierno de facto buscaba, hubo una industria que se puso al servicio de sus deseos, filmando año tras año cintas pasatistas que no invitaban a ningún tipo de reflexión sobre la realidad. Sólo se podía reflexionar sobre el amor, la amistad, la música y lo bueno que podía ser sumarse al ejército. Otra reflexión del autor ilustra este punto:

“La historia es un reflejo del pasado, pero en el cine este reflejo o “espejo” puede distorsionar, dislocar, condensar, simbolizar y calificar aquello que es

representado. No existe en la historia una medida de cuán efectiva es la representación o cuán verosímil, sino que es simplemente una forma más creíble de narración que adapta los acontecimientos a las necesidades de su propio tiempo y espacio". (Jacubowicz, 2006:19)

Teniendo en cuenta que el cine se adaptó a las necesidades de tiempo y espacio del gobierno de turno, lo que esta tesina buscará demostrar es cómo fue ese proceso, quién dictaba las reglas, cómo se financió el cine de la época, y quiénes son los responsables de que haya sido uno de los períodos más prósperos de la producción de cine nacional. Estos temas serán encarados desde las políticas de cine durante la dictadura y de las propuestas discursivas. A través de un análisis detallado de todo lo que el cine produjo en dicho período, se podrán identificar a los productores, directores, actores, censores, amigos y ayudantes funcionales a las necesidades de los militares. Desde las instituciones encargadas de aprobar guiones, dar créditos y censurar películas, hasta los actores que en la gran pantalla hacían de la vida en las fuerzas armadas un ejemplo a seguir.

A los fines del análisis, fueron tenidas en cuenta 220 películas que se estrenaron entre 1976 y 1984 (con producción en 1983), pero en especial se puso énfasis en qué era lo que ese grupo de películas buscaba transmitir. Para más de una productora que no tenía interés en hacer del cine un espacio de reflexión y lograba que fuese un ámbito de distracción, la dictadura fue su época más redituable, con comedias y musicales que llevaban las salas. Cabe destacar que las décadas del '60 y del '70 fueron de las más prósperas hasta hace unos años en cuanto a producción de cine nacional, con una abrupta caída a mediados de los '80. Dos años después del re establecimiento de la democracia, se estrenaron en las salas argentinas 27 largometrajes argentinos. Ese año se estrenaron la icónica *Esperando la carroza*, así como una serie de películas cuyo objetivo primario era llenar butacas: *Mirame la palomita*, *El telo y la tele*, *Los gatos (prostitución de alto nivel)*, *Mingo y Aníbal contra los fantasmas*, mientras que pocas cintas se animaban a releer el pasado reciente: *La historia oficial* (escrita en el mayor de los silencios durante el fin del gobierno militar), *Los días de junio* o *Hay unos tipos abajo*. Si en 1985 se podía encontrar un generoso número de relatos argentinos en las salas, cuatro años después el panorama era desolador: sólo 13. A principio de la década del '90, menos de 6 películas nacionales por año promediaban los cines (Kuschevatzky: 2009:24-27)

“La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se lo corta en la mesa de montaje” (Jacubowicz, 2006:14). Lo que salió de las mesas de edición durante dicho período es un grupo de películas que exaltaban los valores de la familia y las instituciones, al mismo tiempo que exaltaban los valores de algunos personajes que, por lo general, eran estafadores, mentirosos y promiscuos. Éste es el legado de una época, pero vale la pena analizar qué ocurría detrás de las cámaras para tener una lectura crítica de los fenómenos que atravesaron la producción de esas películas.



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR



# CAPÍTULO 1

## El cine que aún hoy miramos



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

## **1.1. Justificación de la investigación**

En la Argentina el Estado es condición necesaria para que exista un cine nacional. Es una actividad subsidiada y esto se debe fundamentalmente a las características estructurales del país y no a una carencia en la industria. Como comentan Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2006:12) en su libro *Cine y dictadura*, “si el Estado no ayuda, no hay cine nacional”.

La producción nacional es una actividad subsidiada debido a una serie de problemas que la industria local no puede resolver por sí misma. En primer lugar, el mercado cinematográfico en la Argentina es pequeño, considerando lo que cuesta producir una película y la cantidad de entradas vendidas, una ecuación que no resulta favorable como lo es en otros países como Estados Unidos. Como es casi imposible recuperar la inversión a través de la venta de las entradas, se necesita contar con otros recursos. Además, en la taquilla las películas nacionales deben competir con los tanques de Hollywood, lo que hace más difícil que la recaudación sea la única fuente de ingresos. Si tomamos el valor de una entrada de cine, este monto debe repartirse entre el exhibidor que mantiene sus salas con su parte, el distribuidor que utiliza la suya para pagar las copias y la publicidad, el Estado que pone impuestos dentro del valor del ticket para recuperar sus subsidios, y la cuarta parte que le vuelve al productor. Así, es muy difícil que el productor no deba recurrir a un préstamo o subsidio de algún tipo para poder absorber los costos de producción. A partir de esta observación, resulta de interés investigar en primer lugar la importancia del cine en la cultura, el rol del Estado y la influencia que aquel tiene en la sociedad, pero más precisamente cómo esta tríada funcionó entre 1976 y 1983 bajo órdenes del gobierno militar de facto.

Hay indicadores que revelan el accionar de la última dictadura militar en las industrias culturales nacionales: entre 1975 y 1980 la venta de novelas cayó un 70 por ciento, las biografías y libros de crítica y ensayo, un 90 y las de discos un 50. En 1976 se publicaban en la Argentina 297 diarios, 765 periódicos y 960 semanarios, además de 250 publicaciones en idiomas diversos, de los cuales sólo 91 estaban inscriptos en el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC). La venta de periódicos se contrajo de 1.985.900 por día en 1970 a 1.780.100 en 1980. También cayó la venta de revistas. Según el IVC, mientras que en 1970 circulaban

235.600.000 ejemplares de revistas, en 1976 se habían reducido a 100.700.000. Las revistas nacionales pasaron de 122.100.000 en 1973 a 79.600.000 en 1977 (Postolski-Marino, 2007:166). Pese a esos datos, la producción nacional de cine promedió cifras habituales: unas 30 películas por año. Asimismo, se ve que contrariamente al prejuicio popular de que se habían producido muy pocas películas durante ese período, el cine nacional realizó más que en años anteriores: en los años de la dictadura se estrenaron más de 200 cintas locales.

Por otro lado, hubo una reducción de público atendiendo a las salas para ver los estrenos, ya fuesen filmes nacionales o internacionales. Pero el precio de las entradas fue aumentando (en 1976 un ticket costaba 30 centavos de dólar, en 1978 casi dos dólares y dos años más tarde ya estaba cinco dólares). Es decir, seguía siendo negocio a pesar que la gente ya no concurría tan asiduamente. De la misma forma, se redujo la diversidad de actores en la producción de cine. Sólo un grupo selecto recibía apoyo financiero y hacía películas sobre temáticas banales, sin profundizar en temas controversiales. Un ejemplo de ello es cuando en 1978 se buscó desviar el foco de atención hacia el Mundial de Fútbol realizado en nuestro país, y se buscó prolongar la distracción con el filme estrenado poco después de la finalización de la Copa del Mundo, *La fiesta de todos*. Por otro lado, también se elegían temáticas que ayudaran a generar una buena imagen de las Fuerzas, ya sea la Armada, la Marina o la Policía. Esto se ve reflejado en la película *Comandos azules*, una comedia infantil en la que un grupo paralelo de la policía asiste a un congreso científico para desbaratar a una banda de delincuentes que roba un bando de memorias (su éxito comercial apresuró la producción de la segunda parte ese mismo año, *Comandos azules en acción*). Por su parte, Ramón “Palito” Ortega producía por medio de su firma Chango Producciones películas que se dedicaban al “entretenimiento familiar”, pero que muchas veces tenían lugar en cuarteles militares, como *Dos locos en el aire* (1978), donde junto a Carlos Balá cantaban y bailaban sobre lo positivo de formar parte de la Fuerza Área, o cuando la misma dupla remarcaba la honestidad policial en el filme de 1977, *Brigadas en acción*.

Algunos autores han tocado estos temas en sus investigaciones. Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2006:13) se refieren a la forma en que el Instituto Nacional de Cinematografía y el Ente de Calificación Cinematográfica ejercían

una censura cuidadosamente elaborada y planificada para manipular el cine. María Paulinelli (2006:8) hace referencia en su libro *Cine y dictadura* a aquellas producciones que aún en dictadura se animaron a mostrar algún esbozo de la realidad en los últimos años de la dictadura, y todas las producciones cinematográficas que a partir de 1984 empezaron a contar lo que una parte de la sociedad mantuvo en secreto durante el Proceso de Reorganización Militar. Sin embargo, poco se ha investigado sobre las temáticas y géneros que predominaron en los 220 filmes nacionales estrenados entre 1976 y 1984 inclusive (cuya producción se dio durante 1983), siendo la más explotada la comedia con el 51,13 por ciento de cintas, seguida de lejos por el drama con el 18,55 por ciento, y con muy escasos porcentajes los documentales -en su mayoría musicales- (7,24), los policiales o thrillers (6,33), la ciencia ficción y el terror (4,07), los musicales (4,52) y los infantiles (1,81). Por otro lado, la mayoría de las cintas filmadas en el período fueron realizadas por catorce directores, quienes a su vez realizaron cuatro o más filmes cada uno: Adolfo Aristarain, Fernando Ayala, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras, Enrique Dawi, Alejandro Doria, Carlos Galettini, Hugo Moser, Palito Ortega, Mario Sábato, Julio Saraceni, Enrique Dawi, Fernando Siro y Hugo Sofovich.

Es así como el eje de investigación y análisis en que debe centrarse esta tesina son las temáticas y los géneros explorados durante el período 1976-1983, así como las razones de la elección de las mismas.

## **1.2. Marco teórico y metodológico**

### **1.2.1. ¿Qué es el cine?**

Para poder definir al cine como lo conocemos hoy en día, hay que remontarse a casi veinte siglos atrás. La ilusión de movimiento que proporciona la técnica cinematográfica es posible gracias a la propiedad fisiológica del ojo humano de retener una imagen durante una mínima fracción de segundo. Esta propiedad fue descrita ya en el siglo II por el sabio griego Tolomeo y provocó la curiosidad de Isaac Newton aunque no fue estudiada científicamente hasta 1824 por el médico inglés Peter Marc Roget. La retina, al ser impresionada por la luz, puede conservar la imagen durante un instante después de que ésta desaparezca. Esta capacidad recibe el nombre de *persistencia retiniana* o *persistencia de la visión*. Luego de varios juguetes que utilizaron esta ilusión óptica para entretenimiento<sup>1</sup>, llegaría en 1888 la “cronofotografía” de la mano del británico Edward James Muybridge y el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey, que consiste en un conjunto de fotografías instantáneas y sucesivas de un mismo referente en movimiento. Otro ejemplo es el “fusil fotográfico”, consistente en un fusil dotado de una película montada sobre un chasis giratorio que se impresiona cada vez que se acciona el gatillo. Al final llegó el “cinematógrafo”, invento de los hermanos Lumière que se presentó en París en 1895 y que suponía una nueva técnica de representación de la realidad y de un nuevo lenguaje: el cine. Allí, un grupo de imágenes se van sucediendo con cierta periodicidad son los fotogramas de película, proyectados de forma sucesiva aunque separados por un pequeño fragmento de negro que permanece invisible para el ojo humano, producen la sensación de movimiento al ser encadenados uno detrás del otro. Este hecho se debe a que cada uno de estos fotogramas permanece impresionado en la retina hasta la aparición del siguiente. Cuando la frecuencia de estas imágenes o fotogramas es superior a dieciséis por segundo, la retina interpreta la serie como una sola imagen en movimiento, sin aparente discontinuidad.

Dejando de lado los aspectos técnicos del cine, Eliseo Verón (1987:17)

---

<sup>1</sup> En 1845 el psiofísico belga Plateau creó el “fenaquistocopio”, un juguete basado en la ilusión óptica, y fue seguido por otros similares como el “fantasmotropio”, el “praxinoscopio”, el “zootropo” y el “estraboscopio”.

desarrolla en el marco de su libro *La semiosis social* la teoría de los Discursos Sociales. Primero define a los textos como “paquetes textuales”, conjuntos compuestos por una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen,; escritura-imagen-sonido; imagen-palabra, etcétera. Ellos son textos, término que para la semiosis no se restringe a la escritura. Es por ellos que el cine es considerado para esta corriente investigativa como un texto. Se reserva así la familia de términos discurso, discursividad, discursivo, para señalar un cierto modo de aproximación a los textos.

Cualquiera sea el nivel de pertinencia elegido para la lectura de un conjunto textual dado, el enfoque orientado por la noción de discurso consiste en describirlo como un sistema de operaciones discursivas. Este concepto “atraviesa” la clasificación tradicional de los niveles “sintáctico”, “semántico” y “pragmático”. El sistema de operaciones que define el nivel de lectura de la producción de un paquete textual determinado atañe a lo que Verón llama el *proceso de producción* del discurso considerado. En otras palabras, el proceso de producción de un discurso o de un tipo determinado de discurso tiene siempre la forma de una descripción de un conjunto de operaciones discursivas, que constituyen las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido (Verón, 1987:17).

No se puede describir el proceso de producción de un discurso sino en relación con un conjunto de hipótesis acerca de elementos extra-textuales. En otras palabras, sólo se puede definir el nivel de pertinencia de una lectura relativa al proceso de producción de un discurso, en relación con sus condiciones de producción, algo indispensable para poder establecer el nivel de pertinencia en el que el analista debe colocarse a fin de identificar en la superficie textual las marcas que remiten a las operaciones discursivas. “Proceso de producción” no es más que el nombre del conjunto de *huellas* que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas. Con esto, se buscan otros textos que han funcionado de elemento condicionante a la hora de la producción del discurso analizado. A partir de esta teoría, se puede encontrar en cualquier paquete textual “huellas” del proceso de producción. Es así como mediante el análisis del corpus se pueden detectar estas huellas que han

atravesado la producción de dicho texto. Para poder analizar el cine como discurso, este trabajo debe remitirse a un análisis desde la semiología.

Esto implica tomar cada cinta como un texto, o un relato. “Innumerables son los relatos existentes” comienza diciendo Roland Barthes (1972) en el inicio de su *Análisis estructural de los relatos* y a partir de allí reflexiona sobre la universalidad de esta forma que puede encontrarse en todas las culturas y todos los tiempos. Mabel Tassara (2000:1,2) retoma la elaboración de Barthes y analiza los relatos en la cultura y los medios, remarcando que los mismos surgen con la historia misma de la humanidad. El relato está presente en todos los géneros y formas: en el mito, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cine, las historietas, las noticias políticas o policiales. Así, Tassara define al relato como una sucesión cronológica de acontecimientos integrados en la unidad de una misma acción y articulados según una lógica de las acciones. Ello lo distinguiría también, entonces, de otras formas como la descripción, en la que no hay sucesión sino asociación por contigüidad espacial de los objetos del discurso, integrados también en la unidad de una misma acción, o la cronología, donde hay sucesión cronológica pero no de hechos coordinados entre sí y que no se integran en una unidad de acción.

El semiólogo de cine Cristian Metz, encara el análisis de los relatos cinematográficos desde varias perspectivas. Metz denomina filme a

“toda secuencia de señales cuyas señales, en cuanto a su materialidad, pertenecen a las siguientes categorías combinadas: Imágenes (fotográficas, móviles y múltiples), trazados gráficos (menciones escritas en la pantalla), sonido fónico grabado, sonido musical grabado y ruido grabado (sound effects)”. (Metz, 1974:24)

Como bien dice Metz, requiere de una secuencia de imágenes que se distribuyen y organizan a través de la edición o el montaje. En otras palabras, el montaje consiste en seleccionar, ordenar, y combinar los diferentes planos que componen una película cinematográfica en su orden cronológico definitivo, tal y como se presentan en la proyección en pantalla. Se puede decir también que el montaje es una combinatoria del espacio (que viene dado por el encuadre) y del tiempo (que viene dado en la toma de la imagen). Aunque el cine intenta por lo general representar la realidad, la misma hay que seleccionarla y fragmentarla en

un espacio y tiempo determinado y es el montaje el que se encarga de hacerlo intentando mantener una continuidad y una credibilidad o verosimilitud. El director y guionista ruso Vsevolod Pudovkin afirmó en 1928 que “el montaje es la verdadera fuerza creadora de la realidad fílmica” y “la verdadera esencia del cine”.

Por su parte, Oscar Traversa en su libro *Cine: el significante negado*, retoma a Metz para problematizar si el cine es arte o mercancía. “Todos hacen del cine un objeto económico, pero el centro de sus preocupaciones es el cine como organización industrial”, siendo ésta una definición del semiólogo en su libro *Langage et cinéma* (Metz, 1974:9). Traversa continúa buscando el resultado de esta ecuación citando a Baechlin, un investigador de inspiración marxista que atribuye al filme el carácter de mercancía y las propiedades que surgen de tal caracterización, pero al mismo tiempo mantiene la noción de obra de arte tal como es concebida por la estética clásica:

“En la economía capitalista, un filme, en tanto producción intelectual, tiene todas las cualidades requeridas para ser una obra de arte, pero es necesariamente una mercancía como consecuencia de las diversas operaciones industriales y comerciales que requirieron su producción y consumo”. (Baechlin, 1947)

La definición propuesta por Baechlin, aclara Traversa, permite sostener incluso la noción de obra de arte, objeto único, no reproducible, opuesta a la de objetos industriales: productos de la repetición y de mecanismos reglados. El hecho de ser el cine una mercancía y de ser tratado por la sociedad como tal lo haría pasible de todos los vicios engendrados por ese estado. Es por este tipo de apreciaciones del texto denota el por qué de su elección como parte del paquete teórico. Además, una conclusión de este tipo escamotea, según Traversa, dos aspectos de base: en primer lugar, el análisis específico del filme como texto o como objeto de lenguaje, y las condiciones particulares bajo las cuales cada uno de ellos puede ser producido. En otros términos, a través de una propiedad general, conferida por su estatuto en el interior del sistema capitalista, se borran todas las determinaciones contradictorias que su propia condición social puede atribuirle a los objetos sociales particulares.

A continuación de esta cita, Traversa cita a Durand, quien en 1959, se pregunta: “¿El filme es una mercancía?”. Para éste, el problema no reside en definir si es o no mercancía, sino que el problema central sería el poder en tanto



que **medio de persuasión** y, con un tono propio de la “filmografía”, advierte: “Para cualquier casta ambiciosa será grande la tentación de utilizar esas técnicas de difusión como instrumentos obligados de lo que hoy se llama ‘la acción psicológica’” (Durand, 1959).



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

### **1.2.2. Políticas públicas de comunicación: Propuesta de definición**

Según José Luis Exeni en su libro *Políticas de Comunicación*, cuando se hace referencia a la planificación, se está apelando a dos rasgos centrales, concebidos en función de la acción: la racionalidad y la intencionalidad (Exeni, 1998:85). Pensar en acciones racionales e intencionales es concentrarse en la búsqueda de dos resultados-objetivo esenciales: eficacia, en términos de lograr hacer efectivo un intento o propósito; y eficiencia, en tanto virtud y facultad para lograr un efecto determinado. Exeni resalta que, si es posible entonces optar por decisiones y acciones en el marco de la racionalidad, la práctica también puede guiarse –y en efecto lo hace- por la vía contraria, es decir, lo no racional y el azar. En este marco, el autor entiende por planificación al “proceso de decisión-acción basado en la racionalidad y la intencionalidad, orientado al logro de objetivos determinados, en el marco de parámetros de eficacia y eficiencia en todas sus etapas” (Exeni, 1998:86). Los problemas surgen a la hora de proyectar la dimensión concreta de la planificación; esto es, cuando hay que dotarle de actores de decisión (sujeto), ámbito-niveles de acción (objeto), modalidades (procedimiento) y propósitos (contenido). Entonces, en lo que se denomina líneas de planificación –en función de orientaciones ideológicas determinadas- no serán lo mismo, ni tendrán alcances comunes los procesos planificadores estatales imperativo-autoritario, indicativo-liberal o participativo-democrático. Como tampoco tendrán el mismo efecto y nivel de participación la planificación “desde arriba” y “desde adentro” (Autoritaria, tecnoburocrática y centralizada), que la planificación “desde abajo” y “desde afuera” (de la periferia hacia el centro, democratizada). Seguramente será más difícil lograr acuerdo cuando la planificación, en una percepción distorsionada y distorsionante, se transforma de proceso racional en “obsesión por el control”, deviniendo así en el “ejercicio autoritario del poder” (Exeni, 1998:87).

La base de la planificación son las políticas; entre ambas, partes de un mismo proceso, existe una relación directa. Mientras las políticas definen y postulan los principios generales que guían el ejercicio de planificación, la planificación suministra a las políticas el método racional de formulación que corresponde a las técnicas adecuadas para la toma de decisiones (Salazar,