

Cine y dinero

Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)

Autor:

Visconti, Marcela

Tutor:

Amado, Ana María

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE DOCTORA
EN HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES

**CINE Y DINERO:
IMAGINARIOS FICCIONALES Y SOCIALES
DE LA ARGENTINA (1978-2000)**

TESISTA: MAG. MARCELA VISCONTI

DIRECTORA: DRA. ANA AMADO

BUENOS AIRES
JULIO DE 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
Cine y dinero: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)	
PRIMERA PARTE	17
CAPÍTULO 1	18
<i>El imaginario argentino del dinero y de la ley</i>	
Presentación	18
Héroes fuera de la ley: la transgresión como un acto de justicia	19
Figuras fronterizas I	22
¿Un personaje simpático?.....	25
Un lenguaje expresivo.....	27
Imaginarios, dinero, valores	29
Mediocres ambiciosos.....	31
La ley fuera de la ley	36
Figuras fronterizas II	41
Víctimas de la economía	44
Expresiones populares y nombres de fantasía	47
Imaginarios ficcionales del juego y del azar: la creencia en la suerte	51
Los bancos y la banca: injusticia económica y perversión de valores.....	53
Conclusiones parciales	55
SEGUNDA PARTE	58
CAPITULO 2	59
Relaciones libidinales entre cuerpo y dinero: figuras fílmicas del tacto y de la mirada en <i>La parte del león</i>	
Presentación.....	59

Una película diferente	61
Circulaciones y visibilidades I.....	65
Velocidad y valor, tiempo y dinero.....	69
Una cuestión de ceros	73
Gente “normal” que transgrede la ley	78
Dinero y época: una inversión moral	82
Dinero, mirada, erotismo.....	86
“Cuerpo a cuerpo” con el dinero.....	92
Figuras táctiles.....	95
Conclusiones parciales	98

CAPITULO 3 100

El dinero como ficción. Especulación y formas discursivas en *Plata dulce*

Presentación	100
Bajo el signo de Aries	102
Mitos argentinos.....	106
Circulaciones y visibilidades II.....	113
De la fábrica a la empresa	118
La retórica del mercado.....	123
Una clase deseante	128
Negociados, dinero, complicidad.....	132
“Hablar en dólares”	135
Personajes y escenarios: entre el policial y el costumbrismo	138
Conclusiones parciales	140

TERCERA PARTE 142

CAPITULO 4 143

Dinero, cuerpos, resistencia: *Plata quemada*

Presentación	143
Un director de los 90.....	144
Escasez y abundancia: el dinero en el cine de fin de siglo	146
Amor y resistencia.....	150
Asaltos de películas	156
“Lo colectivo <i>situado</i> ”	158
Héroes y delincuentes, jefes y policías.....	163
Materialidad y abstracción I: un desfase temporal	167
Materialidad y abstracción II: la plata quemada.....	169
Cuerpos en imágenes	174
Los cuerpos: figuras, fragmentos, superficies	177
Conclusiones parciales	181

CAPITULO 5	183
La ciudad filmada. Dinero y afectos en <i>Nueve reinas</i>	
Presentación	183
Una película singular.....	184
Estetas del fraude	188
Las potencias de lo falso.....	192
Una moneda sin pasado	197
Falsificación, materialidad y valor.....	202
Escenas urbanas de la Argentina de fin de siglo	208
A puertas cerradas.....	212
Dinero, justicia, familia	217
Imágenes de una ciudad.....	221
Conclusiones parciales	225
 CONCLUSIONES	 227
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 234
 ANEXO	 252
Los billetes	253
Fichas técnicas.....	268

CINE Y DINERO: IMAGINARIOS FICCIONALES Y SOCIALES DE LA ARGENTINA (1978-2000)

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las últimas décadas el cine argentino ha producido un amplio corpus de ficciones en las que el dinero ocupa un lugar central del texto. Desde las narraciones de corte policial con predominio en los años 80 y en ejemplos posteriores, algunos de gran repercusión, en los que el dinero queda asociado a la transgresión de la ley bajo las figuras del robo o de la estafa, hasta los relatos del Nuevo Cine Argentino que, en el decenio siguiente y pasado el cambio de milenio, narran los mundos precarios de la exclusión económica y la descomposición de los lazos sociales. Así, el protagonismo ficcional del dinero permite trazar un mapa cinematográfico de la Argentina contemporánea que presenta ciertos puntos de inflexión. Luego de la etapa del retorno democrático en la que el cine nacional proyecta su mirada hacia el pasado como vehículo de significaciones de la dictadura, la década de 1990 y, antes de eso, el pasaje de los años 70 a los 80, son dos momentos en los que las figuraciones del dinero (narrativas y visuales) cristalizan de una forma peculiar, con distintas implicancias ideológicas y derivaciones estéticas, en una serie de películas representativas de cada uno de esos períodos. Entre ellas están las que analizo en este trabajo: *La parte del león* de Adolfo Aristarain, estrenada a principios de octubre de 1978, *Plata dulce* de Fernando Ayala que llega a la pantalla hacia el final de la dictadura a mediados de 1982 y *Plata quemada* de Marcelo Piñeyro y *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky que se estrenaron en mayo y a fines de agosto del año 2000 respectivamente. Se trata de ficciones que expresan una preocupación temática común por el dinero representada a través de un deseo, el de su posesión, el de hacerse de dinero por cualquier medio. Incluido como tema en los argumentos, expuesto como un objeto material dentro de la imagen, convertido en tema de conversación, aludido en los títulos de los filmes, el dinero cumple una función verdaderamente protagónica en estas películas porque, además de todo lo

mencionado, la trama se alimenta de él como motor casi excluyente de la acción.

¿Qué significa esa recurrencia de figuraciones del dinero en estos relatos? ¿Qué significa la insistencia temática y narrativa sobre el dinero en dos coyunturas en las que la plata vale cada vez menos, ya sea porque circula en exceso o por su extrema escasez? ¿Qué significan las ficciones del dinero en esos contextos de una ilusión consumista en los que el dólar irrumpe en el imaginario argentino y establece una tendencia a pensar con dos monedas, en paralelo? ¿De qué maneras circulan en los filmes las tramas económico morales que se tejieron entre aquellos años? Estas preguntas estuvieron en el origen de mi investigación para esta tesis que es, en esencia, una respuesta a ellas. Para decirlo en términos afirmativos y a modo de presupuesto inicial: me interesa indagar en qué medida esa insistencia narrativa sobre el dinero se relaciona con determinadas etapas socioculturales de nuestro país. O, dicho de otro modo, en qué medida las representaciones ficcionales del dinero constituyen cifras para pensar dos momentos críticos de la Argentina. Este propósito apunta en la dirección trazada por Gonzalo Aguilar con su propuesta a favor de una lectura más contextual y sociológica que posibilite encontrar en los filmes cifras y claves para comprender la época “que les tocó vivir” (2006a: 8-10). Pensar no sobre las películas –dice Aguilar– sino con ellas (2006a: 9). Pensar con las películas, la época.

Los interrogantes planteados como punto de partida incluyen pero exceden una dimensión meramente temática, la de las tematizaciones en torno al dinero construidas a partir de referencias al escenario social o a ciertos tópicos de los períodos estudiados (un procedimiento típico del cine costumbrista de los 80 que se apropia de determinados datos de la realidad para armar con ellos una escena en la que el público se pueda reconocer con facilidad). Apuntan más bien a las figuraciones del dinero (visuales, narrativas y discursivas) como una instancia que hace ingresar en los relatos fílmicos, valores, saberes, concepciones, prejuicios, etc. de la sociedad, es decir, como formas de visibilidad del funcionamiento social. En otras palabras, me interesa pensar cómo las películas perciben no un estado de cosas de la “realidad” sino un estado de la imaginación social. En particular, la noción de imaginación social remite a la circulación social de sentidos y percepciones como modos de

procesar y concebir la realidad y, en relación con esto, a las formas en las que una sociedad se piensa y se imagina a sí misma. La clave de lectura que guía mi abordaje crítico consiste en tratar de pensar las películas en esa doble dimensión que las constituye como objetos de la cultura que perciben y expresan lo social a la vez que lo producen.

Porque las narraciones cinematográficas no son esquemáticos reflejos de lo que circula en lo real, no “reflejan” sino más bien toman datos de esa realidad y al mismo tiempo la configuran. El cine, que tiene determinadas formas de construir y de atravesar las tramas y los relatos de una época, incide de manera privilegiada en la producción social de lo imaginario. Como explica Ana Amado al referirse a esos procedimientos específicos con los que el cine construye sus representaciones: “el registro visual trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes niveles de la realidad -entendida ésta como mundo físico y a la vez entramado de relaciones sociales-” (2009: 43). Al procesar esos sentidos o “metabolizarlos” –según la expresión empleada por Amado– “las imágenes promueven perspectivas que trascienden el mero registro o duplicación de lo dado” (2009: 43). En ningún caso las películas son una explicación ni una ilustración de un estado de la realidad social, sino más bien interrogan al mundo y lo trascienden, lo figuran y reconfiguran. Al adoptar estas premisas, mi exploración propone un ida y vuelta entre contexto, imaginario y ficciones a través de una relación dinámica y circular que descarta las significaciones unívocas y las atribuciones directas entre estas tres variables, entre texto y contexto... Los filmes son pensados entonces como un prisma a través del cual se puede hacer refractar el estado de ánimo epocal.

La parte del león y *Plata dulce*, por un lado, y *Plata quemada* y *Nueve reinas*, por el otro, son filmes representativos del pasaje de los años 70 a los 80, los dos primeros, y del fin de siglo, los segundos, que tienen un tratamiento privilegiado en el corpus en tanto muestran de manera paradigmática el funcionamiento del clima económico cultural de la Argentina de esos años; un clima al que estos relatos, al darle entidad dentro del imaginario ficcional de nuestra sociedad, contribuían a generar.

La tesis parte del presupuesto de que en las figuraciones ficcionales del dinero, en sus relatos y en todas sus formas de visibilidad, se cifran los rasgos culturales de una sociedad. La elección de las películas no responde a un

criterio de exhaustividad. No pretendo hacer una historiografía fílmica a partir del dinero y las cuestiones económicas, culturales e históricas vinculadas con él, sino explorar los imaginarios del dinero a través de la relación entre el despliegue visual y los movimientos narrativos de películas argentinas en las que el dinero ocupa un lugar central del texto, desde el cual se hace cargo o procesa esas cuestiones como ficción. De acuerdo con esta idea, las películas fueron seleccionadas para constituir el corpus de trabajo porque hay en ellas una red de significaciones en torno al dinero que cifran de forma emblemática el estado de ánimo social propio de cada uno de los dos contextos estudiados. El título de la tesis sugiere este sentido que concibe el dinero como un elemento aglutinador de imaginarios diversos, ficcionales y sociales, un sentido con el que se asocia además el término *cine* -bajo coordenadas espacio temporales precisas- en una frase que condensa la clave de lectura propuesta para este trabajo.

Junto al análisis específico de cada una de las películas, se presenta una extensión sistemática del corpus en función de la hipótesis general, a partir del abordaje, a modo de comparación o como relación, tanto de otras películas como de la literatura asociada. Es decir, aún cuando el trabajo está centrado en los filmes seleccionados para profundizar la propuesta, la tesis se apoya en un corpus más extenso de títulos con los que tampoco busco conformar un inventario en torno al dinero y cuestiones vinculadas, sino que son incluidos en la investigación a partir de una hipótesis de lectura particular en cada caso, que los pone en serie, establece comparaciones y contrastes o marca antecedentes y proyecciones en relación con alguna de las cuatro películas analizadas. A partir de lo cual, intento establecer una diferencialidad respecto de otros corpus vinculados con el dinero, ya sea tanto dentro de los límites de la periodización estipulada o más allá de ella. En este sentido los años que delimitan el período estudiado, 1978 y 2000, son fechas que marcan pero no limitan la posibilidad de hacer referencia a algunos relatos –como dije, no sólo fílmicos sino también literarios o a crónicas periodísticas y otros textos culturales– que pertenecen a etapas anteriores o posteriores, con la idea de efectuar una lectura transversal que permita dar cuenta de cómo los temas y motivos asociados al dinero circulan, en diferentes soportes y/o estéticas, a través de distintos momentos.

Esta investigación se concentra en el pasaje de la década del 70 a la del 80 y en el cierre de la década de 1990. El recorte temporal responde tanto a la serie estética como social. En cuanto a la primera, señalé al comienzo de la Introducción que en la producción fílmica nacional de esas etapas existe una recurrencia de figuraciones narrativas y visuales del dinero, en las cuales además éste queda asociado a una relativización de la moral. Y, en cuanto a la serie social, ambos cambios de década constituyen etapas decisivas definidas por la transformación económico cultural que significó para la Argentina la implementación en los 70 del programa neoliberal que comenzaba a reconfigurar el panorama económico mundial y que luego se profundizó con consecuencias sociales desoladoras avanzados los 90 hasta el extremo del colapso social en 2001. Este recorte temporal considera la inauguración y la clausura del ciclo neoliberal en nuestro país como dos momentos clave de un proceso más amplio, los cuales son pensados no en forma aislada sino puestos en tensión.

Tanto *La parte del león* y *Plata dulce* como *Plata quemada* y *Nueve reinas* forman parte de esa Argentina en la que se pone en marcha y se consume el tránsito neoliberal del Estado al Mercado. Los años entre los cuales fueron estrenados los filmes, 1978 y 2000, señalan muy bien los límites aproximados de esa *transición*, entendida en los términos de Idelber Avelar (2000) como el pasaje de las “economías nacionales reguladas” al “mercado libre global”, lo que eufemísticamente suele denominarse “modernización”. Un proceso económico político cultural que en el caso argentino comporta la especificidad de que se lleva a cabo en dos etapas: aunque la transición definitiva al mercado transnacional se cumple en el período postdictatorial con la desarticulación del Estado, la política de privatizaciones y la desregulación económica bajo los mandatos de Carlos Menem en la década de 1990, la condición de posibilidad para las transformaciones neoliberales en la década menemista es la dictadura de los 70-80. Lejos de ser una cuestión puramente económica, esas transformaciones, implicaron una conexión entre procesos macroeconómicos y formas de pensar, hábitos, conductas, actitudes; una dimensión económico cultural que expresa una conexión particular entre dinero y valores como un signo epocal. Dicho de otro modo: el neoliberalismo implementado en nuestro país en los 70 y reavivado en los 90 introdujo un

sentido de época preciso ligado al modo en que en esas dos etapas lo económico, al articularse con lo cultural, definió todo un imaginario en torno al dinero. Esa conexión entre cuestiones económicas, maneras de pensar y comportamientos es clave para comprender algunos fenómenos (la especulación cambiaria y la irrupción del dólar en la economía doméstica, las nuevas formas de circulación monetaria en los circuitos financieros, la desmaterialización del soporte del dinero, la cultura del consumo y el endeudamiento), cuyo surgimiento y/o agudización fueron favorecidos por medidas económicas, como “la tablita cambiaria” implementada en 1978 y el plan de convertibilidad lanzado en 1991, que promovieron coyunturas artificiosas en las que el dinero se desacopla de la economía real, del funcionamiento productivo de la economía.

Lo que “la tablita” o “la convertibilidad” en sí significaron como programas económicos es de dominio público pero, más allá de ese saber generalizado (lo que no impide que lo tome como apoyo de mis argumentos, como haré en este trabajo), me interesa más bien la perspectiva en la cual “la tablita” o “la convertibilidad” constituyen una suerte de relatos “madre”, una matriz de significaciones que atraviesa el imaginario argentino desde fines de los 70 hasta la actualidad... “la tablita” y “la convertibilidad” en tanto relatos generadores de otros relatos cuya impronta determina tramas reales y ficcionales, términos y nociones. En esas coyunturas “engañosas” el dinero encierra una promesa fallida de prosperidad, lo cual tuvo un fuerte impacto en el imaginario de nuestra sociedad (aquí se entiende “imaginario” en su acepción sociológica como el conjunto de ideas, representaciones e imágenes mentales, creencias, juicios, valores, etc. que comparte una sociedad como atribución de su propia identidad). Al punto que estos períodos económicos y socioculturales son nombrados en el lenguaje popular mediante una serie de frases que expresan el impacto del destino macroeconómico en las expectativas sociales: el pasaje de los 70 a los 80 como la época de la “plata dulce”, de “la tablita” o del “deme dos” y, la época del “uno a uno” o del “un peso, un dólar”, como la gran ficción neoliberal de los 90. Estos enunciados económico conceptuales empleados para nombrar etapas particulares de la Argentina condensan un núcleo de sentido que va más allá de los datos de la realidad de la cual surgió el significado de cada uno de ellos. Es decir, son

expresiones que no sólo designan un período sino que lo interpretan. La misma consigna opera una interpretación de aquello que nombra. “La tablita”, “plata dulce”, “deme dos”, “uno a uno”, etc. son expresiones que exaltan la época como portadora de un engaño, es decir de una ficción, en tanto lo que pudo parecer beneficioso (la tablita como una fórmula para multiplicar ganancias cambiarias, la posibilidad de conseguir plata fácilmente, el poder comprar en cantidades o de a dos, el espejismo de la paridad de monedas), en realidad no lo era. En este sentido se puede hablar del “dinero como ficción”, de las “ficciones del dinero” en los contextos de fines de los 70 y de los 90 como prolongaciones de la ficción social.

A lo largo de mi trabajo utilizo esta fórmula, “ficción del dinero”, en una doble acepción. Por un lado, para designar aquellas ficciones fílmicas que hacen del dinero el centro del relato (como en el caso de *La parte del león*, *Plata dulce*, *Plata quemada*, *Nueve reinas* y otras). Y, por otro lado en la dirección señalada en el párrafo anterior, para referirme a esas expresiones que articulan macroeconomía y expectativas sociales para dar nombre a determinados contextos en los cuales la existencia de un desajuste entre la realidad económica y el estilo de vida metabolizó expectativas, anhelos y aspiraciones de consumo como marca del modo de actuar y de las actitudes y los comportamientos de un sector de la sociedad (en particular, ligado a la clase media).

En la perspectiva de una dimensión atenta a las significaciones del dinero dentro de la dinámica social, a las expectativas que genera y a los imaginarios que pone en juego, la tesis explora los modos en que las ficciones, las imágenes y los relatos se hacen cargo de –simbolizan– las cuestiones económico histórico culturales asociadas al dinero. En el caso del cine, las imágenes tienen un estatuto peculiar, ligado a aquello que muestran y a la construcción de la narración, con lo cual se trata de dos planos diferentes en los cuales un objeto como el dinero puede ser mostrado y narrado. Específicamente la tesis analiza el funcionamiento narrativo y visual del dinero, sus figuraciones y sus temas, en tanto instancias para la construcción de significaciones en películas que cifran conductas, prácticas e imaginarios de dos épocas marcadas por una exaltación del dinero y de su circulación. A través de estas películas, el cine de fines de los 70 y principios de los 80 y de

los finales 90, asume, a la vez que produce, un estado de la imaginación social propio de la Argentina en esos dos contextos de apertura y de cierre del ciclo neoliberal.

Perspectivas metodológicas

El enfoque teórico-metodológico planteado considera que, por tratarse de una investigación sobre materiales culturales, los modos de indagación, constitución y especificación de perspectivas metodológicas forman parte del mismo proceso de trabajo. Esto significa que en lo metodológico la investigación pone en juego un ejercicio de interpretación y de comprensión que no asume los enfoques teóricos ni los objetos de análisis como dados. La demarcación de los problemas teóricos asociados al objeto de estudio apunta a la elaboración de un dispositivo de lectura que se adecue a ese objeto. Adecuado en el sentido de que esos problemas y las ideas y conceptos considerados son pensados a partir de sus articulaciones a nivel textual y no como nociones a aplicar o a ser ejemplificadas por las películas. Con atención a esta premisa, las nociones centrales que conforman el encuadre teórico de la tesis, dinero, ley e imaginarios, son introducidas y problematizadas a través del abordaje crítico de los distintos textos fílmicos estudiados según un enfoque teórico-metodológico del cual se da cuenta en su especificidad a lo largo de todo el trabajo.

En particular en cuanto a la noción de dinero, cabe destacar que éste es considerado en una perspectiva que lo concibe más allá de sus significados puramente económicos, con atención a cómo circula y opera, a sus formas de uso, a los valores morales y éticos que moviliza y a los efectos que genera en la vida de las personas. Esta perspectiva particular se encuadra dentro del enfoque de corte sociológico cultural propuesto por Georg Simmel, leído como un contrapunto a la teoría económica marxiana, quien abre el campo de reflexión sobre el dinero más allá de lo específicamente económico, hacia una dimensión más “fenomenológica” atenta a sus múltiples significaciones dentro del funcionamiento social, una dimensión que considera los valores “espirituales” en conexión con el dinero, los efectos concretos del uso de

dinero, las conductas de los individuos y las expectativas sociales y los distintos imaginarios que moviliza el dinero. La consideración de estas tesis modernas del dinero (surgidas en el contexto del advenimiento del capitalismo) en relación con el marco contemporáneo, al cual interpelan con productividad crítica, en ningún caso busca extrapolar las formulaciones teóricas de Simmel y de Marx ilustrándolas con narraciones y escenas del presente, sino en cambio apunta a captar el punto en el que esas formulaciones tienen un efecto de lectura pertinente para pensar las significaciones del dinero en el mundo contemporáneo en el sentido que lo proponen distintos autores en los que se apoyan mis argumentos a lo largo de la tesis, entre ellos Alain Badiou, Eric Hobsbawm, Fredric Jameson, Jacques Rancière, Eduardo Grüner y Esteban Vernik.

La tesis busca construir una mirada pertinente que se adecue a un análisis cuyos interrogantes desbordan el plano de lo textual interpelando múltiples dimensiones de lo social. En este sentido, los métodos, estrategias e instrumentos de análisis empleados atienden a la especificidad del lenguaje fílmico sin perder de vista una perspectiva más amplia que considera la multidisciplinariedad y el entrecruzamiento de campos y de problemas que son característicos del pensamiento contemporáneo (según el espacio de discusión abierto en algunos de los seminarios cursados en el marco del Doctorado en el cual se inscribe la tesis). De acuerdo a este enfoque transdisciplinario, las herramientas conceptuales utilizadas provienen de la narratología, del análisis del discurso y de los estudios de teoría fílmica, así como también de las teorías críticas de la cultura, la sociología y de la filosofía política.

Estructura de la tesis

La tesis presenta cinco capítulos, organizados en tres partes.

En la Primera Parte (capítulo 1) se efectúa un recorrido a través de diversos discursos ficcionales y sociales que vinculan dinero y ley en clave nacional. El recorrido planteado aborda películas, programas televisivos, crónicas periodísticas, obras literarias y otros objetos de la cultura pertenecientes a distintas épocas de la Argentina (desde fines del siglo XIX

hasta la actualidad), en los que se detectan modos de decir, hábitos de pensamientos, tópicos, motivos recurrentes, saberes y expresiones populares, imágenes características e ideas, en concreto, todos aquellos elementos que constituyen un imaginario en torno al dinero y permiten reconocer, en sus puntos de conexión, ciertos rasgos de la idiosincrasia nacional en vinculación con las tramas económicas y morales de la Argentina. Las relaciones entre los ejemplos (fílmicos, literarios, periodísticos, etc.) de etapas previas al período abordado en la tesis (el pasaje de los años 70 a los 80 y los últimos años 90) con otros más cercanos al presente posibilita marcar antecedentes y proyecciones, identificar continuidades, abrir series y trazar una suerte de genealogía que posiciona y dimensiona las figuraciones narrativas del dinero y de la ley de las películas del corpus en una perspectiva más amplia. O sea, a través de un enfoque integral que permite considerar esas figuraciones ficcionales, no de un modo aislado, sino dentro del campo de tensiones y las redes de significación que traman el contexto histórico político donde se inscriben los diferentes lenguajes y soportes en distintos momentos histórico sociales. Esta lectura transversal apunta a configurar una matriz de referencias para los filmes del corpus.

En la Segunda (capítulos 2 y 3) y en la Tercera Parte (capítulos 4 y 5) de la tesis se efectúa el análisis de las películas que integran el corpus. El abordaje fílmico analiza aquellas figuraciones (narrativas, visuales, discursivas) que expresan y responden a un imaginario que articula dinero y expectativas sociales como un síntoma epocal del neoliberalismo que selló la escena económico cultural argentina en un arco temporal que va desde los últimos años 70, los de “la tablita”, hasta el “uno a uno”, la ficción neoliberal de la década del 90 que estalló tras el cambio de milenio. De acuerdo a esta periodización, la Segunda Parte (capítulos 2 y 3) de la tesis está centrada en el pasaje de la década del 70 a la del 80 como una etapa decisiva en la que se inicia una transformación de la escena social de la Argentina según las coordenadas del paradigma neoliberal que, por esos años, se impone a escala planetaria y que la última dictadura implementa en nuestro país con costos sociales espeluznantes. Y la Tercera Parte (capítulos 4 y 5) aborda el momento de cierre del ciclo neoliberal en los años 90 frente a la inminencia del estallido social y la crisis económico político institucional que asoló al país en 2001.

El capítulo 2 está dedicado al análisis de *La parte del león* (1978) de Adolfo Aristarain, una película que procesa, con recursos formales y temáticos del género policial, la idea de la “salvación” económica (entendida como la posibilidad de obtener de golpe el dinero necesario para asegurar el futuro económico de por vida), en conexión con la figura del perdedor como víctima de la economía y en conexión también con las aspiraciones de ascenso social como un rasgo característico de la clase media. Un eje central de mi abordaje son las relaciones entre cuerpo y dinero. El análisis de los mecanismos icónico-narrativos con los que el relato inscribe el dinero en su materialidad dentro de la imagen fílmica, los fajos de billetes expuestos como un volumen que domina la escena visual, da cuenta del funcionamiento de los dispositivos de la mirada y del tacto que configuran el dinero como un objeto de deseo que compromete la corporalidad y define conductas y actitudes. La exaltación del dinero generada en la articulación de lo visual con lo narrativo, ese plus de sentido en la relación física entre cuerpo y dinero, produce sentidos en relación con el contexto de una época en la que el anhelo de enriquecimiento cifra una caída de los valores morales. Y además representa una escena emblemática de las figuraciones contemporáneas del dinero en el cine argentino de las últimas décadas.

El capítulo 3 estudia *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala como un exponente por excelencia del costumbrismo con rasgos grotescos que caracteriza a la producción fílmica nacional en el decenio de 1980, un tipo de cine en el que la fuerza del relato está, no en las cualidades formales de lo visual, sino en lo discursivo. El análisis caracteriza las líneas temáticas y narrativas con las que el filme procesa cuestiones como la cultura del dinero y el consumismo en la clase media, la irrupción del dólar en el imaginario epocal, la oposición entre trabajo y especulación, la sustitución de la fábrica por la empresa, en las cuales hay una expresión de los modos de conexión entre dinero y moral en el contexto de la Argentina de aquella época. En el marco de enfoques sociológicos actuales que caracterizan a la clase media a partir de parámetros subjetivos como, por ejemplo, el de ser una clase “deseante”, se examinan las figuraciones narrativas y discursivas asociadas a las aspiraciones y deseos de consumo y de “posesión” que están en el origen de las fantasías de ascenso social de esta clase; cuestiones que se inscriben de manera

taxativa en sucesivas secuencias del filme a las que se aplica un análisis específico. Mi lectura de *Plata dulce* plantea que el filme construye un retrato de la sociedad argentina de fines de los 70 en el que la época no es sólo el marco de referencia de la acción sino la cifra del conflicto, un retrato construido en base a un muestrario de estampas características con las cuales los espectadores se pueden identificar con facilidad, lo cual contribuyó a fijar un modo de figurar la época en el imaginario popular -y también de nombrarla, según la expresión que da título a la película-.

En el capítulo 4 se lleva a cabo el análisis de *Plata quemada* (2000), una película de Marcelo Piñeyro basada en la novela homónima de Ricardo Piglia (1997) que reconstruye un hecho real acontecido en el año 1965. En consideración de estos anclajes temporales, analizo la figura de la volatilidad del dinero, pensada a partir de la tensión entre materialidad y abstracción, en relación con el proceso de evaporación del dinero bajo las nuevas formas de circulación en los flujos financieros. Sostengo que el desfasaje de temporalidades asociadas a la volatilización del dinero (en tanto objeto material que se esfuma) cifra y anticipa la clausura del ciclo neoliberal en la Argentina con el estallido de la burbuja cambiaria en el viraje de milenio. Otro aspecto que enfatiza mi lectura fílmica es la relación entre cuerpo y dinero, una relación sin mediaciones, en la que la atracción por el dinero como figura pone en juego lo corporal vía la sexualidad. A través de un fuerte énfasis sobre los cuerpos sostenido en términos visuales, el relato asocia de modo directo libido sexual y dinero, una asociación que cobra un sentido peculiar en el marco de una década atravesada por el deseo (consumista) como motor cultural del neoliberalismo.

En el capítulo 5 analizo *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, un filme con inspiración en el cine de géneros norteamericano que despliega al extremo la idea de una sociedad basada en relaciones de expropiación del prójimo bajo la figura de la estafa, lo cual es pensado contra el fondo de una época marcada por la pérdida general de ilusiones producida por las impiadosas leyes neoliberales. De acuerdo con esto, el filme es leído como expresión del punto de culminación del ciclo neoliberal (cuyo inicio está representado en otra de las películas del corpus, *Plata dulce*, que narra el escenario social de la Argentina de fines de los 70). Considero la figura de la

estafa en una triple perspectiva que el filme articula. Por un lado, su funcionamiento dramático como una acción que hace avanzar el relato. Por otro lado, asociada tanto a lo falso como a la especulación, en conexión con el propio mecanismo de la narración o del arte de narrar. Y por último, en relación con la retracción del Estado neoliberal que deja de cumplir sus funciones, la *estafa social* producto de la ejecución de políticas exclutoras de amplios sectores de la población. El análisis establece una relación entre la circulación ficcional de valores falsos (objetos, dinero, nombres) y la pérdida de valor del dinero en el marco del contexto de la inminente ruptura del espejismo de la paridad monetaria, cuando el valor del dinero queda cuestionado no sólo como un bien que se deprecia sino en su función de equivalente general, es decir, como el valor de referencia de las cosas.

Finalmente, se presentan las conclusiones que integran los resultados de cada capítulo y el alcance de esos resultados en relación con los objetivos y propósitos de la tesis. También se esboza una proyección de la temática estudiada en el cine argentino más actual, en lo cual podría haber una posible línea de continuidad de este trabajo con vistas a investigaciones futuras.

La tesis se cierra con un Anexo que está dividido en dos partes. La primera, incluye una presentación de las líneas monetarias que circularon en la Argentina desde 1970 hasta la actualidad (un lapso que cubre el período abordado en el trabajo), con las imágenes de los billetes y los datos correspondientes a las fechas de emisión y de cese de curso legal de cada una de las denominaciones de esas líneas monetarias: el Peso Ley 18.188 vigente entre 1970 y 1983, el Peso Argentino que circuló sólo dos años, hasta 1985, reemplazado entonces por el Austral que estuvo en uso hasta el 1 de enero de 1992 cuando, tras la Ley de Convertibilidad, comienza a circular con una paridad de uno a uno con la moneda norteamericana el Peso Convertible, que se encuentra actualmente vigente con una paridad no fija sino fluctuante. Por último, en la segunda parte del Anexo se encuentran las fichas técnicas de las películas del corpus.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

EL IMAGINARIO ARGENTINO DEL DINERO Y DE LA LEY

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción;() lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano.*

() El Estado es impersonal: el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho; no lo justifico o excuso.*

Jorge Luis Borges, "Nuestro pobre individualismo" (1946)

Presentación

El pasaje citado pertenece a un breve ensayo en el que Jorge Luis Borges da la clave local para pensar "lo argentino" en términos de imaginario. En ese texto de 1946, "Nuestro pobre individualismo", Borges despliega la tesis condensada en el título del ensayo y ofrece una pista para reflexionar acerca de los rasgos que, como atributos o defectos, identifican una cultura "argentina". La interpretación borgeana consiste en oponer el carácter individualista del "ser argentino" a un Estado al que el mismo Borges descalifica o concibe como pura abstracción. Lo interesante está en la nota al pie, en la que Borges subraya la oposición entre una supuesta identidad argentina y el Estado para luego relacionarla con la transgresión de la ley, literalmente con el robo.

Las variables puestas en juego en la definición de Borges se vinculan con el objeto de este capítulo en el que voy a rastrear algunas proyecciones ficcionales del imaginario argentino del dinero y de la ley. El diccionario de la Real Academia Española enseña que *imaginario* designa lo "que solo existe en

la imaginación”. En esta acepción, como adjetivo, *imaginario* sería aquello que trasciende la facticidad de lo real y a lo que no le corresponde ninguna realidad no mental. No es en este sentido de una ausencia de toda fuerza referencial en el que uso *imaginario* -una palabra que aparece en el título de la tesis- sino en su significación más sociológica en la que, como sustantivo, da nombre al conjunto de representaciones e imágenes mentales, creencias, ideas, prejuicios, normas, valores, etc., que comparten las sociedades como atribución de su propia identidad. En este otro sentido la expresión *imaginario social*¹ se emparenta con *cosmovisión, conciencia social, mentalidad, conciencia colectiva*, términos que son empleados a veces como sinónimos, en tanto remiten, de una u otra forma, a la producción y a la circulación de imágenes, pensamientos y creencias colectivas con las que las sociedades se ven, se piensan y se imaginan a sí mismas.

Con este enfoque, el trayecto crítico aquí propuesto hace referencia a diversos ejemplos cinematográficos, literarios, televisivos, de la crónica periodística, etc. que permiten pensar las figuraciones textuales de la ley y del dinero como dispositivos de visibilidad del funcionamiento social. Porque, a través de ciertos tópicos, temas y motivos recurrentes, los textos hacen ingresar en sus tramas, valores, creencias y prejuicios de la sociedad. Esos rasgos y recurrencias permiten abrir series entre los textos, relacionarlos entre sí y leerlos más allá de sí mismos, en conexión con los imaginarios (del dinero, del crimen, epocales, de clase) que ponen en juego.

Héroes fuera de la ley: la transgresión como un acto de justicia

Borges no fue el único en catalogar la transgresión de la ley como una práctica argentina generalizada. Partiendo de la distinción entre las *normas*

¹ A fines de los años 70 Cornelius Castoriadis (1975) introduce la expresión *imaginario social* para hacer referencia a la forma singular de concebir el mundo propia de una sociedad particular en un momento histórico determinado. En Castoriadis el concepto posee un significado preciso (que se encuadra dentro de las discusiones del marxismo en la época) vinculado al funcionamiento de las instituciones sociales que, según este autor, no pueden ser explicadas exclusivamente como respuesta a necesidades materiales (según planteaba una posición “determinista”) sino que responden a su vez a otro tipo de procesos que se juegan a nivel de lo imaginario. En esta tesis utilizo la expresión *imaginario social* en un sentido amplio –según lo defino en el cuerpo del texto- que va más allá de esta acepción específica.

jurídicas, como disposiciones producidas por las instituciones de gobierno de una sociedad “destinadas a regular la conducta social”, y las *costumbres*, como “un conjunto de conductas [que] no se expresa en el derecho positivo y sin embargo posee vigencia entre los miembros de una sociedad”, el especialista en política pública Ernesto Aldo Isuani formula la hipótesis de que en la Argentina “la *transgresión* de las normas jurídicas se halla tan generalizada que puede afirmarse que constituye una costumbre” (1999: 25-26). El fenómeno de la transgresión de la ley “parece tener –según Isuani– profundas raíces culturales que ilegitiman la legalidad” (1999: 26).

Esta ilegitimación a la que se refiere Isuani pone en juego una operación de desacreditación de la justicia en conjunción con la idea de un Estado que ha pervertido sus funciones. De modo que la desconfianza en las instituciones proporcionaría un terreno propicio para la transgresión de la ley. Dentro de esta línea que la asocia con las costumbres, la transgresión de la ley se presenta como un núcleo resistente que atraviesa distintas tradiciones. Pasando por el anarquismo se remonta hasta la *gauchesca* y los relatos fundadores de la nación, en los que se manifiesta por medio de la figura heroica y solitaria del gaucho desertor y justiciero. Así, dentro del imaginario argentino cobra fuerza una idea de justicia encarnada en la integridad individual de aquellos que se enfrentan con las instituciones destinadas a garantizarla que se han corrompido. Esta construcción peculiar de lo heroico es la que opera –como observa Borges en el ensayo citado– de modo privilegiado dentro del imaginario argentino. En otro pasaje, dice Borges:

En general, el argentino descreo de las circunstancias. Puede ignorar la fábula de que la humanidad siempre incluye treinta y seis hombres justos –los *lamed wufniks*– que no se conocen entre ellos pero que secretamente sostienen el universo; si la oye, no le extrañará que esos beneméritos sean oscuros y anónimos... Su héroe popular es el hombre solo que pelea con la partida, ya en acto (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia o en el pasado (Segundo Sombra) (1996 [1946]: 61-62).

Refiriéndose a los asesinatos cometidos en “buena ley” por Juan Moreira (uno de esos hombres solos que pelean con la partida desafiando las circunstancias) Josefina Ludmer sostiene que:

Con esas dos muertes “justas”, por una injusticia económica y por una injusticia del poder estatal, el gaucho Moreira encarna la violencia popular en su estado puro, dirigida directamente a la opresión: sus víctimas son los enemigos del pueblo. Articula “el delito” con el derecho, la economía y el poder estatal, y hace la travesía necesaria del justiciero popular: *el pasaje de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia* (1999: 233).

El traspaso de la frontera de la ley –que destaca Ludmer– es determinante para la construcción del héroe popular. Ricardo Piglia explica esta operación:

el héroe popular (...) es un hombre honesto, trabajador, que por un elemento de un destino –que en la Argentina siempre es político– (...) [se] convierte –ese hombre pacífico– en un delincuente. (...) Es el caso del Martín Fierro y es el caso de Moreira.^[2] Es como si eso fuera la garantía de convertirlo en un héroe... que haya sido un hombre honesto.³

Piglia plantea además que Moreira y Fierro son los héroes que van a servir para discutir determinados contextos históricos de transformación social, a

² La diferencia entre Moreira y Fierro está en que Moreira no se arrepiente y muere peleando, lo cual constituye una característica fundamental para su transformación en un mito popular literario por excelencia. Piglia puntualiza al respecto:

No es como Fierro que, en la segunda parte, se hace cargo de los valores que había perseguido (...) los cuales se negaba a admitir en la ida, cuando se va con los indios. Me parece que Moreira se ha convertido en un punto de referencia justamente porque muere peleando y no se convierte en un converso –que es una figura muy clásica en ciertos momentos de la cultura: el que ha sido rebelde y luego acepta la realidad y comienza a dar consejos a los otros para que no sean ellos también rebeldes–.*

* Pasaje de la exposición de Piglia en el programa televisivo *Escenas de la novela argentina* emitido el 8 de septiembre de 2012 por la TV Pública, disponible en DVD y [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=mMcBd1O5HVI&feature=relmfu>, [consultado el 28 de septiembre de 2012].

³ El pasaje pertenece a la exposición de Piglia en el programa televisivo mencionado en la nota anterior.

través de una revisión de la tradición nacional. Por ejemplo, entre fines de la década del 60 y los primeros años 70, en una etapa de creciente movilización social con alzamientos obrero-estudiantiles en distintas provincias, marcada además por el retorno del peronismo al poder y por el regreso desde el exilio de Juan Domingo Perón. No es casual que en ese momento llegaran a la pantalla más de una docena de películas centradas en personajes o acontecimientos históricos de la Argentina del siglo XIX, una tendencia inaugurada por *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson en 1968, que va a proliferar hasta la caída de la democracia a mediados de la década siguiente. Entre estas películas se encuentra también *Juan Moreira* de Leonardo Favio, estrenada un día antes de la asunción de Héctor Cámpora a la presidencia de la nación en mayo de 1973, en un momento en el que –observa Ana Amado– “se concentra la mayor cuota de utopía de las que se consideraban fuerzas políticas de vanguardia” en medio de “un clima de euforia y expectativa que iba más allá del pasaje de una dictadura a la reconquistada democracia” (Amado 2006: 157). Con la reapropiación de estos héroes populares y justicieros asociados a los orígenes de lo nacional, el cine argentino procesaba expectativas de cambio y de justicia en un contexto de efervescencia social desde el cual, tanto *Martín Fierro* de Torre Nilsson como *Juan Moreira* de Favio, marcaron verdaderos hitos dentro de la cinematografía nacional como dos de las películas más vistas de toda su historia incluso hasta hoy.

Figuras fronterizas I

El pasaje de la legalidad a la ilegalidad a raíz de una injusticia que dentro de la gauchesca constituye una marca prototípica del trayecto del héroe, también alcanza a los propios representantes de la ley, convertidos en defensores del héroe y de su valentía. Como sucede, según relata Borges, en “esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro” (1996 [1946]: 61).

Estos cruces de “bando”, como el del sargento Cruz al que se refiere Borges, tienen conexiones con hechos y escenas de la realidad. Una crónica

publicada por la revista *Caras y caretas* en 1907 da cuenta de una escena real de conversión y traspaso de fronteras –de un lado de la ley al otro– a causa de una injusticia. Se trata del caso del policía devenido anarquista Federico A. Gutiérrez, cuya situación se explica así:

En el depósito de contraventores, donde trabajó cinco años, tuvo la visión de la miseria y la injusticia social, próximas y al desnudo. Esto hirió su cuerda sensible y acentuó sus iras contra la injusticia, cada vez más próximas a la rebelión. Los agitadores que iban a parar allí, almas gemelas de la suya, le interesaron. Departió con ellos, trabó estrecha amistad con uno, y pronto se estableció entre el poeta y el anarquista un continuo intercambio intelectual. Hecho revolucionario, se propuso abandonar la policía. Instaló una imprenta, con la que editó el periódico *Labor*. La comisaría de investigaciones lo supo y se le pidió la renuncia. No renunció, y lo exoneraron (s/d 1907 [online]).

El suceso que narra esta crónica aparece aludido también en la literatura de la época. Al rastrear las relaciones y enfrentamientos entre anarquistas y policías en la literatura argentina de principios del siglo XX, Pablo Ansolabehere menciona la crónica de *Caras y caretas*, titulada “Un poeta anarquista expulsado de la policía”, y la conecta con una alusión al caso Gutiérrez en la novela de Alejandro Sux *Bohemia revolucionaria* publicada tres años más tarde, en 1910:

En el seno mismo de la policía, la propaganda libertaria hace su efecto, pues, no hace mucho, un oficial inspector, con catorce años de intachables servicios, abandonó el uniforme para lanzarse a luchar por la causa de la humanidad (citado por Ansolabehere 2009 [online]).

Este fragmento de la novela de Sux sugiere, en línea con el ideario anarquista, que la ley no está del mismo lado que la humanidad ya que, para luchar por ésta, es necesario sacarse el uniforme de policía, tal como debió hacer Gutiérrez al volverse anarquista.

Crónicas y relatos ligados al anarquismo y tradiciones literarias como la gauchesca inscriben en su imaginario una concepción de la ley que pone en juego la idea de injusticia. El carácter injusto de la ley es lo que justifica su

infracción, con lo cual el gesto transgresor deviene un acto de justicia. De ahí el atributo heroico del *justiciero popular* dentro de esta tradición. El *hombre solo que pelea con la partida* se emparenta en este punto con la figura del héroe como un *outsider*, aquel que con reglas y códigos propios pone en entredicho los límites de la ley. (El hecho de que el *outsider* pueda ser tanto un delincuente como un representante de la ley da cuenta de que lo importante es “la frontera” en sí, respecto a la cual define la posición que lo constituye como tal, bajo la rúbrica de ese vocablo intraducible que le da entidad, como quien está *fuera del lado* que le corresponde pero siempre en referencia a él, no pudiendo, en definitiva, “estar fuera” por completo). Lo que me interesa resaltar es que este tipo de héroes solitarios se caracterizan por un antagonismo frente a la ley, conducta que se expresa según paradigmas políticos de una época determinada. Favio remarca la condición justiciera de Moreira con un sentido político del presente hasta ubicarlo como cifra de la rebelión de los 70. En esa misma etapa, la más convulsionada de los primeros 70, Fernando Solanas hacía con *Los hijos de Fierro*⁴ un retrato diferente de la versión previa y más desvaída de Torre Nilsson.

Otro ejemplo en el cine nacional representativo de esta tipología de héroes en versión más contemporánea es Pedro Bengoa (Federico Luppi), el protagonista de la película *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981) que, en los años finales de la dictadura, lleva su enfrentamiento con el *establishment* económico (simbolizado por la megaempresa en la que trabaja) hasta las últimas consecuencias, haciendo de esto una causa de justicia. El carácter justiciero del personaje está marcado por una ascendencia doblemente vinculada al anarquismo: a través del padre adepto a ese ideario y, en conexión con su propio pasado de activismo sindical en el sector minero, por su destreza para manejar explosivos y para fabricar bombas.⁵

⁴ *Los hijos de Fierro* se filmó en el país entre 1973 y 1974. Solanas realizó el montaje y la posproducción de la película en el exilio, donde tuvo sus primeras proyecciones. En la Argentina se estrenó en la década siguiente tras el retorno de la democracia.

⁵ En reiteradas ocasiones Adolfo Aristarain ha expresado su escepticismo frente a las instituciones y las leyes como reguladores del funcionamiento social con argumentos que son del todo congruentes con la idea de la ley que desarrollo aquí, concebida como una instancia injusta cuya transgresión comportaría un acto de justicia. Por ejemplo, en la siguiente entrevista:

¿Un personaje simpático?

Esa concepción heroica de la transgresión de la ley como un acto deliberado para hacer justicia se actualiza, con un sentido y consecuencias muy diferentes, en otra tipología de “personajes” muy presentes dentro del imaginario de una sociedad en la que el bajo nivel de sensibilidad frente a la conducta transgresora se traduce en una generalizada confusión del delito con conductas asociadas a la viveza y a la picardía.⁶ Tal es el caso, por ejemplo, de Mario Fendrich, un cajero del Banco Nación que en 1994 se quedó con tres

ENTREVISTADORES: (...) recuerdo que afirmaste no estar de acuerdo con la mayor parte de las leyes que organizan –o desorganizan– esta sociedad, y que te sentís un marginal.

ADOLFO ARISTARAIN: Efectivamente, creo que con la sola excepción de algunas leyes que tienen que ver con ciertas normas de convivencia indispensables y más o menos estándares, las restantes son fundamentalmente represivas. Están hechas por la gente que detenta el poder económico y la riqueza de un país, para conservar ese poder y esa riqueza. Esto es así. Estamos viviendo en un sistema que es una especie de ley de la selva, de capitalismo salvaje, del “sálvese quien pueda”. Pero, ojo, no se puede robar. Es bastante absurdo. Generalmente, lo que se hace legalmente es robar. Hay leyes que están hechas para que algunos puedan robar sin que pase absolutamente nada. Para que se pueda explotar a la gente. Pero si ese explotado llega a robar algo, va en cana. Por ese lado, creo que las leyes son bastante absurdas. En realidad, son muy inteligentes, están hechas para conservar un *statu quo* (en Aranovich y Rodríguez Santamaría 1998: 17).

Dentro de la misma línea de pensamiento, Aristarain propone una interpretación de *Tiempo de revancha* que recalca el carácter económico de la injusticia del sistema: “el ataque de la película no es para nada sutil, pero el ataque está dirigido al sistema y no a un gobierno determinado, sino a un sistema capitalista que está basado en la explotación del hombre” (en Daly y Ortega 2012: [online]). Desde una perspectiva que hace hincapié en las transformaciones a escala planetaria de un capitalismo orientado a concentrar cada vez más el poder económico, Gonzalo Aguilar plantea una hipótesis de lectura sugestiva que rescata la plena actualidad del filme de Aristarain: “la historia puede leerse literalmente como la representación de otro poder que hoy conserva más vigencia –escribe a mediados de la década pasada–, pero que en ese momento estaba en sus inicios: el poder de vigilancia” (2006b: 47), un poder que surgía en los años 70 asociado a la lógica corporativa instaurada por este tipo de empresas, las corporaciones, que empezaban a gobernar el mundo más allá de las fronteras nacionales.

⁶ Un ejemplo paradigmático con el que el cine nacional se hizo cargo de esas conductas entre la viveza, la picardía y lo criminal es *Nueves reinas* (2000) de Fabián Bielinsky que analizo en el capítulo 5, una película en la que esas conductas pueden ser leídas contra el fondo de una época marcada por la pérdida general de ilusiones producida por las impudicas leyes neoliberales.

millones de pesos del tesoro de esa entidad, quien fue considerado un personaje simpático según pusieron en evidencia algunas encuestas periodísticas.⁷ Este caso real inspiró una película, *Tesoro mío* (Sergio Bellotti, 2000), y dos emisiones en los unitarios televisivos *Sin condena* (Canal 9, 1994-1995) y *Botines* (Canal 13, 2005), lo cual confirma la empatía popular con este personaje.⁸ Fendrich fue vitoreado por una multitud cuando, a principios de 1995, se entregó a la policía con cierta autoconsciencia de la escena que dejaba en evidencia el reconocimiento público de su acción, aunque sus declaraciones relativizaron su rol: “No soy símbolo de nada”, reflexionó. La simpatía popular suscitada por Fendrich parece apoyarse precisamente en su astucia al idear un plan para extraer del tesoro una cifra millonaria, cumplir una breve condena y luego quedar en libertad pero con el dinero. Finalizada esta travesía, el ex empleado del Banco Nación de Santa Fe definió los casi cinco años que pasó en la cárcel como “un acto de justicia” (cf. s/d 2002, *Página 12* [online]), una frase sugestiva con la que pareciera relativizar la gravedad del delito cometido, una estafa al Estado provincial. Lo cual recuerda la interpretación sociológica de Borges (en el pasaje del epígrafe) acerca de que para “el argentino” robar dineros públicos no es un crimen porque mientras que el Estado es impersonal él sólo concibe relaciones personales, como si la inexistencia de un sujeto damnificado hiciera que el delito pierda entidad.

⁷ En una encuesta publicada por la revista *Noticias*, por ejemplo, el 32,5% de los consultados opinó que el subtesorero era un ídolo. Si bien la opinión pública no fue unánime y gran parte de la sociedad condenó la acción delictiva, resulta significativo que otro gran porcentaje reivindicase el gesto de Fendrich.

⁸ Emitido por Canal 9 a mediados de la década de los 90, *Sin condena* fue un ciclo televisivo que recreaba casos policiales de gran repercusión social, como el de Fendrich, que también fue incluido en *Botines*, una producción de Pol-ka presentada por Canal 13 en 2005, que dedicaba cada uno de sus capítulos al caso de un robo (un “botín”) basado en sucesos reales de notoriedad pública. La película de Bellotti se filmó en 1999, en el mismo momento en que el caso Fendrich reaparece como noticia en los medios de comunicación cuando el ex cajero sale de la cárcel luego de cinco años, beneficiado por la libertad condicional. Gustavo Aprea señala con acierto que *Tesoro mío* pone el foco en la vida diaria del empleado que roba el dinero del banco pero sin presentar “el hecho como una toma de conciencia frente a una injusticia” y sin imaginar “un castigo para el que perpetra un delito” (2008: 71). Con lo cual “al final del filme queda la sospecha de que el protagonista seguirá siendo siempre el mismo. El botín no le va a producir ni más conciencia ni más felicidad”, concluye Aprea (2008: 71). El relato genera distancia con un personaje al que presenta como un empleado entre mediocre y arrogante con quien no es fácil identificarse. Pero a pesar de este distanciamiento, el filme igual confirma la adhesión popular suscitada por la acción de Fendrich, la cual está dada ya desde la propia elección de un asunto que contaba con un saber social compartido y sobre el que circulaban chistes y opiniones... una visibilidad de la que el filme se “aprovecha” a la vez que contribuye a alimentar.

Un lenguaje expresivo

Dentro de la tradición literaria argentina Roberto Arlt es un exponente clave en la construcción de ficciones y relatos que narran la violación de las normas (de todo tipo) como un acto de reparación y justicia. Por ejemplo en *Los siete locos* (1929), cuyo protagonista Remo Erdosain, tentado por el contacto con el dinero al que lo expone la naturaleza de su trabajo como cobrador de la Compañía Azucarera, comienza a robar pequeñas sumas (hasta ser descubierto en el episodio que inicia la novela). El narrador describe las motivaciones y los sentimientos del personaje de esta manera:

Se vio obligado a robar porque ganaba un mensual exiguo. Ochenta, cien, ciento veinte pesos, pues este importe dependía de las cantidades cobradas, ya que su sueldo se componía de una comisión por cada ciento cobrado.

Así, hubo días que llevó de cuatro a cinco mil pesos, mientras él, malamente alimentado, tenía que soportar la hediondez de una cartera de cuero falso en cuyo interior se amontonaba la felicidad bajo la forma de billetes, cheques, giros y órdenes al portador.

(...)

Cuando tuvo la idea, cuando una pequeñita idea lo cercioró de que podía defraudar a sus patrones, experimentó la alegría de un inventor. ¿Robar? ¿Cómo no se le había ocurrido antes? (2009 [1929]: 28).

La ficción arltiana reúne todas las formas de la transgresión, la marginalidad, la desvalorización del trabajo y la picardía urbana en función del ansia de dinero. Ricardo Piglia señala que la ficción de Arlt se asienta sobre esa conexión del dinero con el crimen, al punto que es el dinero que proviene de la transgresión de la ley lo que pone en marcha el relato y lo hace posible:

Para Arlt el trabajo sólo produce miseria y ésta es la verdad última de la sociedad. Los hombres que viven de su sueldo no tienen nada que contar salvo el dinero que ganan. No hay historia posible en el mundo del trabajo para Arlt. Erdosain se convierte en un personaje de

novela porque ha realizado un desfalco: ahí Arlt puede empezar *Los siete locos*. En una escena de *El juguete rabioso* Astier cuenta los billetes de su primer robo: “Aquel dinero (dice) me hablaba con su expresivo lenguaje”. Para ganar esa *expresividad* el dinero tiene que estar ligado a la transgresión y al delito. Para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio (1993b: 125).

La *expresividad* sería entonces esa cualidad de la que se inviste el dinero proveniente de un robo, es decir, obtenido a costa de transgredir la ley. Más de un cuarto de siglo antes de la aparición de las novelas de Arlt, en el pasaje del siglo XIX al XX, Georg Simmel había presentado en Berlín *Filosofía del dinero*, que ha sido considerada como la primera teorización de corte sociológico cultural sobre el significado del dinero en el mundo moderno.⁹ En esa obra monumental, publicada en el año 1900, Simmel establece una distinción clave que puede iluminar el sentido de la cualidad *expresiva* del dinero en el universo arltiano. Simmel distingue entre el *egoísmo práctico* que caracteriza el intercambio mercantil versus la *impulsividad egoísta* del robo. Al igual que el gasto de dinero, el robo opera un intercambio de propiedad, es un modo de adquisición que también puede servir para satisfacer necesidades de consumo. Sin embargo son actos antitéticos porque, a diferencia del intercambio económico, en el cual el dinero representa la pura *objetividad*, para Simmel el robo es un acto *subjetivo* y está cargado de *afecto*. El impulso egoísta del robo se da como un modo de relación entre los sujetos y su carga afectiva y subjetiva se transmite al producto de ese acto, al objeto robado. Entendidas en los términos simmelianos, *afectividad* y *subjetividad* serían otras formas de nombrar la *expresividad* que adquiere el dinero cuando proviene de un acto transgresor. Al referirme al dinero robado en el análisis de *La parte del*

⁹ Las primeras teorizaciones sobre el dinero que lo vinculan con la experiencia de la modernidad y con el advenimiento del capitalismo son las tesis de Karl Marx en el plano económico y las de Georg Simmel en una perspectiva sociológica. Como puntualizo en el apartado que sigue, la concepción del dinero en Simmel puede ser leída como un contrapunto a la teoría económica marxiana. Esta hipótesis fue desarrollada en profundidad en mi tesis de maestría, en la que expuse de modo preciso la noción simmeliana de dinero en una perspectiva que considera tanto su génesis y su recepción en el contexto de la época y su actualidad y vigencia en el mundo contemporáneo, como las tensiones entre esa noción y la teoría marxiana sobre el fetichismo mercantil (desde los primeros esbozos en los artículos de juventud que Marx escribe para la *Gaceta renana* hasta sus formulaciones finales en *El Capital*).

león (capítulo 2), vincularé estas ideas con la noción de *erotización* para explicar cómo, al constituirse en un objeto de deseo “absoluto”, en *el* objeto de deseo, el dinero “mal habido” se *erotiza*.

Imaginarios, dinero, valores

Karl Marx y Georg Simmel proponen diferentes teorías del estado del mundo en las que el dinero es un elemento central. Sus respectivos desarrollos de la noción de dinero están pautados por perspectivas diferentes que funcionan en contrapunto. Marx piensa el dinero desde una teoría general del estado de la sociedad, con un enfoque centrado en la esfera económica para explicar las transformaciones ligadas al advenimiento del capitalismo (el fetichismo mercantil, la cosificación de las relaciones humanas, la enajenación asociada al trabajo, etc.). En cambio Simmel extiende su visión hacia otras esferas de la vida, porque su interés está en observar el impacto del dinero en las relaciones entre las personas y en las percepciones que éstas tienen del mundo y de sus propias vidas. Así, abre el campo de reflexión sobre el dinero más allá de lo específicamente económico, hacia otra dimensión que considera los efectos concretos del uso de dinero, las conductas y expectativas que éste genera, los valores que moviliza y los distintos imaginarios que pone en juego.

Al estudiar las significaciones del dinero dentro de la dinámica social, Simmel da cuenta del funcionamiento “monetarista” que rige la vida moderna a partir de fenómenos particulares que expresan una transformación de los *valores* “espirituales” en conexión con el dinero. Los comportamientos, modos de pensar, deseos, maneras de proceder, actitudes, estados de ánimo, preferencias y actos (ligados al dinero) observados por este autor, marcan un cambio en las escalas de valores morales, éticos y también en lo que hace a las nuevas formas de valorar las cosas y la vida en general, a lo que los individuos consideran prioritario o irrelevante, etc. Por ejemplo, Simmel se refiere al surgimiento en las grandes ciudades modernas de ciertas actividades cuyo único fin es ganar dinero. Estas “profesiones” (“a las que, precisamente, falta la idea de ‘tener una profesión’”) de aquellos “que viven de las oportunidades más diversas y casuales de ganarse algo” (1977 [1900]: 542)

–como, por caso, el “que vive de engañar a sus semejantes” (1977 [1900]: 543)– requieren un tipo de inteligencia que

se manifiesta en aquella forma a la que se suele llamar “astucia”, con lo que se quiere indicar la liberación de *la inteligencia* de toda determinación posible, impuesta por las normas de la cosa o de la idea y *su aplicación sin escrúpulos a los intereses personales* correspondientes (1977 [1900]: 542-3, el subrayado es mío).

Es posible traducir la *astucia* descrita por Simmel como el tipo de “inteligencia” especial que supone la *viveza criolla*, en tanto se trata de actuar con oportunismo y sin miramientos para lograr el máximo provecho y beneficio personal (como hizo, por caso, el subtesorero Fendrich). Por otra parte, con el subrayado en esta cita quiero llamar la atención sobre la *inteligencia*, la *falta de escrúpulos* y el *interés propio* o *personal* como tres elementos cuya relación da la clave del impacto de la lógica moderna del dinero en un sistema de valores que pasó a estar marcado por el *individualismo* y el *egoísmo económicos*. “La concepción racionalista del mundo –afirma Simmel– se ha convertido en la escuela del egoísmo contemporáneo y del triunfo total de la individualidad. (...) lo único que parece real y simplemente ‘lógico’ es la actuación en el propio interés” (1977 [1900]: 550). Dentro de esta concepción del mundo, se “acaba convirtiendo, sin más, la falta de escrúpulos en una forma positiva de comportamiento” (Simmel 1977 [1900]: 553).

Lo que Simmel advierte es que el *egoísmo individualista* asociado al dinero deriva del propio modo de funcionamiento de este último en la época moderna, al hacer que los individuos actúen *sin miramientos* y para su *beneficio personal*. Ahora bien, la avidez de dinero y la falta de escrúpulos en pos del propio interés definen un rasgo característico del imaginario de la modernidad sobre el que se asienta una lógica de pensamiento peculiar, la de la “salvación” económica. Esta idea de “salvarse”, concebida como la posibilidad de obtener de golpe todo el dinero necesario para evitar el trabajo de por vida, constituye un eje central de la investigación desarrollada en esta tesis, en la que estudio cómo esa idea derivada del imaginario moderno del dinero se actualiza en el marco histórico político y cultural de la Argentina, y sobre todo con los rasgos hiperbólicos que adquirió en la segunda mitad de los

70 y en la década de 1990. Hacia el final del capítulo (en el apartado “Víctimas de la economía”) me extenderé sobre la lógica subyacente a la idea de la “salvación” económica en esos contextos en particular. Una idea que, en las ficciones y los relatos sociales que analizo, siempre anuda dinero y crimen. En la ficción arltiana y el caso Fendrich y en otros ejemplos y antecedentes que presento en lo que sigue, así como también en las películas del corpus, hay una configuración de sentido recurrente: para conseguir dinero es necesario transgredir la ley.

Mediocres ambiciosos

Un antecedente dentro de la cinematografía nacional es *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, cuyo protagonista José Morán es el encargado de la liquidación de sueldos de una empresa a la que termina estafando por poco más de medio millón de pesos. El personaje de Morán es distintivo de la categoría de “mediocres ambiciosos”, como la designan Elena Goity y David Oubiña al referirse a una serie de filmes policiales argentinos de los años 80 y 90 que “resultan versiones actualizadas del tema de *Apenas un delincuente*” (1994: 229). Goity y Oubiña definen a los “mediocres ambiciosos” como:

individuos comunes, leales a los suyos y medianamente honrados, que se encuentran de improviso ante una situación en donde deben decidir entre franquear o no la línea que separa la legalidad de la ilegalidad. (...) se trata de hombres y de mujeres que, por sus propias ambiciones, deciden dar un cambio en su vida y salir de perdedores, sobre todo a partir de una estafa. (...) Es la falta de credibilidad en las instituciones la que lleva a hombres y mujeres trabajadores a concebir la posibilidad de un enriquecimiento ilícito. El razonamiento de estos Don Nadie asocia honestidad y estupidez. ¿De qué sirve ser honesto cuando nadie está dispuesto a premiar esta actitud y mientras otros, más inescrupulosos, se llenan los bolsillos? (1994: 223).

José Morán es un representante típico de esta clase de individuos. El personaje se decide a ejecutar su plan una vez que constata que para la ley el hecho se corresponde no con un robo sino con una estafa por abuso de confianza, con lo cual, independientemente de la suma comprometida, el castigo consiste en una pena máxima de sólo seis años.¹⁰ Morán es meticuloso, hace previsiones, toma recaudos, planifica cada uno de sus movimientos. Esta racionalidad y los cálculos deliberados con los que justifica su decisión demuestran que se trata de un sujeto que conoce las leyes y toma la decisión de quebrantarlas. Morán calcula que para reunir la misma cantidad del dinero de la estafa con el ahorro de sus sueldos debería trabajar ciento sesenta y seis años. De modo que los seis años de encierro dejan a su favor ciento sesenta años. La lógica empleada expresa de modo extremo, o por el absurdo, la profunda conexión entre economía monetaria y dominio del entendimiento señalada por Simmel cuando observa que la esencia calculante del dinero se proyecta sobre todos los ámbitos de la vida, haciendo que cualquier cosa se vuelva medible, comparable, determinable conforme a números: “la exactitud calculante a la que la economía monetaria ha llevado la vida práctica” hizo posible la reducción de valores cualitativos en términos cuantitativos (Simmel, 1986 [1903]: 250).¹¹

¹⁰ Finalmente Morán traiciona el plan original de cumplir la totalidad de la condena, cuando decide participar de una fuga de la cárcel que lo llevará a su captura y caída final. Esta clausura narrativa punitiva se encuadra dentro de la normativa genérica del policial en el período clásico en el que, fuertemente a partir de los 50, se privilegia el punto de vista de las instituciones y de los representantes de la ley como poseedores de la verdad final que aclara los hechos y cierra el relato. Elena Goity señala que con *Apenas un delincuente* (1949) se inició la nueva vertiente del *policial documental* que “desde lo ideológico (...) retomó la actitud reaccionaria que pudo observarse en algunos films de *gangsters*. (...) La historia se cuenta desde la óptica de la ley, y se enaltece a las figuras del orden, alcanzando extremos de adulación” (Goity 2000: 409). Este privilegio de la legalidad institucional en el cine policial argentino va a ser problematizado en épocas más recientes, con casos como, por ejemplo, *Noches sin lunas ni soles* (1984) de José Martínez Suárez en el que aparece –aunque con un aire ingenuo de cara al proceder criminal asociado a la policía en el contexto del terrorismo de Estado del período dictatorial que acababa de concluir– un comisario que golpea a los detenidos para sacarles información y que parece querer quedarse con el botín del robo escondido por el protagonista.

¹¹ Simmel encuentra en la lógica de la *calculabilidad* un nuevo modo de la experiencia derivado del funcionamiento moderno del dinero. Un rasgo esencial de la experiencia moderna en la formulación simmeliana es la expansión como *un gas mortífero* de las relaciones y la enajenación económicas a la totalidad de las esferas de la vida. La modernidad se caracteriza por el hecho de que todos los ámbitos vitales (político, religioso, ético, intelectual, erótico, estético) pasan a estar atravesados por la lógica del dinero. Más que con el objeto-dinero en sí y su presencia en cada uno de dichos ámbitos, se trata de la instauración de una nueva lógica de pensamiento derivada del advenimiento del capitalismo y de su impacto a nivel de la

En su historización del castigo administrado por el estado moderno sobre el delincuente en la Argentina de fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la historiadora Lila Caimari (2004) se apoya en la figura de José Morán para ilustrar una tipología de delincuentes de cuello blanco constitutiva de un modelo criminológico en particular que, al reducir el delito a las decisiones racionales de esta clase de individuos, negaba la existencia de condicionantes socioeconómicos favorecedores del accionar criminal. Considerado dentro de esta perspectiva específica que atañe a los saberes institucionales y a los paradigmas sociológicos asociados al delito, el personaje de Morán resulta pertinente como ejemplo. Sin embargo, pensado desde la otra perspectiva con la que la autora complementa su investigación, aquella ligada a las representaciones de la práctica del castigo estatal a los ojos de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires,¹² el personaje se revela más complejo. No como un delincuente a secas, sino casi, *apenas*, en tanto la “sociedad que mira o imagina el padecimiento del criminal castigado” (de la que se ocupa la segunda parte del estudio de Caimari) lo ve como una *víctima* de la desigualdad social que tuvo el coraje de “barajar y dar de nuevo”. Al igual que

experiencia y del estilo de vida. *El modo de funcionamiento del dinero en la vida moderna instituye una nueva racionalidad*. “Esta racionalidad del dinero en tanto medio de medios deviene (...) *la racionalidad formal del capitalismo*, es decir, la que tiene su forma” (2003: 83), afirma Esteban Vernik en un artículo sobre la actualidad del pensamiento simmeliano, en el cual explica la centralidad que asume el dinero en la vida moderna en conexión con “una racionalidad -la del cálculo puro- que es inherentemente voraz” (2003: 82). Esta nueva racionalidad implica que el dinero proporciona “la medida de todas las cosas”, “mide todas las cosas con objetividad despiadada” y al proyectar su “falta de carácter” sobre las cosas y las personas, opera una cuantificación y una nivelación de las mismas.

¹² La introducción de esta perspectiva “profana” en el estudio del delincuente y de su castigo constituye un aporte original del libro de Caimari. En su reseña del mismo, Sylvia Saïtta destaca al respecto:

En esta parte del libro, se produce uno de los momentos de mayor originalidad de la investigación pues Caimari introduce a la sociedad -a los que miran, leen y comentan- en una ecuación que hasta entonces había sido planteada entre dos términos: ya no se trata sólo de pensar a quienes administran el castigo y a quienes lo padecen sino también de pensar a quienes lo están “mirando” y que también emiten discursos sobre el castigo y el delincuente (Saïtta 2006 [online]).

Marx había formulado esta idea en un pasaje de *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* (1905-1910) en el que argumenta la productividad social de la delincuencia. Además de producir el derecho penal, los profesores y manuales de derecho, la policía, los jueces, los verdugos, la literatura policial, etc., “el delincuente -dice Marx- produce una impresión de carácter moral y a veces trágica, estimulando de este modo la reacción de los sentimientos morales y estéticos del público” (1945 [1905-1910]: 264-265).

la situación vivida por el subtesorero Fendrich, en la película de Fregonese la gente vitorea al estafador Morán arrestado por la policía mientras una voz narradora lo nombra como el “ejecutor de una revancha” y explica que “lo aclamaron como un héroe” porque hizo lo que otros no se animan a hacer. De este modo el relato figura la transgresión de la ley por parte de Morán como un acto heroico que viene a hacer justicia con su supuesta imposibilidad de ganar más dinero por la vía legal del trabajo honrado (imposibilidad que deriva en la premisa que anuncié al final del apartado anterior, según la cual “para conseguir dinero es necesario transgredir la ley”). Es este malestar social el que propicia, a la vez que pareciera justificar, el gesto transgresor del protagonista. Es como si los delitos de los hombres como Morán fueran percibidos socialmente más como culpa de la propia sociedad que de quienes los cometen, más allá de la racionalidad que sustenta las decisiones y los actos y de la conciencia que se tenga sobre ellos. Es habitual que discursos de distinto tipo (ficcional, periodístico, ligados a la prensa sensacionalista o al sentido común, etc.) valoren positivamente a esta clase de personajes a los que se exculpa, no porque “no sepan lo que hacen” –sí lo saben, como advierte Caimari en el caso de Morán–, sino porque se los concibe como víctimas de una sociedad injusta y, al mismo tiempo, como héroes, por decidirse a enfrentarla.

En esta doble moral (expresada en las dos perspectivas del análisis de Caimari), que disocia el punto de vista institucional del modo de percibir ciertas conductas transgresoras por parte de la gente común, hay un parámetro que permite pensar y poner en serie toda una línea de películas cuyas tramas giran en torno a la comisión de una estafa o de un robo, desde *Apenas un delincuente*, al promediar el siglo pasado, hasta ejemplos más cercanos como *La parte del león* (1978) de Adolfo Aristarain o *Perdido por perdido* (1993) de Alberto Lecchi, entre muchos otros.¹³ Se trata de relatos que trabajan con esa concepción de la transgresión de la ley como un acto de justicia –*individual*, como enfatizaré enseguida– que vendría a compensar la falta de oportunidades

¹³ De las últimas décadas se pueden mencionar, por ejemplo, *Caballos salvajes* (1995) y *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro, las dos películas de Fabián Bielinsky, *Nueve reinas* (2000) y *El aura* (2005), *El asaltante* (2009) de Pablo Fendrik, *Mauro* (2014) de Hernán Rosselli; la ya citada *Tesoro mío* y algunas otras a las que hago referencia hacia el final del capítulo: *El boquete* (2006) de Mariano Mucci y *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano.

para prosperar económicamente en una sociedad que favorece a quienes más tienen. Más allá de esta constante, existen variaciones significativas en las salidas narrativas adoptadas por los distintos filmes. En el de Fregonese, José Morán (un personaje que se vuelve cada vez más despreciable) al final muere acorralado y triunfa la ley. En el caso de Aristarain el protagonista termina solo y sin escapatoria, atrapado en su propia trampa: el castigo ya no está en manos de la ley sino en el peso de las acciones cometidas. En *Perdido por perdido* se celebra por primera vez la posibilidad de un final feliz para los estafadores, el joven matrimonio que logra huir hacia las playas de Brasil con el dinero, cuya imagen cierra la película en un tono festivo y de alegría. En sintonía con la predisposición popular, el filme de Lecchi apela a una identificación de los espectadores que recae del lado de los que infringen la ley. Con la llegada de los 90, la estafa (el engaño con ánimo de lucro) cambia de signo: si el cine muestra otras posibilidades para aquellos que se resisten a abandonar un estilo de vida acomodado, el público responde con una mirada aprobatoria. Hasta que unos años más tarde, apenas cambiado el milenio, también los “salvados” terminen cayéndose del sistema.

Tanto el caso real de Mario Fendrich,¹⁴ como el ficcional de José Morán o los protagonistas de *Perdido por perdido* y de *La parte del león* son representativos de una serie de “personajes” característicos dentro del imaginario argentino, los cuales, por transgredir la ley para saldar a su favor una situación social injusta, se emparentan con la figura del *outsider justiciero* pero, al mismo tiempo, se diferencian del mismo en un punto crucial: no asumen, al menos no de un modo franco, su posición antagónica respecto a la ley. Aún cuando no desconocen el carácter criminal de sus acciones, este carácter es minimizado, se le resta importancia, como si de algún modo la transgresión quedara compensada y justificada frente a aquello que se siente como una injusticia del funcionamiento del sistema social. Lejos de querer convertirse en héroes, estos hombres comunes se desentienden de esa marca

¹⁴ No así la película que inspiró, en la que los motivos del protagonista Carlos Dietrich (cuyo apellido rima con el del personaje real) no están claros y no se llega a comprender por qué ni para qué decide llevarse el dinero de la bóveda del banco. Es como si el robo fuera cometido casi por inercia más que a causa de una decisión, como una acción realizada para introducir una variante en la cotidianeidad vacía y rutinaria de una vida pueblerina sin mayores sobresaltos. Según anticipé (ver la nota 8), la posesión del botín, que Dietrich entierra al costado de la ruta, no pareciera que vaya a transformar el sentido de su vida.

heroica que supone el *pasaje de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia*. La diferencia con el *justiciero* está, no en la naturaleza del delito cometido (que también afecta a entidades abstractas como el Estado, los bancos, etc.), sino en su finalidad, que tiene una dimensión estrictamente *individual* en la medida en que consiste en obtener un mayor bienestar económico personal. La dimensión individualista de este accionar tras un beneficio propio da la clave identitaria de estos *antihéroes del dinero*. Sin asumirse a sí mismos como delincuentes, son individuos que se mueven por los límites que marca la ley sin reconocerlos del todo y, por ende, desdibujándolos.

Paradójicamente ese adelgazamiento de la frontera entre delito y ley se presenta de un modo más claro si se lo enfoca desde el otro polo del binomio, los representantes de la ley y, especialmente la institución policial, cuyo funcionamiento responde en forma sistemática a mecanismos violentos y corruptos. A esto se debe en parte nuestra imposibilidad de construir héroes dentro de este ámbito.

La ley fuera de la ley

En el estudio crítico que dedica a la película de Pablo Trapero *El bonaerense*, Gonzalo Aguilar recupera la noción de “hombre cordial” propuesta por el sociólogo brasileño Sérgio Buarque de Holanda en un ensayo publicado en 1936:

Por hombre *cordial*, Sérgio Buarque no entiende al hombre bueno, amable y servicial. Muy por el contrario: cordial significa que los afectos del corazón (palabra que comparte la etimología con cordial) se anteponen a las relaciones basadas en la racionalidad e inclinadas a respetar la impersonalidad de la ley (...) el autor de *Raíces do Brasil* observa que, en Latinoamérica, en el espacio público y en las instituciones suele haber “un apego singular a los valores de la personalidad configurada por el recinto doméstico” (Aguilar 2008: 37-38).

Esta idea sobre lo personal como un sello que marca todo tipo de vínculos, incluso los institucionales, apunta en la misma dirección de la tesis sobre la predilección de los argentinos por las relaciones personales que Borges plantea diez años más tarde en el ensayo citado al inicio del capítulo.¹⁵ Retomo esta dirección para señalar que la desvalorización del carácter universal (y, por ende, impersonal) de las normas proclamadas por la ley se ve acompañada en nuestra sociedad por una proliferación de prácticas inspiradas en códigos familiares, de clientelismo o de amistad, es decir, ligadas al ámbito de lo personal y de los intercambios de favores y lealtades. La reticencia frente a las normas se evidencia a su vez en una baja predisposición de la ciudadanía a involucrarse activamente a favor de hacer cumplir la ley, en el sentido que expresa la frase popular “no te metás”. Precisamente en esa actitud reticente del “ciudadano argentino” Borges encuentra una cifra de *nuestro pobre individualismo*. El escritor explica la indiferencia “argentina” a partir de una concepción particular que bascula entre su valoración positiva de la amistad como una pasión personal y su valoración negativa de los representantes de la ley como una instancia criminal:

Los filmes elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote que “allá se lo haya cada uno con su pecado” y que “no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello” (*Quijote*, I, XXII) (1996 [1946]: 60).

La caracterización de la policía como una *maffia* (como una organización criminal) atraviesa el imaginario argentino hasta nuestros días en los que existe un menosprecio generalizado por esa institución, por su funcionamiento corporativista y corrupto y por un tipo de proceder policial que en ocasiones se

¹⁵ “El argentino (...) no se identifica con el Estado” –dictamina la tesis borgeana- porque “el Estado es impersonal” y “el argentino sólo concibe una relación personal” (Borges 1996 [1946]: 59-60).

asemeja al del crimen por el uso indiscriminado y gratuito de la violencia.¹⁶ En nuestro país, al igual que en el resto de América Latina, la dictadura selló de forma irreconciliable la relación entre la sociedad y las fuerzas de la ley. Pero más allá del creciente descrédito que la institución policial sufrió desde entonces –por su corporativismo desligado del objetivo del bien común de la sociedad y por su *modus operandi* del “gatillo fácil” (que el terrorismo estatal llevó hasta límites impensables¹⁷)–,¹⁸ tanto los abusos de poder por parte de la

¹⁶ En un estudio dedicado al funcionamiento de la institución y en referencia al corporativismo policial, el experto en derecho penal y criminología Mariano Ciafardini sostiene que éste responde a un proceso de autonomización política de la institución:

En realidad, las autoridades políticas de turno siempre gobernaron a la policía mediante el acuerdo tácito de que el cuerpo armado se hiciera cargo de los problemas de la violencia y desorden, y en la medida en que fuera exitoso con ello ante la opinión pública habría de contar con el ocultamiento político y mediático de sus excesos e ilicitudes. (...) Este pacto de aparente autonomía policial generó en gran medida estructuras corporativas, con intereses propios ajenos a los intereses sociales y, muchas veces, a la misma funcionalidad política del gobierno y, por supuesto, totalmente ajenos al control democrático (2006: 77).

Esto mismo es señalado por el ex ministro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación Eugenio Zaffaroni, quien se refiere a la autonomización policial en un marco de historicidad y haciendo hincapié en el costado económico del fenómeno:

En el siglo XIX, cuando nuestros países se organizaron más o menos precariamente, las autoridades políticas pactaron con las agencias policiales la concesión de áreas de recaudación autónoma a cambio del control de las mayorías como garantía de gobernabilidad, sin ocuparse de los medios de que éstas se valían, habilitando toda forma de violencia, siempre que recayese sobre las clases subalternas y los disidentes (2011: 3).

¹⁷ Como advierte Pilar Calveiro en *Violencias de Estado* (2012), para comprender la lucha del Estado contra el crimen en la actualidad, es necesario tener presente cómo el fenómeno se vincula con las prácticas represivas y la violencia estatal de los 70.

¹⁸ El investigador en ciencias sociales y especialista en seguridad Marcelo Sain (2002) sostiene que el *desgobierno* sobre las fuerzas policiales que operaron los sucesivos mandatos desde la reinstauración democrática en 1983, promovió una organización de la policía como un poder punitivo paralelo y abusivo, financiado sobre un circuito extra institucional y casi siempre ilegal, de modo que, como una consecuencia lógica perversa, al *gatillo fácil de la delincuencia* se le opuso el *gatillo fácil policial*. Sain afirma que desde los 80 se impuso en nuestro país una modalidad de gestión del delito basada en un “doble pacto de gobernabilidad de la seguridad pública”:

Este doble pacto implicó, por un lado, la delegación del gobierno de la seguridad por parte de las sucesivas autoridades gubernamentales a las cúpulas policiales (pacto político-policial). Y, por otro lado, el control de los delitos, y en especial de la criminalidad compleja, por parte de la policía a través de su regulación y su participación (pacto policial-criminal) (2013: [online]).

policía como el rechazo social hacia las figuras de la ley marcan nuestro imaginario como un sello de origen que se renueva a través del tiempo y circula en todo tipo de relatos ficcionales y sociales. Además de los casos fundantes dentro del campo literario, como el poema de Hernández o el folletín de Eduardo Gutiérrez sobre Juan Moreira, también el cine silente de principios del siglo XX asumía ese rechazo a los representantes de la ley como un rasgo nacional. Este rasgo está presente en el filme que ha sido considerado el primer éxito de nuestra cinematografía, *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera), que llegó a las pantallas porteñas en 1915. Al señalar algunos elementos característicos de *Nobleza gaucha* que van a reaparecer en *Mi alazán tostao*, una película de Nelo Cosimi estrenada ocho años más tarde, el historiador Fernando Martín Peña llama la atención sobre “la representación de la policía como una institución inepta o corrupta hasta la caricatura, que se pone siempre del lado de los poderosos sin importar qué tan arbitrarios sean sus requerimientos” (2009: 39).

De modo que la imposibilidad de una construcción heroica y de una identificación con los representantes de la ley responde a esa disposición característica que atraviesa el imaginario argentino desde su propia conformación como un signo constitutivo.¹⁹ A diferencia de otros imaginarios,

Este doble pacto policial, con las autoridades políticas y con las organizaciones delictivas, llevó al estado de cosas entre paradójico y aberrante de “que el Estado controlara el crimen mediante el crimen” (Sain 2013: [online]). Por cierto, en los tiempos más recientes se dispusieron medidas orientadas a acotar y redireccionar la injerencia del poder policial en ámbitos clave de la vida pública. Por ejemplo, la decisión del ex presidente Néstor Kirchner de prohibir a la policía portar armas en las manifestaciones populares para minimizar el uso de la fuerza y la represión de la protesta social. O la creación del Ministerio de Seguridad bajo el gobierno de Cristina Fernández en diciembre de 2010. Al separarlo del Ministerio de Justicia se le otorgó relevancia a esta nueva cartera y a sus asuntos, investidos así de autonomía. Además de su indiscutible valor simbólico, la importancia de esta línea política radica en que supone un gesto que apunta en dirección hacia la imprescindible reforma del sistema policial en su conjunto. Sin embargo, las transformaciones necesarias para desarticular el funcionamiento perverso de las fuerzas policiales implican una reestructuración de fondo que hasta ahora no ha sido posible. Esto quedó a la vista a fines de 2013 con los graves incidentes asociados a reclamos salariales por parte de las policías de muchas provincias. En el marco de un diciembre convulsionado por “zonas liberadas”, saqueos, diez muertos y gran cantidad de heridos, precisamente en el contexto de las celebraciones por los treinta años de la democracia que se cumplían entonces, diferentes actores sociales (desde políticos y periodistas hasta funcionarios, criminólogos, juristas y la propia presidenta) reconocieron como una deuda de la etapa democrática el hacer una verdadera reforma policial.

¹⁹ Al hacer mención a la indignación que provocó el discurso del gobernador de la provincia de Buenos Aires Eduardo Duhalde en 1996, quien afirmó que la policía de esa provincia era “la mejor del mundo”, o también al apodo de “maldita policía” que comenzó a circular en ese mismo momento, Aguilar señala algunos puntos de anclaje de ese arco temporal que actualiza

como el del cine hollywoodense en el que la corrupción policial, constituida en tema principal de una vertiente del género negro en los años 30 o transformada en fórmula narrativa en el cine *mainstream* desde entonces hasta hoy, no clausura la posibilidad de una estrategia enunciativa a cargo de los agentes de la ley (honestos e incorruptibles) que también es hegemónica y conserva plena vigencia.²⁰

En un estudio clásico sobre el género negro, Mempo Giardinelli destaca esa diferencia como un rasgo central del policial latinoamericano:

si Scotland Yard era –y acaso sigue siendo– un orgullo para los ingleses (autores o lectores); o si el FBI norteamericano sigue siendo aceptado por ese pueblo, eso no tiene equivalente entre nosotros. La inmensa mayoría de las instituciones policiales de Latinoamérica no sólo no son confiables para la literatura policíaca, sino que son cuestionadas desde lo más profundo del corpus social de cada nación (2013: 236).

También Carlos Gamerro plantea esta cuestión de forma ingeniosa en un artículo dedicado al policial argentino:

Hitchcock solía repetir que un problema de muchos *thrillers* era que tarde o temprano el público se preguntaba “¿Por qué no acudieron (los personajes en

el distanciamiento por parte de la sociedad frente a una institución policial con una larga historia de abusos de autoridad:

La historia puede remontarse a muchos años atrás, cuando en los sesenta Rodolfo Walsh escribió el artículo de investigación “La secta del gatillo alegre y la picana” para el periódico de la CGT de los Argentinos, o hasta el siglo XIX, con las persecuciones del gaucho bandido Juan Moreira (...), o a la mazorca rosista (Aguilar 2008: 8).

²⁰ Basta pensar en las series televisivas norteamericanas, sin duda uno de los terrenos más fértiles y populares de la narrativa contemporánea, en el que esa estrategia enunciativa a cargo de los agentes de la ley funciona como principio organizador de muchas de las tramas. Como sucede, por caso, en *Homeland* (Fox, 2011-2014), cuya protagonista es una agente de la CIA que busca saber si un sargento del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos es realmente un héroe, por haber sido prisionero de guerra y sobrevivido, o un traidor que se convirtió al enemigo y representa una amenaza para la seguridad nacional. El relato desactiva toda posibilidad de identificación con quien no se sabe si es un héroe o un traidor y procesa esta incertidumbre en contrapunto con las idas y vueltas de la atracción afectiva que involucra a estos dos personajes. *Homeland* es un excelente ejemplo entre las tramas narradas desde el lado de la ley porque propone una identificación absoluta con la protagonista, incluso aunque la joven presuntamente no sería del todo confiable debido a que padece una afección psiquiátrica. Sin embargo, el desorden bipolar que la aqueja, lejos de menoscabar su fiabilidad y su integridad como heroína, por el contrario le confiere raptos de una lúcida clarividencia.

problemas) a la policía?”. La ficción policial argentina corre con ventaja: ya tiene solucionado ese problema de antemano, porque a nadie en su sano juicio se le ocurriría hacer una pregunta semejante (2009: 32).

De igual modo que Giardinelli, Gamarro sostiene que “uno de los núcleos traumáticos del género en la Argentina” es “la imposibilidad de construir la figura del detective” (2009: 22), lo cual marca una distancia respecto de la tradición norteamericana. Por eso, más que en el género negro norteamericano (indisociable de una “concepción calvinista de la ley y la ética”), una referencia más apropiada para el policial argentino está –siempre siguiendo a Gamarro– en lo que para él sí sería “nuestro equivalente”, la literatura gauchesca, en la cual:

la sociedad es una arcadía pastoril hasta que aparecen el juez de paz y la policía. Nuestros héroes nunca son policías: son el gaucho renegado Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra, Bairoletto, Facón Grande y –paradigmáticamente– el sargento Cruz, que se pasa de bando y lucha junto al desertor Martín Fierro contra sus propios hombres (Gamarro 2009: 26).

Esta es la idea planteada por Borges en “Nuestro pobre individualismo”, ensayo que Gamarro cita como apoyo para concluir que “a pesar del tiempo transcurrido, el *espíritu* de la gauchesca sigue estando mucho más cerca de nuestra realidad actual que el de la policial negra norteamericana” (2009: 26).

Figuras fronterizas II

La reducción de la frontera entre el crimen y la ley es recurrente en múltiples tramas ficcionales, periodísticas, etc. que la exponen a través de una serie de figuraciones características. Figuraciones que atañen, por un lado, a quienes transgreden la ley con pretensiones de hacer justicia, tal el caso del *outsider justiciero* y de esa otra tipología que denominé *antihéroes del dinero*, a la que dedicaré el próximo apartado. Y, por el otro, figuraciones de los representantes de la ley que abordo en lo que sigue a partir de un ejemplo

fílmico por excelencia de la contaminación entre delito y ley como *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, uno de los directores representativos del Nuevo Cine Argentino surgido a fines de los 90.²¹

Concebida en medio de la convulsión social y la crisis económico político institucional de fines de 2001, *El bonaerense* llegó a las pantallas en septiembre del año siguiente.²² El título de la película designa al protagonista, un joven oriundo de la provincia de Buenos Aires (eso indica el gentilicio precedido por el artículo masculino) que ingresa a la policía de esa jurisdicción a la que popularmente se conoce como “la bonaerense”, lo cual suma este otro sentido a la expresión que da nombre al filme. Si en *Apenas un delincuente*, *La parte del león*, *Tesoro mío* o *Perdido por perdido* el protagonista es un hombre común que transgrede la ley, en *El bonaerense* se da la situación paradójica de que a causa de esa transgresión, el joven Enrique Orlando “Zapa” Mendoza pasa a integrar las filas de la ley. O sea, lo que determina el ingreso de Zapa a la institución encargada de hacer cumplir la ley es el hecho de haber cometido un delito. En cumplimiento de un trabajo asignado por su jefe, Zapa hace uso de su oficio de cerrajero para abrir una caja fuerte, lo cual lo convierte en cómplice de un robo.²³ Para ayudarlo a evitar la cárcel, su tío lo recomienda a un conocido que lo hace entrar en la policía bonaerense. El *policía criminal* es otro tipo de figura fronteriza en un sentido opuesto a aquella representada por el sargento Cruz en el poema de Hernández o por el policía devenido anarquista al que se refiere la crónica de *Caras y caretas*: si estos dos se cruzan de “bando” movidos por ideales nobles y justicieros, para Zapa en

²¹ La *opera prima* de Trapero, *Mundo grúa* (1999), fue una obra inaugural de ese movimiento de renovación de la cinematografía argentina, dentro del cual terminó siendo el referente de un tipo de realismo para muchas de las películas que vinieron después.

²² Unas semanas después del estreno de la película de Trapero, se publicó en “Radar” (el suplemento cultural de *Página 12*) un artículo titulado “De la gorra”, en el que Mariana Enríquez (2002) actualiza la discusión acerca de nuestra imposibilidad de construir como héroes a los representantes de la ley. “¿Cómo hacer ficción cuando la Bonaerense es sospechada de ser una organización criminal y la Federal condena a muerte arrojando chicos al Riachuelo?”, plantea el copete. “¿Qué tipo de policía protagoniza una ficción argentina, entonces?”, se pregunta Enríquez, a lo cual responde que *El bonaerense* presenta un modelo muy ajustado a la realidad (2002: 7).

²³ Zapa realiza el encargo de violentar la caja fuerte como si se tratara de un trabajo más, no sólo sin oponerse o cuestionarlo, sino sin siquiera dudar. Esa falta de cuestionamiento moral va a ser una actitud conveniente –tal vez la única posible– frente a sus nuevos compañeros y jefes, integrantes de una institución verticalista en la que es habitual vulnerar los límites entre delito y ley.

cambio el motivo (evitar la cárcel) es puramente pragmático. Los primeros abandonan el lado de la ley para hacer justicia, en cambio el segundo, ingresa al ámbito de la ley sólo por conveniencia. No hay ningún sentido de justicia ni en el delito que comete ni en su incorporación a las filas de la ley: en *El bonaerense* hay un desplazamiento de la cuestión de la justicia (retomo este argumento al final del apartado).

La “iniciación paradójica” de Zapa –como la llama Aguilar– instaura una lógica cuya repetición a lo largo del relato marca un modo de funcionamiento constitutivo de la institución policial:

Cada vez que se produce un cambio en [la] situación institucional [de Zapa], encontramos anudados delito y recompensa (nunca castigo): entra en la policía porque delinque, se gana la confianza de su superior porque viola una cerradura, consigue un ascenso porque participa clandestinamente de un robo. Este es el funcionamiento estructural básico que exhibe la película: en la institución policial, el delito forma parte de sus prácticas y mecanismos y hasta llega a constituirlos (Aguilar 2008: 27).

El bonaerense narra la contaminación entre los ámbitos delictivo y policial a través de circuitos y de circulaciones (de dinero, de favores y lealtades, de traiciones) que conectan y mezclan esos ámbitos al punto de superponerlos y volverlos indiscernibles. Hay una “lógica del favor que entorpece, una y otra vez, las relaciones entre las personas, las instituciones, la ley”, advierte Aguilar (2008: 37). La reciprocidad de favores se juega en el plano de las relaciones personales involucrando lo afectivo como marca de los vínculos institucionales –en el sentido planteado por Borges y por Sérgio Buarque en los pasajes que cité–.

Esto se vincula con el otro aspecto que me interesa destacar: lo económico como movilizador del cruce de la frontera de la ley. En el artículo que escribió sobre *El bonaerense*, Horacio González (2003) llama la atención sobre el “desdoblamiento furtivo de la ley en su complemento de criminalidad” y señala la conexión con el dinero al observar un

uso del chantaje para la acumulación particular de riquezas. Es un capitalismo ilegal y armado por el Estado

pero con fines estrictamente privados. Es la rapiña como capitalismo clandestino y popular, nutriente necesaria en las vísceras del Estado (2003: 157).

El Estado, ámbito de lo público por excelencia, proporciona un andamiaje corrupto para la obtención ilegal de riqueza personal. Así, la circulación de dinero es otra instancia de contaminación de lo institucional con lo personal. *El bonaerense* figura la transgresión de la ley como un modo normal y naturalizado de funcionamiento institucional que sirve para lograr un beneficio económico personal. La película presenta este estado de cosas sin establecer un juicio sobre el modo de actuar de los personajes, renunciando así a uno de los rasgos definitorios del cine argentino de las décadas anteriores (y muy especialmente el de los 80). Esta toma de distancia hace que la cuestión de la justicia quede desplazada, en el sentido que el acento está puesto en cómo suceden las cosas y no en si lo que sucede es justo o injusto. Precisamente en esta última opción que hace foco en la justicia/injusticia está la clave fundamental de la otra línea ficcional que anticipé, conformada por una serie de relatos cuyos protagonistas son hombres comunes –empleados como José Morán (*Apenas un delincuente*), Bruno Di Toro (*La parte del león*) o Ernesto Vidal (*Perdido por perdido*)– que transgreden la ley como un gesto reivindicatorio para revertir una situación social de injusticia económica de la que se sienten víctimas.

Víctimas de la economía

Entre distintos personajes que transgreden la ley con el fin de hacer justicia (el *outsider justiciero* y los que denominé *antihéroes del dinero*) existe un rasgo característico asociado al modo con que la contaminación de las fronteras entre delito y ley afecta los procesos de victimización, en el sentido en que produce alteraciones en la relación víctima-victimario, incluso hasta el extremo de invertir sus términos. En el caso de los *antihéroes* las alteraciones en los procesos de victimización se juegan de un modo peculiar. En ese sentido personajes –ficionales y “reales”– moralmente ambiguos que cometen

diferentes clases de delitos para compensar la injusticia de una situación social que no pueden modificar de otra manera, conforman otra serie de figuras fronterizas (“el trabajador devenido delincuente” representado en forma ejemplar por Mario Fendrich y por el protagonista de *Apenas un delincuente*) que suelen aparecer delineadas en términos heroicos, contando así con la aprobación popular. Estos sujetos se piensan y se perciben a sí mismos como víctimas de la macroeconomía. Víctimas porque, sobre todo en los 70 y en los 90, se sienten ignorados y perjudicados por las consecuencias de las grandes decisiones económicas a cargo de un Estado que pareciera no poder garantizar –ni, en esos momentos de neoliberalismo, importarle– el bienestar de los ciudadanos.²⁴ Dentro de esta concepción de sí mismo como víctima de la indiferencia estatal, el Estado queda ubicado en la posición de victimario, es decir, la de un agente que causa un daño, en este caso económico, el cual es vivido como una injusticia. Según afirmé al comienzo del capítulo, la idea de un Estado injusto presenta un fuerte anclaje dentro de nuestro imaginario, donde el Estado también aparece asociado a un modo de proceder que roza lo delictual bajo la figura de la *estafa* pública. Es la estafa agenciada desde un Estado que no actúa en pos del bienestar económico de la comunidad sino en respuesta a intereses particulares (contribuyendo así a generar esa “situación social injusta” que los individuos sienten que no pueden modificar), lo que posiciona a los sujetos como víctimas de la macroeconomía.²⁵ Y esto fue

²⁴ La retracción del Estado en el contexto neoliberal de esas décadas significa que dicha institución no cumple con sus funciones. Siguiendo una idea de Oscar Oszlak (2003) –que estudia las relaciones entre Estado y sociedad civil–, el investigador en ciencias sociales Alejandro Grimson lo explica con claridad:

Es importante distinguir –como propone Oszlak– el Estado mínimo del Estado ausente: mientras el primero se refiere a aspectos objetivos de su dimensión cuantitativa, el segundo equivale a una retirada del Estado de sus funciones. Si el Estado renuncia a cumplir funciones asociadas con el bienestar de las capas más pobres de la sociedad y a toda intervención en la vida económica, estará ausente más allá de sus dimensiones.

El indicador más fuerte para hablar de ausencia de Estado es su incapacidad de evitar las grandes desigualdades de ingreso entre los sectores de mayores y de menores recursos, lo que significa dejar librados a su suerte a estos últimos (2012: 147-148).

²⁵ La contracara de las víctimas de la macroeconomía son esos pocos bendecidos por el sistema gracias a la actuación del Estado a su favor, un grupo que en el cine argentino de las últimas décadas aparece representado bajo la figura del empresario. Esta contraposición

particularmente cierto en la segunda mitad de la década del 70 y durante los 90, cuando termina de implantarse el neoliberalismo que tuvo al Estado como ejecutor inflexible de políticas exclusoras de amplios sectores de la población.

Esta modalidad de victimización asociada a la exclusión macroeconómica pone en juego los valores ligados al dinero. La asociación entre la posesión de dinero y el *status* moral de los individuos guarda relación con un cambio en los sistemas de valores de una sociedad que a fines de los 70 celebra los logros económicos fáciles en detrimento del esfuerzo del trabajo. La idea de una “salvación” económica cobra fuerza en la época, conocida como la de la “plata dulce”,²⁶ en el marco de un contexto socioeconómico donde el régimen implementado por el Ministro de Economía de la dictadura, José Alfredo Martínez de Hoz, vino a actualizar una concomitancia y una superposición de los intereses estatales y de los intereses privados a través de febriles actividades financieras que, pocos años más tarde, revelarían la oscura matriz de actos ilícitos y de estafas que las sustentaban.²⁷ La creencia en la “salvación”, ligada entonces a la clase media argentina, reformuló sus sentidos frente a la marcada ausencia de trabajo y a la desestabilización de las relaciones de intercambio que trajo aparejada la violencia socioeconómica en la

particular entre “ganadores” y “perdedores” define una clave de lectura de películas en las que aparece la clase empresarial, ya sea en complicidad con la corruptela económica de la dictadura (*Plata dulce* y *La historia oficial*) o como estamento privilegiado por la política neoliberal en los 90 (*Perdido por perdido*).

²⁶ El uso generalizado de esta expresión para nombrar esos años está ligado al éxito del filme que la tiene por título y que constituye el ejemplo por antonomasia de la transformación del entramado económico moral en la sociedad argentina de entonces: *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala. Sobre esto su productor Héctor Olivera y uno de los guionistas, Jorge Goldemberg, comentan:

HÉCTOR OLIVERA: ...la película fue un éxito colosal, tan exitosa que a la era Martínez de Hoz le dio el nombre... porque “plata dulce” se empezó a usar después del estreno de la película.

JORGE GOLDEMBERG: Sí, para designar una época.*

* Pasaje de la conversación incluida como “extra” en la edición de la película en DVD.

²⁷ En los negociados corruptos realizados en esos años hay una pista insoslayable para abordar la complicidad entre civiles y militares, tal como queda cada vez más al descubierto en los procesos judiciales que se están llevando a cabo en la actualidad. Abordo la cuestión de la complicidad empresarial-económica con el régimen dictatorial al analizar *Plata dulce* en el capítulo 3, en el que hago referencia a cómo circularon las tramas cómplices del dinero a través de relatos fílmicos de los años 80 como el filme de Ayala o, por caso, *La historia oficial*.

década del 90 en continuidad con el proyecto neoliberal de desregulación de la economía iniciado un par de décadas antes.

El ciclo neoliberal, que se implementó en los 70 e irrumpió ferozmente en la década de 1990, selló un escenario social en el que gran cantidad de personas comienzan a percibirse a sí mismas como “perdedoras” respecto al sistema económico. En la figura social del “perdedor” sobresale como rasgo la impotencia frente a un engranaje social que parece no poder ser alterado ni rediseñado a favor de los excluidos por dicho mecanismo. En el marco de este panorama diferentes relatos y discursos presentan la “salvación” económica como la alternativa excepcional de realizar una acción peculiar que permitiría asegurar el futuro económico de por vida. La peculiaridad de esa acción extraordinaria responde a que la misma suele ubicarse en los límites que marca la ley y, sin embargo, su dimensión criminal pretende ser ignorada, es minimizada y desestimada, restándosele importancia. En algunos casos, se busca justificar la omisión por el carácter ocasional del “delito”, es decir, por el hecho de ser cometido una única vez. Así, lejos de la figura heroica del *outsider justiciero* –con una moral y códigos propios– la idea de la “salvación” económica pone en escena a otro tipo de protagonistas, sociales y ficticiales. Como adelanté, se trata más bien de *antihéroes*... individuos que responden a la tipología del hombre común excepto por el hecho de que por una vez van a intentar ganarle al sistema sacándole lo que éste no les da: dinero.

Expresiones populares y nombres de fantasía

El dinero es en sí mismo la forma simbólica por excelencia, la forma del valor en abstracto que, según explica Marx, cumple la función del equivalente general.²⁸ Pero también, como advierte Simmel, el dinero impacta en la vida de

²⁸ Marx explica que:

La forma de equivalente general es una forma del valor en abstracto. Puede, por tanto, recaer sobre cualquier mercancía. (...) Ahora bien, la clase específica de mercancías a cuya forma natural se incorpora socialmente la forma de equivalente, es la que se convierte en mercancía-dinero o funciona como dinero. Esta mercancía tiene como función social específica, y por tanto como monopolio social dentro del mundo de las

las personas produciendo otro tipo de efectos concretos que van más allá de su función netamente económica: el dinero es un barómetro de las ansiedades sociales. Este fetichismo del dinero tuvo expresiones notables en el imaginario argentino de las últimas décadas, desde “la tablita” de Martínez de Hoz²⁹ hasta los nombres de fantasía que captaron las expectativas sociales y dieron forma a los relatos en los años subsiguientes. En la conversación que mantiene con Jorge Goldemberg, el productor de *Plata dulce* (1982) Héctor Olivera se explaya sobre “la tablita”, que constituye un punto de primer orden para el argumento del filme:

La locura de la famosa tablita de Martínez de Hoz es que vos el primero de enero sabías a cuanto iba a estar el dólar el 31 de diciembre. Entonces, traías un millón de dólares, lo cambiabas en pesos, (...) volvías a comprar dólares el 30 de diciembre y habías ganado el 40% en dólares. Era un disparate que no resistió y un buen día dijeron “vamos a hacer un toquecito del 10%” y se fue todo al diablo.³⁰

En cuanto a los nombres de los relatos, en el caso del cine, además de los títulos que nombran el dinero con expresiones directas –por ejemplo, *La guita* (1970), *Billetes, billetes* (1988), *Un peso, un dólar* (2006)-, hay otros muy sugestivos que remiten al universo criminal asociado al dinero: *Tesoro mío*, inspirado en el caso Fendrich, hace referencia al tesoro del banco que se apropia el protagonista, *Cien años de perdón* adopta la conclusión de un refrán popular sobre ladrones, *Plata quemada* (basado en la novela homónima de Ricardo Piglia) alude al destino final del dinero robado, *Nueve reinas*, al nombre

mercancías, el desempeñar el papel de equivalente general (1971 [1867]: 35).

²⁹ “La tablita” es la designación con la que se hizo popularmente conocido un programa económico de devaluaciones graduales prefijadas que anticipaba cómo iría variando a lo largo de los meses la relación entre la moneda argentina y el dólar. Al proporcionar la información cambiaría por anticipado, se apuntaba a neutralizar la sensación social de incertidumbre económica. Aunque la medida se basaba en la premisa de que los factores psicológicos eran decisivos para frenar la ola inflacionaria y el incremento de los precios, en esa etapa la inflación aumentó por encima de la devaluación programada, con lo cual se generó una situación muy propicia para las especulaciones financieras. Ante el fracaso evidente del sistema, Martínez de Hoz tuvo que abandonar “la tablita” y devaluar la moneda nacional, poco antes de dejar el cargo al frente del Ministerio de Economía, al finalizar la presidencia de Jorge Rafael Videla en 1981.

³⁰ Pasaje de la conversación incluida como “extra” en la edición de la película en DVD.

de una supuesta colección de estampillas que constituye un valioso botín, *Gallito ciego* refiere al término que en la jerga criminal designa a quien comete un delito sin saberlo inducido por un tercero, *El boquete* remite a un agujero hecho en una pared para cometer un robo, *La parte del león*, a una enorme suma de dinero robada de un banco, *Plata dulce*, al dinero conseguido “fácilmente”, gracias a una situación financiera favorable característica de toda una época.³¹

El protagonismo del dinero en la sociedad argentina de los últimos años ha instaurado tramas muy diversas en diferentes formatos y soportes que incluyen desde ficciones en los campos literario, cinematográfico y televisivo hasta fascículos coleccionables sobre la organización de la economía personal,³² instancias y relatos en los que a través de distintos escenarios, públicos tanto como privados, el dinero es un tema excluyente. También en crónicas y programas periodísticos en los que, de un modo franco o tangencial, se alude a las ideas y prejuicios más difundidos en torno al dinero, ligándolos, en muchos casos bajo la fórmula esencialista del “ser argentino”, a una cuestión de identidad nacional.^{33 34}

³¹ *Deme dos*, *Guita grande* y *Qué verde era mi dólar* son otros títulos alternativos que se habían barajado para *Plata dulce* y que constituyen opciones igualmente significativas en su conexión con la exaltación del dinero propia de esa época.

³² Como la colección *Tu dinero*, publicada por la revista *Pymes* del grupo *Clarín* entre mayo y julio de 2008, conformada por seis tomos dedicados, cada uno de ellos, a diferentes aspectos de la economía doméstica (1- Consumo: “Cómo tomar el control de tus gastos”, 2- Trabajo: “Cómo optimizar tus ingresos”, 3- Ahorro: “Cómo ahorrar e invertir para ganar”, 4- Proyectos: “Cómo planificar para hacer realidad tus sueños”, 5- Familia: “Cómo manejar el dinero en la pareja y la familia” y 6- Vivienda: “Cómo comprar y administrar tu casa”) que, en su conjunto, dan cuenta de una cosmovisión en la que el dinero aparece fuertemente ligado a la realización personal, tal como sugieren las fórmulas promocionales de la colección: “Llegó *Tu dinero*, la colección ideal para los que quieren hacer realidad sus proyectos” o “Una colección de 6 libros, ideal para (...) todos los que sueñan con hacer realidad proyectos importantes”. Los rubros que organizan cada uno de los tomos se corresponden con distintos ámbitos de injerencia del dinero (gastos, sueños, pareja, inversiones, familia, ingresos, trabajo, casa, proyectos), lo cual da la idea de que la vida está cabalmente atravesada por el dinero. Con el mismo espíritu pedagógico (el “cómo hacer algo”) de la colección *Tu dinero*, el Ministerio de Educación del Gobierno Porteño promocionó en 2010 un plan piloto de talleres dirigidos a alumnos de 5º y 6º grado que apuntaban a “enseñar habilidades financieras básicas”, “ganar dinero iniciando una empresa” y “explicar los beneficios de tener una cuenta bancaria” (Videla 2012: [online]). Un proyecto como éste (que generó controversia y no tuvo continuidad) ilustra, en el terreno de las políticas públicas, la importancia asignada al dinero como principio organizador de un modo de encarar la vida entre utilitario y mercantilista.

³³ Un ejemplo significativo en este último rubro lo constituye *Dinero. Creencias, vicios y simulaciones*, un programa de entrevistas dedicado al imaginario del dinero, conducido por Jorge Halperín y emitido en 2007 por Ciudad Abierta, el canal del Gobierno de la Ciudad, en el que, a través de un recorrido por diversas concepciones y saberes sociales sobre el dinero, se

Dentro de este amplio panorama la idea de la “salvación” económica está muy presente a través de una batería de expresiones populares (“pegar el salto”, “dar un batacazo”, “llenarse de plata”, “nadie se hace rico poniendo el cuerpo”, “el robo como salvación”, “plata de arriba”, “guita grande”, etc.) que circulan en forma recurrente por múltiples circuitos sociales y textuales.³⁵ Todas estas expresiones aluden no al dinero ganado con el esfuerzo del trabajo sino a aquél que se puede conseguir por otros medios (“de arriba”). Según el sentido de la expresión en el uso popular, eso significa “salvarse”: conseguir un resguardo económico basado menos en la seguridad laboral que en un afortunado golpe de suerte.

pretende explorar nuestras creencias como sociedad, entre ellas, la de “salvarse” económicamente.

³⁴ Esta tendencia a asociar dinero e identidad nacional está muy presente en la colección *Tu dinero* mencionada en la nota 32. En el primer tomo, por ejemplo, se caracteriza la Argentina a partir de su inestabilidad económica, a diferencia de “países de mayor estabilidad”:

Los argentinos tenemos nuestra historia personal marcada por la política económica. Cuando buscamos anécdotas del pasado, siempre sabemos si en aquel momento nos encontrábamos en crisis, auge o recesión. Definimos los momentos con frases como “En la época de la tablita”, “En la híper”, “En el uno a uno”, “En el corralito”...

Las variables no controlables juegan un rol predominante en nuestras pequeñas economías hogareñas y tenemos que estar mejor preparados para los vaivenes externos que en países de mayor estabilidad (Lecuona y Terragno 2008: 88).

³⁵ El periodista Julián Gorodischer (2006) usa una frase de ese tipo, “Todos soñamos con zafar”, para dar título a una nota dedicada a la actriz Valentina Bassi en ocasión de su participación simultánea durante el año 2006 en dos ficciones que actualizan el tópico de la “salvación” económica: la serie televisiva *El tiempo no para* (de Alejandro Maci y Esther Feldman, emitida por canal 9), en la que un grupo de amigos treintañeros encuentran su “salvación” en la fortuna que les legó un amigo muerto, y la película *El boquete* (Mariano Mucci), que presenta a una familia marginal que decide robar un banco cavando un túnel para acceder a las cajas de seguridad. En otra ficción televisiva, *Perfidia ¿Cuál es tu límite?*, una miniserie de ocho capítulos emitida en febrero de 2012 por la TV Pública (canal 7), dos amigos ex compañeros del colegio terminan planeando un negocio financiero prometedor y riesgoso a costa del dinero de personas allegadas que confían en ellos. En la conversación entre los dos amigos que proporciona la pista del nombre de la serie (en el episodio 3) resuenan las mismas palabras empleadas como título por Gorodischer:

MANUEL: ¿Cuál es tu límite?

MARIANO: Mi límite... ¿para qué?

MANUEL: Tu límite... para ganar guita. ¿Cuánta guita creés que te haría falta para zafar?

Imaginarios ficcionales del juego y del azar: la creencia en la suerte

En el imaginario social, y en las ficciones y relatos que lo expresan a la vez que lo construyen, la posibilidad de un cambio de fortuna aparece ligada muy frecuentemente al ámbito del juego y de las apuestas (en carreras de caballos, en la ruleta, la lotería, etc.). Con ojo avezado y perspicaz Roberto Arlt ha recogido la cuestión bajo el rubro de la crónica social en algunas de sus aguafuertes porteñas, como la que dedica al “turco que juega y sueña”, quien

para dejar de trabajar de una vez, trabaja y juega. Trabaja para poder jugar. Se juega semana por semana, jugada por jugada, hasta el último centavo de ganancia que le ha quedado.

Y luego empieza otra vez. (...)

Por eso juega. No es sólo la emoción como en el jugador histérico, para quien el juego es un placer nervioso puramente, sino que para el turco es una posibilidad de enriquecimiento súbito. Cuando gane no jugará más (2010 [1928-1933]: 143).

En “La mujer que juega a la quiniela” el cronista dice que el juego es un vicio

que se disculpa en los pobres, porque son los pobres los únicos que tienen necesidad del dinero. (...)

En los hogares pobres de nuestra ciudad se vive pensando en el juego, en la lotería, en la quiniela, en las carreras. Para los hombres quedan los burros, para las mujeres el numerito al que económicamente se le anotan veinte, treinta, cincuenta centavos. (...)

(...) ¿qué se le va a hacer? Es la esperanza del pobre que tiene un presupuesto a base de centavos (2010 [1928-1933]: 271-273).

“Candidatos a millonarios” son aquellos que aspiran a ganar “la grande”, responsables según Arlt de “un fenómeno [que] se extiende a las más distintas clases sociales” (2010 [1928-1933]: 243):

Una fiebre sorda se ha apoderado de todos los que yugan en esta población. La esperanza de enriquecerse mediante uno de esos golpes de fortuna con que el azar le da en la cabeza a un desdichado, convirtiéndolo, de la mañana a la noche, de carbonero en el habitante

perpetuo de un Rolls-Royce o de un Lincoln (2010 [1928-1933]: 242).

Estos pasajes arltianos expresan perfectamente el sentido en el que los juegos de azar, que vinculan suerte y dinero a través del mecanismo de la apuesta, metabolizan la aspiración de dinero para cambiar de vida como un anhelo social. Un tópico que está muy presente en muchas de las películas mencionadas a lo largo de este capítulo, cuyos personajes a menudo frecuentan locales de quiniela, el hipódromo o el casino.³⁶ En estos casos la “salvación” económica se actualiza en dos planos diferentes pero conectados por una lógica similar: integra el núcleo argumental, ligada a la ejecución de una acción criminal concreta (un robo, una estafa o un fraude), y forma parte de una cosmovisión basada en un tipo de pensamiento “mágico” asociado al juego y a la creencia en la suerte. Ambos planos descansan sobre la misma lógica: se trata de conseguir dinero fácilmente para cambiar de vida.

El economista y crítico social Thorstein Veblen señala –en un estudio publicado en 1899– que “en el hábito de jugar, el factor principal es la creencia en la suerte” (2008 [1899]: 276) y define la misma como “un sentido de que hay una necesidad fortuita en la secuencia de los fenómenos” (2008 [1899]: 278). Un punto muy interesante del estudio de Veblen es que indaga cuál sería la significación de la creencia en la suerte para la teoría económica, vinculando así psicología con economía en un sentido preciso:

[La creencia en la suerte tiene] importancia económica como hábitos de pensamiento que influyen en la concepción habitual de un individuo acerca de los hechos y secuencias con los que tiene contacto, y mediante los que queda afectada la utilidad del individuo para un propósito industrial (2008 [1899]: 281).

La mirada analítica de Veblen recuerda las observaciones simmelianas en *Filosofía del dinero* (1900) y “Las grandes urbes y la vida del espíritu” (1903), aparecidos no casualmente alrededor de esos mismos años en los que surge

³⁶ Una película estrenada a fines de 2013, *La boleta* (de Andrés Paternostro), construye su argumento a partir de ese asunto: “la boleta” del título refiere al billete de lotería que compra un hombre mediocre y fracasado que busca “salvarse” y cambiar su vida.

un interés sociológico acerca de cómo se ha transformado la vida de los individuos al integrarse a los circuitos del trabajo mecanizado de la gran industria metropolitana en la bisagra del nacimiento del siglo XX.³⁷ Más allá de este anclaje contextual particular me interesa rescatar que el modo en que Veblen piensa la creencia en la suerte (como una “inclinación tendenciosa en la aprehensión causal de los fenómenos” que obstaculiza el “proceso de causalidad cuantitativa” propio de la lógica del trabajo industrial [2008 (1899): 282]) pone en juego hábitos, concepciones y creencias en conexión con las prácticas determinadas por ellos; es decir, está pensando en términos de *imaginarios*, que es el campo de exploración de mi investigación. En ese sentido la idea de Veblen, que contrapone trabajo y suerte como dos instancias incompatibles entre sí, me sirve para pensar la creencia en la suerte y en la “salvación” como un tipo de “pensamiento mágico” (según el cual “todo puede cambiar de una vez y para siempre”) que se opone a la lógica del trabajo como una actividad rutinaria que se repite día a día para obtener el sustento cotidiano.

Los bancos y la banca: injusticia económica y perversión de valores

Al igual que *Apenas un delincuente* de Fregonese, del que es una versión actualizada, *La parte del león* (1978) de Adolfo Aristarain presenta otro antecedente dentro de la cinematografía local para ese prototipo de individuos que procuran conseguir el dinero necesario para eludir el “yugo” del trabajo de por vida. La película de Aristarain hace ingresar el dinero como motor de la acción a través de una idea de la “salvación” económica convertida en obsesión. El relato recurre al tópico del botín encontrado para desplegar una trama marcada por el trayecto de huida a la que se ve obligado su protagonista tras encontrar el dinero del robo a un banco del que decide apropiarse. Esta

³⁷ Actualmente Veblen es considerado un referente en los estudios sociológicos sobre el consumo. Su obra y también la de Simmel, las dos escritas en el tránsito del siglo XIX al XX, constituyen los primeros antecedentes del interés sociológico del consumo, de sus prácticas y significaciones. Ambos autores estudian las nuevas formas de vida ligadas al surgimiento de la vida urbana, a partir de la burguesía norteamericana de fines del siglo XIX en el caso de Veblen y el Berlin del mismo período por parte de Simmel.

decisión pareciera encontrar justificación dentro de la lógica que sustenta el refrán “ladrón que roba a ladrón, cien años de perdón”,³⁸ como si el hecho de que el delito haya sido cometido por otros pudiese lavar la culpa de quedarse con el botín. En el capítulo 2 realizaré el análisis específico de esta película, pero por ahora interesa destacar la idea de una “salvación” económica en tanto supone una vuelta de tuerca sobre la presuposición de que sería lícito –o al menos no tan condenable– robar a quien robó, reformulándola en términos sociales. El “robo previo” sería la injusticia del sistema social, de modo que el robar a “quien” ya nos “robó”, la sociedad, supone una compensación individual que es sentida como *un acto de justicia*. No es azaroso que ese robo “fundante” involucre, no a personas concretas, sino a un tipo de entidades abstractas (en vinculación con lo desarrollado sobre el carácter impersonal del Estado a partir de Borges) que ponen en juego la noción de *la banca* concebida como una instancia que “siempre gana”. En este punto la funcionalidad narrativa de los bancos resulta evidente. No sólo por la elevada cantidad de dinero de que disponen y porque atesoran y resguardan los intereses de los que más tienen,³⁹ sino también por esa idea de inequidad y apropiación que caracteriza a estas entidades en el sentido condensado por la famosa frase de Bertolt Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”⁴⁰

Con la misma lógica que los bancos funcionan otras instancias como las compañías financieras, las cooperativas o las multinacionales implicadas en negocios fraudulentos.⁴¹ Pero también “la banca” del casino,⁴² tal como

³⁸ En el cual, como ya hice referencia, se inspira el título de otra de las ficciones fílmicas locales que tematizan la creencia en la “salvación” económica: *Cien años de perdón* (José Glusman, 1999).

³⁹ Los que tienen algo para poner a resguardo en un banco a diferencia de los que nunca lo han tenido: dentro del imaginario social opera la idea según la cual robar un banco funcionaría como un acto de justicia para balancear la distancia entre unos y otros.

⁴⁰ Esta concepción que asocia las entidades bancarias con la persecución de un beneficio económico ilimitado a costa del bienestar del común de la gente reconoce un fuerte impacto en el contexto local ligado a los acontecimientos de diciembre de 2001 que literalizaron la expropiación bancaria bajo la forma del llamado “corralito”. Este sentido de la expresión con la cual se denominó popularmente la restricción gubernamental de la libre disposición del dinero bancarizado, quedó fuertemente fijado en el imaginario social como un indicador epocal. El título de una película estrenada a mediados de 2012, *Acorralados* (de Julio Bove), juega con ese sentido “local” de la palabra a más de diez años de los sucesos que lo fijaron como tal.

⁴¹ Asiduamente presentes dentro de la cinematografía nacional en filmes como *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *El año del conejo* (Fernando Ayala, 1987), *Chorros* (Jorge

aparece en *Sentimental (réquiem para un amigo)* (Sergio Renán, 1981), cuyo protagonista, al salir de esa casa de juegos en la ciudad de Mar del Plata luego de haber ganado una importante suma de dinero, se da vuelta, hace un “corte de manga” y grita: “¡Te jodí, esta vez te jodí, carajo!”. La perversión de los valores asociada a la injusticia económica que sustenta el entramado social aparece generalizada en *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002). El protagonista, Oso, es un ladrón que, frente a la reticencia del padrastro de su hija a aceptar el botín que aquél quiere dejarle a la niña como legado, argumenta: “Toda la guita es afanada”. Si la justificación para quedarse con dinero robado parece estar en que ya no es posible discriminar la legitimidad de su procedencia, son las palabras de Oso, un verdadero *outsider justiciero*, las que vienen a confirmar, con su provocación, la lucidez de la paradoja enunciada por Brecht.

Conclusiones parciales

Dentro del imaginario argentino de las últimas décadas, desde los 70 hasta hoy, se multiplican expresiones bajo distintos formatos y soportes que giran en torno al dinero. Incluido como tema en diversas tramas (narrativas, periodísticas, etc.), expuesto en distinto tipo de imágenes, aludido en nombres de época y títulos de relatos, el dinero constituye una cifra viva de las expectativas sociales.

El dinero y la transgresión de la ley en relación con él ponen en juego imaginarios diversos (del crimen, económicos, de clase, epocales) que intersectan por momentos sus radios de alcance y sus zonas de influencia al compartir algunas de las ideas, creencias, expresiones, saberes, etc. que los conforman. A través de esa batería de elementos se expresan obsesiones y ansiedades sociales que, en su conjunto, dan cuerpo a un modo de ser de la sociedad. Esos elementos y representaciones están en correspondencia con

Coscia y Guillermo Saura, 1987), *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993), *Caballos salvajes* (Marcelo Piñeyro, 1995), para citar algunos títulos.

⁴² El hecho de que estos recintos cuenten con importantes sumas de dinero justifica que aparezcan, igual que los bancos, como un objetivo en los planes de robo. En *El aura* (2005) de Fabián Bielinsky, por ejemplo, es la recaudación del casino el objeto del robo en torno al cual se organiza la acción.

períodos socioculturales y económicos determinados que quedaron definidos por el impacto del destino macroeconómico en las expectativas sociales. Es usual referirse a distintos momentos de la historia argentina reciente con frases como: “la época de la plata dulce o del deme dos”, “los años de la tablita”, “con el Plan Austral”, “en la hiper”, “la década del uno a uno”, “en el corralito”, “en la crisis del 2001”. Las coordenadas económico-temporales que articulan cada una de estas expresiones, producen un excedente de sentido que va más allá de la designación del período y marca el “estado de ánimo” de la sociedad. Poder reconocer ese sentido, con evidente anclaje en el contexto local, es signo de una pertenencia en común.

Dinero y ley constituyen dos instancias clave para abordar el imaginario nacional. Esto es lo que sugiere la fórmula empleada como título del capítulo, *el imaginario argentino del dinero y de la ley*: que esas dos instancias pueden funcionar a modo de coordenadas, cuyos cruces e intersecciones precipitan estados de la imaginación social. En los distintos ejemplos (fílmicos, literarios, televisivos, de la crónica periodística) que analicé, la articulación entre dinero y ley se instituye a través de la transgresión de la última para conseguir el primero, es decir, a través del delito como vía de enriquecimiento; una configuración típica del género policial (en su vertiente negra) que subyace además en todo tipo de tramas. Pero lo singular de esa configuración en las narraciones y los textos analizados es cómo hace jugar una idea de justicia muy arraigada en el imaginario social (que se remonta hasta los relatos ligados a los orígenes de “lo nacional”) según la cual la infracción de la ley se constituye como un acto de justicia. Estafas, robos, fraudes, desfalcos son la vía de enriquecimiento privilegiada para revertir una situación social injusta en relatos y ficciones que actualizan la transgresión de la ley, en conexión con una relativización de los valores morales, bajo la figura de la “salvación” económica –y algunas veces además, con reminiscencias a casos y escenas de la realidad-. En los capítulos que siguen analizo una serie de películas en las que esta perspectiva se inscribe dentro de ese imaginario que articula dinero y expectativas sociales (al que me referí en los párrafos anteriores) como un síntoma epocal del neoliberalismo que selló la escena económico cultural argentina en un arco temporal que va desde los últimos años 70, los de “la

tablita”, hasta el “uno a uno”, la gran ficción neoliberal de la década del 90 que estalló tras el cambio de milenio.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO 2

RELACIONES LIBIDINALES ENTRE CUERPO Y DINERO: FIGURAS FÍLMICAS DEL TACTO Y DE LA MIRADA EN *LA PARTE DEL LEÓN*

En el patrón oro y en el dólar calzan todas las huellas digitales modernas. Y aunque sea verdad que el dinero es la más alta abstracción de la mercancía, no deja de ser un fetiche concreto y poderoso.

¿Cuál es el vínculo entre los rutinarios intercambios físicos de una población y su vida moral? Aún no sabemos cómo pensarlo. Pero la relación mantenida con la moneda es, desde antiguo, una clave de comprensión. (...) ¿Basta una sola moneda aceptada, cambiada o dada para rehacer el relieve moral de una mano? ¿Un momento biográfico habitual puede dar la clave sostenida de una época?

Christian Ferrer, "Una moneda valaca" (1996)

Presentación

No sorprende que estos interrogantes sobre la existencia de una relación entre la circulación material del dinero y la vida moral de una sociedad como cifra de una época hayan sido formulados en la Argentina de mediados de los 90, en un momento en el cual, como contracara del "boom económico" de la convertibilidad del peso con el dólar en los años previos, comenzaban a aparecer los primeros signos de una escasez de dinero que, al incrementarse en los años siguientes, obligaría a redefinir no sólo los modos cotidianos de la circulación monetaria, sino además, la propia sustancia del intercambio. Es en este aspecto del dinero, ligado a la materia que le da consistencia y lo produce como *objeto* en el mundo físico, es decir, en el dinero como *fetiche* más que como valor abstracto, en el que se centra el análisis de *La parte del león*⁴³ de

⁴³ Argentina, 1978. *Dirección y guión*: Adolfo Aristarain. *Producción*: Jorge Cuomo. *Jefa de producción*: Lita Stantic. *Fotografía*: Horacio Maira. *Música*: Aníbal Gruart y Jorge Navarro.

Adolfo Aristarain que realizo en lo que sigue. Esta película, filmada entre mayo y junio de 1978 y estrenada unos meses después ese mismo año, narra el ansia obsesiva de enriquecimiento a costa de una pérdida de los valores morales en medio de un clima claustrofóbico y agobiante en la Argentina de entonces. Un contexto en el cual, al igual que el de los años 90 cuando escribe Ferrer, el vínculo entre dinero y moral proporciona una “clave de comprensión” fundamental del espíritu de la época. No casualmente es en los finales 70s cuando la dictadura lleva a cabo una modificación del patrón económico como base del neoliberalismo que dominaría la escena político económico cultural de nuestro país en la última década del siglo.

En *La parte del león* hay una *pulsión de dinero* –parafraseando la expresión de Gilles Deleuze *pulsión de oro* con referencia a *Avaricia* de Erich von Stroheim- que marca conductas y compromete la corporalidad. Ese plus de sentido en la relación física entre cuerpo y dinero activa la circulación del deseo a través de un circuito sensorial que es doble y va desde una compulsión corporal a tocar y a manipular los billetes por parte de los personajes hasta la “detención” del flujo narrativo como cláusula de erotización de la mirada. Estas figuras fílmicas del tacto y de la mirada con las que el relato exalta la presencia material del dinero dentro del cuadro fílmico son un correlato de la centralidad del dinero como motor de la trama, o sea, de su función narrativa como el elemento que moviliza la acción. Pero producen además una significación suplementaria como imagen-emblema que asimila el sentido metafórico del enunciado “plata dulce” que dio nombre a la época. A través de estas figuraciones visuales y narrativas, y también de ciertas líneas temáticas recurrentes (la rutina del trabajo versus la “salvación” económica, la aspiración de ascenso social en la clase media, entre otras), *La parte del león* construye regímenes de visibilidad del dinero que cifran conductas, prácticas e imaginarios de una etapa en la que la exaltación del dinero y de su circulación

Montaje: Miguel Pérez. *Sonido:* Jorge Stavropulos. *Rodaje:* mayo-junio de 1978. *Duración:* 85 min. *Calificación:* Prohibida para menores de 18 años. *Fecha de estreno:* 5 de octubre de 1978. *Cine:* Monumental. *Intérpretes:* Julio De Grazia (Bruno Di Toro), Luisina Brando (Luisa), Fernanda Mistral (Silvia de Di Toro), Ulises Dumont (Larsen), Arturo Maly (Mario), Julio Chávez (el Nene), Cecilia Padilla (Fabiana Di Toro), Beba Bidart (dueña de la pensión), Osvaldo Terranova (Suárez), Patricio Contreras (cuidador), Miguel Guerberof (abogado), Marcos Woinsky (encargado del estacionamiento).

produjo transformaciones decisivas en el entramado económico moral de nuestra sociedad.

Una película diferente

La parte del león adopta el modelo genérico del policial negro para narrar una fábula en clave local marcada por el clima de época de la Argentina de fines de los 70. Este punto ha sido rescatado por Lita Stantic, que fue la jefa de producción del filme:

La parte del león (...) fue la primera película realmente que presentaba el Buenos Aires que estábamos viviendo. Una película de acción, una película policial, que tiene que ver mucho con el policial negro norteamericano y se veían realmente seres con problemas económicos, seres que sufrían un Buenos Aires... había una visión de Buenos Aires que no era la visión que daban las películas de Sandrini, las películas de Balá y esas películas chatas.⁴⁴

Dentro del panorama cinematográfico fuertemente empobrecido de aquellos años⁴⁵ *La parte del león*, *opera prima* de Aristarain, aportó un rasgo novedoso jugado a través de la contundencia de un realismo que encontraba en los parámetros del policial⁴⁶ un modo de procesar la conexión entre economía y desesperanza como signo de la época.

⁴⁴ Pasaje de la intervención de Stantic en la presentación pública de un catálogo de películas sobre la última dictadura en la Argentina, realizado por la ONG de Derechos Humanos Memoria Abierta, en un evento que tuvo lugar el 2 de junio de 2011 en el auditorio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Disponible [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=KjAygvsJrSQ&feature=related>. [Consultado el 1 de marzo de 2014].

⁴⁵ Sobre todo durante el primer lustro de la dictadura, hasta 1981, un año que marcó un punto de inflexión con la asunción de Roberto Viola a la presidencia, el debilitamiento de la censura y una sociedad que comenzaba a movilizarse. Un signo de esta incipiente apertura político-cultural fue la inauguración del primer ciclo de Teatro Abierto el 28 de julio, dos días antes del estreno de *Tiempo de revancha* de Adolfo Aristarain, una película que revitalizó ese panorama cinematográfico adocenado con una trama que exponía los mecanismos de resistencia frente al poder en clave de denuncia política.

⁴⁶ A modo de declaración de principios, los títulos de crédito finales de *La parte del león* se cierran con una leyenda de homenaje y reconocimiento hacia el período clásico del *film noir*: "Nuestro agradecimiento a: Warner Bros. (1930/1950), Michael Curtiz, Henry Hathaway, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Mervyn LeRoy, Nicholas Ray, Joseph von

Los otros filmes a los que se refiere Stantic (en los que actuaban Luis Sandrini o Carlos Balá) son emblemáticos de ese panorama desolador⁴⁷ en el que predominaban producciones de corte pasatista basadas en fórmulas estereotipadas y carentes de toda apuesta estética.⁴⁸ Más allá de los distintos géneros transitados (comedias o dramas costumbristas, la serie picaresca o de aventuras, musicales folklóricos o con cantantes de moda), el conjunto revela cierta homogeneidad, un carácter uniforme que resulta de una persistente exaltación de valores familiares y sentimientos patrióticos y de la representación de un espacio social ajeno a cualquier clase de tensión o conflicto que no pueda resolverse con moralejas aleccionadoras y moralizantes. Este tipo de cine era el que favorecía con su financiamiento el Instituto Nacional de Cinematografía. La obtención de subsidios y créditos del Instituto implicaba, como contrapartida, una concesión estético-ideológica al aceptar las restricciones morales que se ajustaban a la visión de la sociedad que el régimen quería sostener. En este modo particular de funcionamiento del

Sternberg, Jacques Tourneur, Raoul Walsh y John Ford, sin cuya colaboración no hubiera sido posible escribir esta historia”. Confeso admirador del cine de géneros, esta primera película de Aristarain lo muestra conocedor del modelo del realismo clásico hollywoodense y perfila su interés por un tipo de narración bajo los parámetros de ese modelo.

⁴⁷ No sólo en términos cualitativos sino también cuantitativos. En los primeros años de la dictadura el promedio anual de estrenos nacionales fue de 21 títulos, una cifra muy baja en comparación con la etapa previa, resultado de “la casi paralización de la industria entre el 76 y el 78” (Getino 1998: 73), que comienza a recuperarse hacia el final de la década (ver el cuadro a continuación).

Año	Estrenos nacionales
1973	40
1974	39
1975	33
1976	21
1977	21
1978	22
1979	31
1980	34

Fuente: Getino (1998: 337)

⁴⁸ El cine preponderante incluía una línea de producción que supo aprovechar convenientemente la coyuntura y responder a sus exigencias, desde la serie picaresca protagonizada por Jorge Porcel y Alberto Olmedo hasta el extremo ideológicamente condenable de *La fiesta de todos* (1978) de Sergio Renán sobre el Mundial de Fútbol presentado en tono exultante y celebratorio. Y también películas más claramente apologéticas de la dictadura, como los siete largometrajes favorables a las ideas del régimen y sus fuerzas militares que Ramón “Palito” Ortega dirigió y produjo entre 1976 y 1980 con su oportunamente inaugurada productora Chango, en algunos de los cuales también asumió el rol protagónico como agente de policía o militar. Este es el cine que tenía por íconos a Sandrini y a Balá (este último, por caso, trabajó en seis de los siete filmes de Ortega).

dinero como condicionante en la producción de las películas, el dinero como una instancia de negociación de lo ideológico-político, hay una marca epocal.⁴⁹

Más allá de esa singular funcionalidad del dinero en vinculación con la especificidad del contexto, *La parte del león* sustenta otro tipo de condicionamiento ligado al modo de circulación del dinero en la propia producción de la película. Un condicionamiento que tiene que ver con el hecho de que todo filme está marcado, *constitutivamente*, por su relación con el dinero. El cine –sostiene Deleuze– se enfrenta al dinero como su “presupuesto más interior” (1996 [1985]: 110):

El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una jornada de trabajo colectivo, no hay otra réplica que la de Fellini: “cuando no quede dinero, el film estará acabado” (...) Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo (1996 [1985]: 108-109).⁵⁰

Así como un filme es un documento de su época (en cuanto a la gestualidad y la forma de hablar de los actores, el tipo de vestimenta y los

⁴⁹ En un discurso pronunciado el 3 de abril de 1976 el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, capitán de fragata Jorge Bitleston, dejó en claro las “reglas de equivalencia” de esa negociación al establecer el dinero como moneda de cambio de ciertos valores y conceptos:

[Vamos a] ayudar económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro (citado por García 2006: 41).

⁵⁰ La ecuación arte-industria es inherente al objeto cinematográfico. En su famoso ensayo de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin advierte que la nueva dimensión de lo *técnicamente reproducible*, el hecho de que el cine esté *diseñado* para existir en varios ejemplares, para ser reproducido, que su *esencia* sea ser reproducible, produjo fuertes transformaciones en los modos de percepción del arte a comienzos del siglo XX. Al correr el acento hacia el dinero, Deleuze más que cuestionar, completa o prolonga el postulado benjaminiano: el cine no puede resolver su relación con el mercado en tanto necesita un flujo de dinero para financiar las mediaciones *tecnológicas* que lo producen; es decir, dinero y tecnología van juntos, la contrapartida de la “reproducción mecánica” es la exigencia de dinero. Sobre la relación entre tiempo y dinero como equivalencia ver en este mismo capítulo el apartado “Velocidad y valor, tiempo y dinero”.

objetos, las locaciones y la presentación de los espacios, etc.), también lo es de su propia realización en este aspecto en particular que involucra al dinero. La relación del cine con el dinero está *internalizada* en la propia película. En todo filme hay una marca *material* del impacto de la circulación del dinero sobre el modo en que ha sido construido. La restricción de dinero-tiempo es una limitación “externa” que se traduce en el filme (se “interioriza”, según el término que emplea Deleuze) a través de elecciones y soluciones estéticas concretas. En la literatura, en cambio, la existencia de esa restricción no interfiere a nivel de la materialidad del medio de expresión.⁵¹ En el prólogo de *Los lanzallamas*, por ejemplo, Roberto Arlt inscribe en el texto una marca del funcionamiento del dinero en la propia producción de la novela: “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo” (2008 [1931]: 9). Sin embargo, la declaración no puede ser más que un señalamiento “externo”, en el sentido de que queda en los bordes de la ficción.

En el caso de *La parte del león*, que se realizó con un presupuesto ajustado y en poco tiempo,⁵² esa doble restricción de tiempo y dinero se tradujo a nivel de la producción del filme en una economía de planos, en la utilización del paisaje urbano como locación, el doblaje de los diálogos en vez del empleo de sonido directo para abaratar costos, por caso. Si, a pesar de su fracaso en la taquilla,⁵³ la película no fue un estrago económico, fue por las modestas condiciones, de tiempo y dinero, en que había sido filmada.⁵⁴

⁵¹ Retomaré la cuestión de la diferencia entre los dispositivos fílmico y literario en relación a los modos de narrar el dinero hacia el final del capítulo.

⁵² Aristarain puntualiza que el libro “estaba pensado para no sacrificar nada: poder hacer la película en cuatro semanas y con un presupuesto muy bajo. En ese momento, las películas costaban doscientos mil dólares y *La parte del león* se hizo con ochenta mil” (en Aranovich y Rodríguez Santamaría 1998: 16). En varias oportunidades Aristarain se refirió a las condiciones de producción y al contexto de realización de *La parte del león*, por ejemplo en la entrevista que apareció en la revista *Cine libre* en 1982 (ver especialmente la página 47).

⁵³ Al momento de su estreno, *La parte del león* fue un fracaso de público, aunque luego tuvo cierta difusión en el circuito de cineclubs y ciclos de cine y se vio revalorizada retrospectivamente con la consolidación de Aristarain como “autor” con sus dos policiales posteriores, *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), el primero, un éxito de gran repercusión. En ocasión de la presentación en 1997 de una nueva obra del cineasta, *Martín (Hache)*, Horacio Bernades dedicó a *La parte del león* una nota completa que, a casi veinte años de su estreno, actualizaba esa revalorización retrospectiva con tono reivindicatorio:

Circulaciones y visibilidades I

La parte del león organiza su trama en torno al dinero. El relato recurre al tópico del botín encontrado para desplegar una intriga marcada por el trayecto de huida a la que se ve obligado Bruno Di Toro (Julio De Grazia) tras hallar el dinero de un robo millonario, del que se apropia. De ahí la frase que da título al filme, que en el uso popular se emplea con el sentido de quedarse con la mejor parte o un beneficio mayor de un asunto a costa de los demás.⁵⁵ En este caso, a costa de los ejecutores del golpe al tesoro de un banco. Los 400 millones de pesos que el Nene (Julio Chávez) y Larsen (Ulises Dumont) roban y esconden para poder escapar son encontrados por Bruno, quien decide quedárselos (para “salvarse” y cambiar de vida: “¡Podemos tener todo lo que soñamos! ¡Podemos empezar una vida nueva!”, dirá después) y comienza a ser perseguido por los maleantes en una fuga de la que no habrá vuelta atrás.

La plata robada funciona como el objeto de deseo que hace avanzar la acción.⁵⁶ El gesto traicionero del Nene en la escena que abre la película

Ahora que Adolfo Aristarain es un consagrado (...), no viene mal revisar su filmografía. Sobre todo su *opera prima*, *La parte del león*, que en el momento del estreno prácticamente no vio nadie. (...) Vale la pena hacerlo: *La parte del león* es un film inusual, la obra madura de un realizador argentino que ya en sus pininos –y rodeado de la mayor desolación cinematográfica imaginable- parecía saberlo todo (1997: s/d).

⁵⁴ En un libro de reciente aparición que repasa su trayectoria y experiencias dentro del ámbito del cine, Lita Stantic, al recordar el proceso de realización y el estreno de *La parte del león*, enfatiza esas condiciones que compensaron la exigua recaudación en la boletería:

El libro estaba escrito para ser filmado en cuatro semanas, el plan era muy riguroso y se fue cumpliendo a rajatabla. Aristarain había sido asistente de dirección, de los muy buenos, y sabía perfectamente lo que hacía. Se estrenó muy mal, hacia fin de año, con un lanzamiento muy pobre (...). Recuerdo que a la gente que la veía le gustaba, pero bajó enseguida de los cines. Pese a ello la película no fue un desastre económico (...) Pero eso fue porque se filmó como un relojito (Stantic en Eserverri y Peña 2013: 47-48).

⁵⁵ La expresión deriva de una fábula de Esopo en la que el león, cuando llega el momento de repartir el botín de caza, no lo hace de manera equitativa sino que se lleva la mayor parte, en perjuicio del resto de los animales, por ser el rey de la selva.

⁵⁶ El dinero como móvil de la infracción de la ley es una característica del policial negro. Al explicar el funcionamiento de esta vertiente genérica, Ricardo Piglia sostiene que:

anticipa esa funcionalidad. Al momento de pagar en el estacionamiento del que simula retirar un auto propio que en realidad está robando, el joven delincuente le deja al empleado una propina generosa y luego, tras dispararle, extrae del bolsillo de la camisa ensangrentada del hombre muerto el billete que le acababa de dar. El gesto del Nene, que significa que no da lo mismo un billete más o un billete menos, es un guiño que de entrada subraya la centralidad que tendrá el dinero a lo largo del relato. Centralidad no solo en términos narrativos, el dinero como aquello que los personajes desean poseer, sino también a nivel visual: como muestra el plano cercano que acompaña el movimiento de la mano con el billete manchado de sangre, el dinero como un elemento físico que es objeto de la mirada y del tacto. Aunque esta función *plástica* del dinero, ligada a su presencia material dentro del cuadro fílmico, es coherente con su función narrativa central como motor de la trama, se trata de dos cuestiones diferentes, ya que el dinero puede movilizar la acción sin ser mostrado en calidad de objeto dentro del plano. Es lo que sucede, por ejemplo, en una película que tematiza la ausencia de dinero, *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), en la que se enuncia una y otra vez la existencia de grandes sumas que nunca se llegan a ver.⁵⁷ En cambio en *La parte del león*, además de ser evocado con palabras, hay una exaltación del dinero en su materialidad: los billetes se exponen como un volumen que domina la escena visual.

En *La parte del león* el dinero como forma plástica adopta dos figuras contrapuestas entre la fijeza y la movilidad. Por un lado, existen ciertos lapsos de detención en los que la acción parece “suspenderse”, se produce una pausa narrativa⁵⁸ y se muestran pilas de billetes que llegan a cubrir la totalidad del

hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad, que yo llamaría materialista. Basta pensar el lugar que tiene el dinero en estos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley (...) el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros; la cadena es siempre económica (1993a: 103).

⁵⁷ Retomo esta observación en el capítulo 3 al analizar el régimen de visibilidad del dinero en *Plata dulce*.

⁵⁸ Me refiero a la *pausa* como una categoría temporal que expresa un tipo de *duración* en la que el relato parece avanzar con mayor lentitud debido a que no transcurre ninguna acción, por ejemplo cuando la cámara se mueve a través del espacio y de los objetos como si los describiera. En este sentido concibe esta noción la narratología a partir de los estudios de Gerard Genette en *Figuras III* (1972), aplicados luego al campo del análisis fílmico por autores

encuadre, lo cual resalta la materialidad y el volumen del dinero (a través de distintos procedimientos formales que explico con detalle más adelante).⁵⁹ Aunque sin esa duración extendida, también la imagen que muestra los fajos de billetes por primera vez, apilados en la bóveda bancaria en el momento del robo, subraya visualmente, a través del primer plano, la presencia material del dinero dentro del cuadro fílmico. Por otra parte, desde el momento del robo en adelante, el dinero circula a lo largo de toda la narración transportado en distintos envoltorios. Ya sea adentro de la bolsa plástica en la que lo llevan Larsen y el Nene al huir por los techos perseguidos de cerca por la policía, a la que nunca se ve⁶⁰ pero cuya proximidad, figurada a través del sonido de los

como Brian Henderson (1983), David Bordwell (1985), André Gaudreault y Francois Jost (1990), Santos Zunzunegui (1989) y otros.

⁵⁹ Apoderarse de grandes sumas de dinero de instituciones bancarias, de juego, etc. constituyó uno de los temas de probada eficacia en la construcción de la narrativa clásica o de género, dado el fuerte pacto emocional que sostiene las alternativas de la trama. Dentro de esa línea, la circulación de dinero constituye un *leitmotiv* visual muy presente dentro de la cinematografía contemporánea en películas que exponen el dinero en la pantalla y obligan al espectador a contemplarlo y a seguirle el rastro. Por ejemplo, en autores que narran el mundo de la mafia, como Brian De Palma en *Scarface* (1983) y *Carlito's Way* (1993) o Martin Scorsese en *Buenos muchachos* (1990) y sobre todo en *Casino* (1995). Este último filme expone el espacio físico de acumulación del dinero en relación con el juego (el cuarto del tesoro, "Sancta Sanctorum" equivalente de la bóveda bancaria, donde se cuentan y circulan de modo literal y a la vez metafórico, por canaletas *ad hoc*, cantidades de billetes y monedas) y su posterior distribución a través de una circulación enredada y confusa al extremo de que el rastro del dinero se pierde y es imposible conocer con certeza su destino final. A través de la vinculación del dinero con el mundo del juego *Casino* expone las idas y vueltas entre los circuitos legales e ilegales del dinero como metáfora de las vías cada vez más difusas de la circulación monetaria en el mundo actual. Desde un registro diferente, con humor negro y un tono sarcástico, los hermanos Ethan y Joel Coen también ponen dinero a circular en muchas de sus películas. Por ejemplo, en *Sin lugar para los débiles* (2007) hay una persecución encarnizada del dinero, condensado materialmente en un bolso que recorre lugares y escondites de todo tipo, tuberías y canales internos de ventilación incluidos. También algunos filmes de Danny Boyle que organizan sus tramas en torno al dinero, como *Tumba al ras de la tierra* (1994), *Millones* (2004) o *¿Quién quiere ser millonario?* (2008), muestran pilas de billetes de manera muy sugestiva, con distintos recursos que subrayan su presencia dentro del encuadre (primeros planos, angulaciones anómalas, etc.). En una película reciente que se aparta del género, *Adoro la fama* (2013), Sofía Coppola hace de la visibilidad del dinero un acto literal de exhibicionismo, al mostrar los billetes y fajos de billetes que exponen a la visión pública y con los que se fotografían en gestos de franca adoración un grupo de adolescentes obsesionados por el estilo de vida de celebridades y famosos, a cuyas lujosas viviendas logran ingresar para robarles objetos, prendas de vestir, joyas y también dinero.

⁶⁰ La ausencia de policías en las películas policiales de Aristarain constituye un rasgo distintivo de ese corte de su filmografía conformado junto a *La parte del león* (1978) por *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), todas narradas desde el margen opuesto al de la ley. Por el contrario, a comienzos de los 80, todavía en la etapa dictatorial, existen filmes en los que la presencia policial cobra fuerza de enunciación para glorificación de la institución, como se establece en las conclusiones de la investigación que desarrollé como alumna becaria sobre los cuerpos y las identidades en el cine policial argentino de los 70-80 (UBACyT 1999-2001). Allí trabajé la significación de esa ausencia de los representantes de la ley en el marco de un contexto como el dictatorial, en el que se solía fomentar una imagen

disparos de sus armas y de las sirenas, amenaza con frustrar el escape de un momento a otro. O luego, adentro del bolso en el que lo guarda Bruno cuando, tras encontrar el botín en la terraza de la pensión en la que vive (donde los ladrones lo escondieron para poder escapar), decide quedárselo. De ahí en más el bolso acompañará cada uno de sus movimientos hasta el final. En una serie de escenas la composición del cuadro subraya la figura del bolso que queda ubicado en una posición central o bajo una disposición espacial en la que, aislado de los personajes, domina todo un sector del encuadre (IMÁGENES 1 y 2). Pero además, en las sucesivas alternativas del trayecto de huida del protagonista, el bolso es sometido a distintos contactos físicos con quien lo transporta (Bruno se recuesta sobre él, lo abraza, lo aprieta entre las piernas, etc.), lo cual contribuye también a llamar la atención sobre ese objeto que contiene la plata en su interior. El temor de Bruno se expresa a través de un cuidado obsesivo del bolso mientras deambula por la ciudad nocturna en una actitud paranoica, la de sentirse sospechado, frente a transeúntes en los que percibe una amenaza latente de ser descubierto. Esta figuración de un espacio opresivo en el que no hay lugar donde sentirse a salvo desliza, bajo una característica genérica propia del policial, una significación del clima claustrofóbico y amenazante que selló la vida en la Argentina de aquellos años marcados por el control represivo de la ciudadanía.

intachable y pulcra de una fuerza policial al final siempre enaltecida -por ejemplo, en *Sentimental (réquiem para un amigo)* de Sergio Renán (1981)-. Aristarain, por su parte, explicó la ausencia de policías en las películas realizadas en los primeros años de la dictadura como una imposición de la censura en general que, en el caso particular de *La parte del león*, no lo afectó (porque en su idea original la policía ya estaba ausente):

[Miguel Paulino Tato] me dijo: “Bueno, vos vas a hacer un policial. Mientras no haya droga ni sexo ni policías y que los ladrones no sean demasiado simpáticos, no vas a tener problemas, podés hacerlo”. (...) El asunto de los policías venía de una película que había hecho Armando Bó con Isabel Sarli, que creo que era *Mariposa de la noche* o algo así [*Una mariposa en la noche*, 1977], donde había una escena [en la] que hablaba Isabel Sarli con un policía pero el policía era más bajito y se consideró que eso era ofensivo para la fuerza. Con lo cual a partir de ahí no podías poner un policía en una película. A mí eso no me afectó.*

* Testimonio de Adolfo Aristarain en el documental *Entre líneas. Cine sin conciencia* (2000) de Rouven Rech.

Realizar “un policial sin policías” (así definió el propio director a su *opera prima*) fue evidentemente una elección personal que años después, en la etapa final del régimen en la que la censura se había relajado, Aristarain ratificó al reincidir con dos policiales más (los mencionados al inicio de esta nota) bajo idéntica fórmula.



IMAGEN 1



IMAGEN 2

Velocidad y valor, tiempo y dinero

El despliegue narrativo para mostrar el objeto-dinero (*La parte del león*) o, en contraposición, para marcar su ausencia material (*Plata dulce*) ha de ser pensado contra el fondo de una época, como la de los avanzados 70, donde la circulación del dinero se aceleró al extremo de la abstracción, volviéndolo intangible.⁶¹ El privilegio de la circulación y las ganancias financieras sobre los objetivos productivos activó una carrera especulativa contra reloj tras un dinero cuyo valor se volatilizaba día a día, marcando los primeros signos históricos de la hiperinflación. Un *dinero malo*, como llama Simmel a este dinero resultante de la aceleración de la circulación porque, explica este autor, “la movilidad del dinero es mayor cuanto peor es éste, puesto que cada cual buscará deshacerse de él cuanto antes” (1977 [1900]: 634). La desvalorización del dinero implica una desconexión con el costo “real” de las cosas... al perder valía, el propio dinero parece volverse una ficción: la de un papel que suma

⁶¹ Hay otro contexto fundamental, ligado a la crisis del 2001 en la Argentina, donde tanto el cine como la literatura o la televisión tematizan la ausencia de dinero (y de las mercancías en general) en conexión con la economía de los cuerpos y de los objetos. Se trata de una configuración diferente -y en un sentido, opuesta- en la que el dinero no puede circular porque es escaso o directamente inexistente. Esa carencia de dinero deriva en una alteración de sus valores de uso y de cambio, ya sea a través del mecanismo del trueque o del intercambio de objetos utilizados como dinero. En la Tercera parte de la tesis (capítulos 4 y 5) analizo el funcionamiento ficcional del dinero en relación con este contexto particular, que es indisoluble del neoliberalismo de los años previos (los 90).

ceros “vacíos” a un monto nominal en ascenso a expensas de la caída de su valor real, el de uso.

En uno de los breves escritos que integran esa colección de miniaturas filosóficas que es *Dirección única* (1928) Walter Benjamin llama la atención sobre la relación existente entre el dinero y el tiempo en tanto formas de calcular los bienes y la vida:⁶²

No hay duda: existe una correlación secreta entre la medida de los bienes y la medida de la vida, quiero decir, entre dinero y tiempo. Cuanto más fútilmente esté ocupado el tiempo de una vida, tanto más frágiles, proteicos y heterogéneos serán sus momentos, mientras que el gran período caracteriza la existencia del hombre superior. Muy justamente propone Lichtenberg hablar de “empequeñecimiento”, en lugar de “acortamiento” del tiempo, y observa que: “Un par de docenas de millones de minutos hacen una vida de cuarenta y cinco años y algo más”.^[63] Allí donde una docena de millones de unidades de la moneda en curso no valga absolutamente nada, la vida, para parecer respetable como suma, tendrá que ser medida en segundos, en vez de en años. Y de acuerdo con eso, será despilfarrada como un fajo de billetes (1988 [1928]: 86).

⁶² Ya Simmel había advertido que el hecho de que el tiempo y la vida se volvieran medibles, cuantificables, era indisociable del funcionamiento moderno del dinero. En ese sentido no es casual que haya sido con el nacimiento del capitalismo en Alemania en el siglo XV cuando apareció por primera vez el concepto de *tiempo* como un valor determinado por su utilidad y por su escasez, el tiempo como un bien caro (Simmel 1977 [1900]: 641). Según una idea que adelanté en el capítulo 1, lo que la lógica moderna del dinero instituye es una nueva racionalidad basada en la *calculabilidad*:

A través de la esencia calculable del dinero, ha aparecido en la relación de los elementos de la vida una precisión, una seguridad en la determinación de igualdades y desigualdades y una certidumbre en los acuerdos y estipulaciones que, en la esfera de lo exterior, únicamente se ha dado con la difusión general del reloj de bolsillo. La determinación del tiempo abstracto mediante los relojes, igual que la del valor abstracto mediante el dinero, proporcionan un esquema de las mediciones y divisiones más finas y más seguras que, al incorporar en sí los contenidos de la vida, prestan a éstos una transparencia y una previsibilidad para la actuación práctica exterior que, de otro modo, sería inalcanzable (Simmel 1977 [1900]: 559).

⁶³ Se refiere a Georg Christoph Lichtenberg, un científico y escritor alemán del siglo XVIII que, además de ser el primer profesor de física experimental de Alemania, escribió una suma de aforismos en tono irónico y satírico entre los cuales se encuentra el citado por Benjamin.

La depreciación del dinero y el “empequeñecimiento” del tiempo traen aparejada una pérdida de valor, en el sentido de que aquello que se puede medir en unidades cada vez más pequeñas -en “millones de”- puede no valer nada. Cuando Benjamin publica su libro en 1928 habían pasado en Alemania los años más duros de inestabilidad social e hiperinflación que caracterizaron la primera posguerra a principios de la década del 20, un caso agudo en el que los precios se incrementaban día a día en una escalada que parecía no tener fin. El mismo año en que aparece el libro de Benjamin, el pintor dadaísta y cineasta de la escuela experimental alemana Hans Richter presenta *Inflación*, un breve cortometraje realizado por encargo para ser incluido como introducción en una película documental. El rótulo que abre el cortometraje incluye junto al título y el año una frase que ancla el sentido de las imágenes que aparecen a continuación: “*Inflation* - 1928. A counterpoint of declining people and growing zeros”. Este “contrapunto entre gente en declive y ceros en aumento” se expresa en imágenes que muestran rostros de personas abatidas, cifras cada vez mayores y billetes en pilas que crecen o que, abandonados y ya sin valor, se amontonan en el suelo. El sentido pesimista de la frase surge de la contraposición dialéctica entre dinero y vida, los dos términos que también Benjamin pone en relación de correspondencia en el pasaje citado. En el hecho de que uno se vuelva la medida del otro está la esencia de la inflación como experiencia de la vida cotidiana. Esta relación especial entre tiempo y dinero es lo que Benjamin y Richter supieron captar como sustancia del clima económico en la República de Weimar.

La inflación es el ejemplo por excelencia de la aceleración del tiempo vinculada a la “monetarización” de la vida.⁶⁴ Porque en el fenómeno de la inflación se da que el tiempo incide en el valor del dinero y el dinero en la percepción del tiempo, de modo que la caída del poder adquisitivo del dinero produce la sensación de un aceleramiento del tiempo (de estar “contra reloj”). En referencia a otro caso hiperinflacionario severo, el de la Argentina en 1989-

⁶⁴ La circulación monetaria ya de por sí produce necesariamente un aumento de la velocidad de la vida y eso es lo que caracteriza el funcionamiento moderno del dinero. Simmel lo ilustra claramente a través de una comparación: “Si se compara la capacidad de circulación de la tierra con la del dinero, ello explica de modo inmediato la diferencia en las velocidades de vida de las épocas en las que la una o el otro han constituido la piedra angular de los movimientos económicos” (1977 [1900]: 643).

1990, que sin duda forma parte de la lista de experiencias traumáticas en el imaginario social argentino, el investigador social Alejandro Grimson afirma que:

la hiperinflación como devaluación *cotidiana*, que se produce literalmente en horas, de la moneda nacional transforma todas las nociones de tiempo, en especial del presente y el futuro, y aniquila cualquier intento de previsión y planificación (2012: 136).

En los ciclos inflacionarios se produce un aumento de la velocidad económica: el incremento del costo de las cosas requiere una mayor cantidad de papel moneda que cada vez vale menos, con lo cual se hace necesario acelerar la fabricación de dinero. El aumento del volumen de dinero circulante impacta no sólo en los modos de percibir el tiempo y la vida sino también en la forma en que se comportan los individuos. Sobre esto último dice Simmel que “las revoluciones en los precios, a consecuencia del exceso del papel moneda en circulación, conducen a especulaciones” y generan circunstancias paradójicas que posibilitan cambios abruptos en el estatus económico, de modo que “hoy [puede] ser pobre quien ayer fue rico; por el contrario, quien [consiguió] valores duraderos pagados con dinero prestado, [saldar] sus deudas en un dinero que, entretanto, se [depreció] y [pasa], así, a ser rico” (Simmel 1977 [1900]: 633).

En la época en que Simmel escribe, la inflación no representaba un problema económico sustancial como lo sería luego en el transcurso del siglo XX en distintos momentos y lugares, como en el caso aludido de Alemania tras la Primera Guerra Mundial, o Hungría entre 1945 y 1946, y otros entre los que cuentan varios países latinoamericanos, por ejemplo la Argentina con el ciclo hiperinflacionario de 1989-1990 que mencioné más arriba. Y también, precisamente, en el período que abordo en este capítulo y en el próximo, los avanzados 70 y los primeros años 80, una etapa marcada por una severa crisis inflacionaria de importantes consecuencias a nivel económico-social. Más que en sus significaciones macroeconómicas mi abordaje presta atención al impacto que tiene esa coyuntura económica inestable, a nivel del imaginario social y de la vida cotidiana, según lo exponen las películas que analizo a través de la recurrencia de determinadas figuraciones narrativas y visuales. Con esta idea, en lo que sigue me refiero a las expectativas y ansiedades

sociales en conexión con la depreciación de la moneda nacional en esa etapa en particular.

Una cuestión de ceros

El botín robado en *La parte del león* está conformado por billetes de diez mil pesos Ley,⁶⁵ que eran los billetes de mayor valor al momento de filmación de la película.⁶⁶ Los mismos habían comenzado a circular a fines de octubre

⁶⁵ Un año antes del estreno de la película, el 5 de septiembre de 1977, la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA) que había dirigido Rodolfo Walsh hasta ser asesinado el 25 de marzo de ese año, publica un cable bajo el título “El humor popular” que da una idea del valor que tenía el billete de diez mil pesos Ley en aquel momento. Dice así:

La crisis económica y la atmósfera política que se viven en la Argentina de hoy han dado lugar entre otros fenómenos a la puesta en circulación de corrosivos chistes sobre personajes del gobierno y las Fuerzas Armadas.

Dentro de los que pueden reproducirse figura éste, que comenzó a contarse la semana pasada, mientras la junta Militar ratificaba la política económica del doctor José Martínez de Hoz:

“Los tres comandantes citan a Martínez de Hoz y le comunican que han decidido despedir a seis millones de obreros. El ministro pega un salto y dice que le parece una barbaridad, pero Videla, Massera y Agosti le advierten que la decisión tomada es irreversible. Martínez de Hoz pregunta entonces quiénes reemplazarán a los despedidos en las fábricas y talleres. Seis millones de chinos, le contestan los militares. ¿Cómo seis millones de chinos? interroga el Ministro. Sí, seis millones de chinos, ya dimos la orden a la Cancillería. ¿Pero por qué? Pregunta Martínez de Hoz agarrándose la cabeza. Y los comandantes le responden: porque son los únicos seres humanos en todo el mundo capaces de comer con dos palitos”.

Para los lectores extranjeros de ANCLA debe aclararse que en el lenguaje popular argentino se llama “Palo” al billete de diez mil pesos, y que el sueldo mínimo de un obrero apenas supera los veinte mil pesos, es decir, los “dos palitos” (2012 [1977]: 198-199).

Tomados como valor de referencia, el chiste y la aclaración final muestran que si dos billetes de diez mil pesos eran el sueldo básico de un obrero, la suma del dinero robado (esto es: cuarenta mil billetes de diez mil pesos) era verdaderamente exorbitante en cuanto al valor descomunal que tenía esa cantidad de billetes. Incluso aunque se tratara de “cuarenta millones de inflacionados pesos nacionales”, como escribió Bernades en la nota mencionada al inicio del capítulo.

⁶⁶ Los billetes de cincuenta mil Pesos Ley, es decir, los de la denominación inmediatamente superior, entraron en circulación en febrero de 1979, más de cuatro meses después del estreno del filme. Sobre las fechas de emisión y de cese de curso legal de las distintas denominaciones del Peso Ley ver el Anexo.

del 76 como consecuencia de la elevada inflación sufrida por el Peso Ley a partir de 1975.⁶⁷ El Peso Ley 18.188 (tal su completa denominación) había entrado en vigencia el 1 de enero de 1970 con la promulgación de la Ley 18.188 que dio su nombre a la nueva línea monetaria que contaba con dos ceros menos que la anterior, el Peso Moneda Nacional, bajo una paridad que entonces estableció que cada peso ley (\$ Ley) era igual a cien pesos Moneda Nacional (m\$N).⁶⁸ Una alusión directa a este cambio de moneda está en el título de uno de los cinco episodios que integran la película *La guita* de Fernando Ayala, que se estrenó en mayo de 1970, apenas unos meses después de efectivizada la conversión: “\$450.000 M/N (\$4.500 Ley 18.188)”. No así a lo largo del episodio, en el cual sólo se nombran montos e importes bajo la vieja denominación del Peso M/N, incluso los cuatrocientos cincuenta mil pesos que adeuda el protagonista, a pesar de la aclaración del título sobre su equivalencia en Pesos Ley.

El cambio de unidad monetaria de 1970 también es aludido en una breve escena secundaria del filme de Arístarain a través de una conversación entre la dueña de la pensión donde vive el protagonista Bruno Di Toro y una vecina, a la mañana siguiente del robo al banco:

DUEÑA: ¿Cuánto se llevaron?

VECINA: Cuatrocientos millones.

⁶⁷ Para detener esta escalada inflacionaria el ministro de economía Martínez de Hoz instauró el sistema de sucesivas devaluaciones preanunciadas popularmente conocido como “la tablita”. El fracaso de su gestión, que termina con la devaluación del peso en 1981 y una fuerte contracción de la economía, va a derivar en un cambio de la unidad monetaria argentina en 1983 bajo la nueva forma del Peso Argentino. Sobre “la tablita” se puede ver la nota al pie 29 del capítulo anterior.

⁶⁸ Sobre este cambio de moneda puede leerse en la página web sobre billetes argentinos de Marcelo Calniquer Cayani que:

El cambio fue decidido a causa de que las cantidades usuales de dinero que se manejaban no entraban en las máquinas de calcular de la época. El peso ley, que entró en circulación como tal en 1970, sufrió una elevada inflación, sobre todo a partir de 1975, y en 1981. En ese año se llegó a emitir un billete de \$ 1.000.000.*

* Disponible [online] en: www.billetesargentinos.com.ar, [consultado el 16 de marzo de 2013].

En su estudio sobre el dinero argentino como memoria de la nación Patricia Ávila, al referirse al cambio monetario de 1970, señala razones similares: “se adujo como motivo la inflación y para facilitar el asentamiento de las operaciones contables” (2007: 242).

DUEÑA: ¿Cuatrocientos nada más?

VECINA: ¡Cuarenta mil millones de los viejos, querida!

DUEÑA: ¡Cuarenta mil millones!... Ya deben estar en Hawai.

La conversación, que Bruno oye al pasar y resonará en su cabeza en una doble reiteración mientras viaja en el tren hacia su trabajo, funciona (tal como sugiere el subrayado a través de las repeticiones) como una de las pistas que, al ser asociadas por el protagonista, lo llevarán a descubrir el dinero oculto en el tanque de agua de la terraza (donde fue escondido por los ladrones para poder sortear la persecución policial). Más allá de esta funcionalidad narrativa (asociada al tipo de realismo al que apela Aristarain, sostenido por los códigos de género), interesa también que en ella se deslice otro tipo de cuestión sobre el dinero, que actualiza el contexto de la época en conexión con el impacto que pudo tener el cambio de moneda en el común de la gente. A través de esta estampa costumbrista que remite, bajo el sello del estereotipo, a la gente de barrio y sus rituales cotidianos (las dos mujeres dialogan de pié en la vereda, una sostiene una bolsa de las compras y la otra una escoba) se da a entender que el paso de la antigua moneda, el Peso Moneda Nacional, a la vigente entonces, el Peso Ley, no estaba del todo resuelto dentro del imaginario epocal, a pesar de haber transcurrido casi nueve años.⁶⁹ Sin duda toda conversión de una moneda a otra conlleva un proceso de asimilación en el uso de los billetes desconocidos. Un uso que comprende no sólo la materialidad del objeto-dinero (reconocer los nuevos colores, el tamaño, etc.) sino también aspectos verbales y conceptuales que implican saber cuánto vale el dinero y cómo hay que nombrarlo. Si en un primer momento es necesario razonar cada operación mediante cálculos y equivalencias con la antigua moneda a la que se estaba acostumbrado, con el tiempo el uso de la nueva moneda se va automatizando y empieza a naturalizarse.

Al aludir a estas cuestiones, la escena de la conversación barrial en la película de Aristarain proporciona un detalle interesante del marco de época que merece ser significado más allá de ese marco, considerándolo en

⁶⁹ *La parte del león* se filma entre mayo y junio del 78 y se estrena el 5 de octubre de ese año; de modo que entre este momento y el 1 de enero de 1970, cuando entra en vigencia el Peso Ley, habían transcurrido casi nueve años.

retrospectiva. Porque si desde 1881, el año en que se establece un sistema monetario unificado en el país (a través de la Ley de Unificación Monetaria), hasta 1970; es decir, durante casi un siglo, había existido una única moneda (que por cierto no fue ajena a los vaivenes de la política y de la economía), entre 1983 y 1992, en menos de una década, se van a producir tres cambios más: del Peso Ley al Peso Argentino en 1983, de éste al Austral en 1985 y, por último, desde 1992, el Peso Convertible actualmente vigente.⁷⁰ Es decir, en el mismo lapso transcurrido entre la conversión monetaria de 1970 y la película de Aristarain, que expone la necesidad de aclarar la equivalencia del monto de dinero robado, se producirían más tarde no uno sino tres cambios de moneda que favorecerían acaso una mayor rapidez de adaptación a ese tipo de variaciones pero también una creciente sensación de inestabilidad económica y de incertidumbre sobre el futuro, con la consecuente dificultad de proyectar y de hacer planes, etc. (en el sentido planteado por Grimson en relación con la hiperinflación).⁷¹ En su remisión a la antigua moneda vigente hasta 1970, la conversación de las vecinas asume cierto aire de ingenuidad de cara al inminente escenario económico social marcado por la inestabilidad y las crisis y los sucesivos cambios de moneda de los años venideros. Pero es como si en

⁷⁰ Entre el primer cambio de moneda de 1970 hasta el último de 1992 se le quitaron 13 ceros al patrón monetario nacional. Esto significa que el peso actual equivale hoy en día a 10.000.000.000.000 (diez billones) de Pesos Moneda Nacional, una cifra garrafal que da una idea de la magnitud de las devaluaciones sufridas por nuestra moneda en las últimas décadas según se puede observar en el siguiente cuadro de equivalencias:

1 peso convertible (\$) es igual a:	
10.000	australes (A)
10.000.000	pesos argentinos (\$a)
100.000.000.000	pesos Ley 18.188 (\$ Ley)
10.000.000.000.000	pesos moneda nacional (\$ m/n)

⁷¹ Sobre la versatilidad social frente a las transformaciones de la economía Patricia Ávila señala que:

La falta de solidez de la moneda nacional y su devaluación al punto de la extinción, junto a la necesidad de refundación de la misma, revela no sólo una gran fragilidad e inestabilidad del sistema financiero sino también del sistema político, social y cultural en los que cobra sentido la moneda nacional. Pero también es notable la capacidad de refundar un nuevo signo monetario y de introducirlo en el intercambio social con fluidez. Esta otra característica pondría de manifiesto que la continuidad del sistema de cohesión social en algún nivel siempre se mantendría, más allá de la fiabilidad y la identidad que otorga un signo monetario estable, manteniendo la fortaleza para “recrear” un nuevo signo (2007: 102).

esa ingenuidad hubiese un signo de ansiedades sociales latentes que van a encontrar su real dimensión dentro del panorama económico por venir.

Vinculada precisamente a ese panorama, *Plata dulce*, realizada cuatro años más tarde, ubica las coordenadas temporales de la historia que narra en 1978, el mismo año en que era filmada y en el que transcurre la historia de *La parte del león*. La única escena en la película de Ayala en la que se muestra fugazmente un volumen elevado de dinero tiene lugar cuando Rubén Molinuevo (Julio De Grazia), acuciado por las deudas y por la falta de trabajo, vende su fábrica de botiquines y se hace presente en la financiera manejada por su concuñado Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) para liquidar el saldo de un crédito recibido un tiempo atrás. Cuando Molinuevo entrega el dinero a Bonifatti se llega a ver que los fajos están conformados por billetes de quinientos mil pesos Ley, una denominación que entró en circulación en julio de 1980, es decir, con posterioridad al momento donde se ubica la historia contada, que transcurre dos años antes. En 1978 los billetes de mayor valor eran los de diez mil pesos Ley que utiliza Aristarain en *La parte del león*, los de quinientos mil pesos Ley no existían. El “error”⁷² resulta significativo porque evidencia la velocidad con la cual la moneda nacional se desvalorizó en el transcurso de aquellos años, poniendo a circular billetes cada vez de mayor valor –además de cierto afán efectista ligado al impacto que producirían los billetes de la denominación más alta en un público que, en 1982, ya está acostumbrado a ellos-. De alguna forma el filme de Ayala realiza la operación opuesta a la de *La parte del león* donde “la cuestión de ceros”, en su remisión al cambio de moneda del pasado, denota cierta ansiedad social que puede significarse como un preanuncio de las inestabilidades económicas de los años por venir, en los que la hiperinflación marcaría a fuego el imaginario de la sociedad, en cierto sentido anticipándolas. *Plata dulce*, por el contrario, proyecta sobre el pasado de 1978, el estado de ánimo social del momento en que es filmada a principios de los 80. *La parte del león* funciona como aquellos relatos sociales de los que Ricardo Piglia dice que “en el fondo (...) son alegóricos, siempre dicen otra cosa. Hablan de lo que está por venir, son un modo cifrado de anticipar el futuro y de construirlo” (1993a: 57). Por su parte

⁷² Volveré sobre este “error” y su significación al analizar el afiche de *Plata dulce* en el capítulo 3.

Plata dulce cuenta aquello sabido por todos, usando ese saber colectivo de modo efectista en pos de la complicidad espectacular y el favor del público. Volveré sobre esto en el capítulo 3 al desarrollar mi hipótesis que hace eje en las contraposiciones significativas entre ambos filmes como clave de lectura de ese pasaje de década.

Gente “normal” que transgrede la ley

Por la misma época en que Walter Benjamin y Hans Richter capturaban en apenas un par de líneas o de imágenes la esencia del clima de los años de la inflación (la alteración de los valores del dinero y de la vida), Roberto Arlt se hacía cargo entre nosotros del sentimiento de quiebre y desmoronamiento producido por la primera gran crisis financiera a nivel mundial. En la ficción arltiana hay una percepción literaria de esa caída que se filtra en tramas en las que “la locura es la ilusión de salir de la miseria” –según una frase de Ricardo Piglia- (1993a: 32). Con el *crack* de la bolsa de valores acontecido a fines del mes de octubre de 1929 se produce un antes y un después que marca el colapso de un sistema que, entre la vorágine de dinero que no vale nada o una severa depresión económica, *falla* y rompe su promesa de un progresivo bienestar para la humanidad toda. En ese exacto momento, a fines del 29, se publica la novela *Los siete locos* y dos años más tarde su continuación, *Los lanzallamas*, que narran las desventuras de personajes para los que el azar, los inventos, el crimen, la astrología son las vías para “escapar de las determinaciones económicas” (Piglia 1993a: 32). Si en estas novelas el fracaso y la caída aparecen como un sentimiento generalizado latente, en las aguafuertes que Arlt escribe para el diario *El Mundo* un tiempo después, se revelan las consecuencias que el derrumbe económico del 29 tuvo para la Argentina donde provoca una ola de desempleo y desocupación en los años subsiguientes.⁷³ En ese mundo desesperado se propaga la “fiebre” de

⁷³ Patricio Fontana reconoce esta conexión entre economía y literatura a partir de la aguafuerte “El cine y los cesantes”, publicada en *El Mundo* en julio de 1932:

El derrumbe económico mundial que se había iniciado a fines de 1929 con el crack bursátil en los Estados Unidos se sentía duramente en la Argentina de 1932. Los salarios habían

enriquecimiento que el Arlt cronista observa en la vida social y retrata en sus aguafuertes y que es central también dentro de su universo ficcional. Dentro de este universo, enriquecerse no es *ganar* dinero sino *fabricarlo*, crearlo de la nada. En sus ficciones Arlt lleva la idea del enriquecimiento al extremo de que “hacer dinero” significa literalmente inventarlo.

Todas las máquinas, los laboratorios, las fórmulas, los aparatos que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo esa producción imaginaria de riqueza. Robos, inventos, falsificaciones, estafas: enriquecerse es siempre una aventura, la epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley (Piglia 1993b: 125).

Propulsor de esta *contraeconomía*, el tipo de criminal imaginado por Arlt es el ejemplo más contundente de la delincuencia como práctica de un tipo de moral (una *contramoral*) y/o expresión de locura. Sin ser un criminal, el personaje principal de una de las últimas novelas de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno* (2010), parece provenir de las consecuencias de ese universo: Luca Belladonna, “un demente y un desesperado” que ha llegado a “arruinarse la vida por una obsesión” (119), la fábrica, su *obra*, ese lugar “hecho con la materia de los sueños” (260) en el que, acosado “por las deudas, los pedidos de quiebra y las hipotecas”, se encierra “decidido a salir adelante, trabajando en sus inventos y en sus máquinas” (99), pero del cual ya no saldrá más.

Si el protagonista de *La parte del león* se emparenta con estos personajes literarios, es más por la obstinación que rige las acciones que realiza para quedarse con un dinero que se ha convertido en una obsesión, que por la grandeza del tipo de proyectos con los que busca “salvarse”. No una invención ni una gran obra sino la concreción de un negocio. “Nosotros vivíamos bien. Eran dos sueldos. Hasta que aparecía el negocio, el gran negocio...”, ironiza su ex mujer Silvia (Fernanda Mistral) cuando Bruno trata de convencerla para recomenzar juntos una vida en la que podrían tenerlo todo. El

bajado; el desempleo había aumentado. (...) Los cesantes de los que habla Arlt son algunos de esos desocupados, no todos. No son obreros; son empleados, comerciantes o profesionales; gente de clase media. Vale decir, los sectores sociales que compran y leen *El Mundo*.

La sala de cine es el sitio donde el desocupado puede escapar de su casa, (...) no pensar (2009: 101-102).

“gran negocio” no es un *sueño*, en el sentido de un emprendimiento que compromete la subjetividad. Para Bruno el “negocio” es cualquiera que haga posible obtener de golpe la cantidad de dinero necesaria para eludir de por vida la rutina laboral.⁷⁴

Al definir *La parte del león* como “un policial sin policías”,⁷⁵ Aristarain agregó: “con gente normal que se ve envuelta en situaciones inesperadas” (citado por Insaurralde 2005: 696). La aclaración pone de relieve un atributo principal de esa tipología de “personajes” (a la que me referí en el capítulo 1 como *antihéroes del dinero*) que es el de ser “gente normal” que no termina de aceptar esa condición. “¿No podés ser un tipo normal? ¿No podés conformarte con un empleo?”, le recrimina la ex mujer a Bruno, que se siente hastiado y fracasado laboral y sentimentalmente porque no soporta el ritmo de vida rutinario con el que podría sostener su estructura familiar de clase media.⁷⁶ Los días de Bruno transcurren como una sucesión de jornadas idénticas en las que

⁷⁴ Con argumentos similares a los que Bruno esgrime frente a Silvia, en *Perdido por perdido* (1993) Gerardo Matesutti (Enrique Pinti) intenta convencer a Clara (Ana María Picchio) para contar con su apoyo y eventual ayuda. “Lo conseguimos (...) la gaita, para salvarnos”, le dice a la mujer que escucha el anuncio sin interés, y luego enfatiza: “Esta vez es en serio.. estoy detrás de algo grande, una estafa, no sé bien”. Al igual que Silvia, Clara se muestra entre descreída y decepcionada de volver a escuchar una historia fantástica muchas veces repetida.

⁷⁵ Aunque la policía dé nombre al género, no es su presencia la que lo define como tal. En una exposición dedicada al tema, el especialista en narrativa policial Ezequiel De Rosso planteó que hay policial cuando justicia y ley no coinciden, más allá de que haya o no policías. En esto consiste la esencia del género. La exposición, titulada “Bandidos y criminales: de la novela social al policial”, formó parte del Coloquio “Entre bandidos. Historias latinoamericanas”, organizado por Alejandra Laera y Graciela Batticuore del Grupo Redes Culturales de la Literatura Argentina, que tuvo lugar en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes el 1 de julio de 2010.

⁷⁶ Simmel explica que el *hastío* es una “actitud metropolitana” cuyo origen fisiológico deriva de una economía monetaria que ha reducido todo al común denominador del valor de intercambio, el dinero, el cual genera un tipo de individuo que pierde el sentido de las diferencias de valor que tienen las cosas:

La esencia de la indolencia es el embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que no sean percibidas, como sucede en el caso del imbecil, sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas. Aparecen al indolente en una coloración uniformemente opaca y grisácea, sin presentar ningún valor para ser preferidas frente a otras. Este sentimiento anímico es el fiel reflejo subjetivo de la economía monetaria completamente triunfante (Simmel 1986 [1903]: 252).

La indiferencia frente a las cosas exteriores produce una personalidad indolente, una actitud de *hastío* (como que “todo da igual”), propias de un estilo vital en el que la importancia del dinero viene a compensar la puesta en crisis del sentido de la vida (Simmel 1977 [1900]: 607-612).

alternan su trabajo diurno como empleado en una fábrica a la que habitualmente llega tarde y donde realiza un trabajo de oficina que menosprecia, y su soledad nocturna en el cuarto de la pensión donde bebe gin y fuma un cigarrillo tras otro mientras fantasea con el “gran salto” que cambie su vida para siempre.⁷⁷

La oportunidad se le presenta cuando encuentra el botín en la terraza. Cabe recordar que no lo encuentra por azar, sino a través de una puesta en serie de datos que revela una atención focalizada hacia el tema del dinero, por ejemplo, al escuchar conversaciones ajenas. El sonido de las sirenas policiales o los ruidos de pasos sobre el techo de su habitación el día del robo son otras de las pistas que guían su búsqueda. Si lo que escucha es lo que lo lleva a buscar el dinero, lo que no ve es lo que le impide encontrarlo. La escena en que esto último finalmente sucede está narrada según parámetros clásicos que Aristarain maneja con destreza. La dosificación del saber, en una serie que alterna imágenes del tanque de agua donde está escondido el botín y del personaje que lo busca, construye un suspense narrativo que involucra las expectativas del espectador en relación con el destino del dinero. Como la carta robada en el cuento de Edgar Allan Poe, el hombre no ve aquello que la narración vuelve evidente a través del montaje de sucesivos planos del tanque que rebalsa a causa de la bolsa con el dinero en su interior. El agua llega hasta sus pies y recién entonces, cuando ya no es posible seguir sin ver lo que lo está “tocando”, descubre lo que buscaba. La composición del cuadro y la distribución del espacio reproduce ese giro del saber narrativo, al repartir el encuadre en dos exactas mitades que balancean espacialmente la relación entre el personaje y el tanque con el dinero, que quedan incluidos en el mismo plano y conectados a través del agua que circula de uno a otro (IMAGEN 3).

⁷⁷ Esta contraposición que asocia la vida diurna con el trabajo y la nocturna con la dispersión, es propia del modo de organización del tiempo de la época moderna. En su cotidianeidad la experiencia moderna se encuentra regida por el *ritmo* (una “simetría proyectada sobre el tiempo”, dice Simmel) que el trabajo imprime sobre ella, el cual alcanza su grado más elevado en las fábricas y en las oficinas (Simmel 1977 [1900]: 620). A partir de esta idea, Siegfried Kracauer (2008) [1930] dedica todo un capítulo (“Asilo para los desamparados”) de su ensayo sobre los empleados para describir la contraposición entre el trabajo diurno y el “brillo” nocturno en los salones.

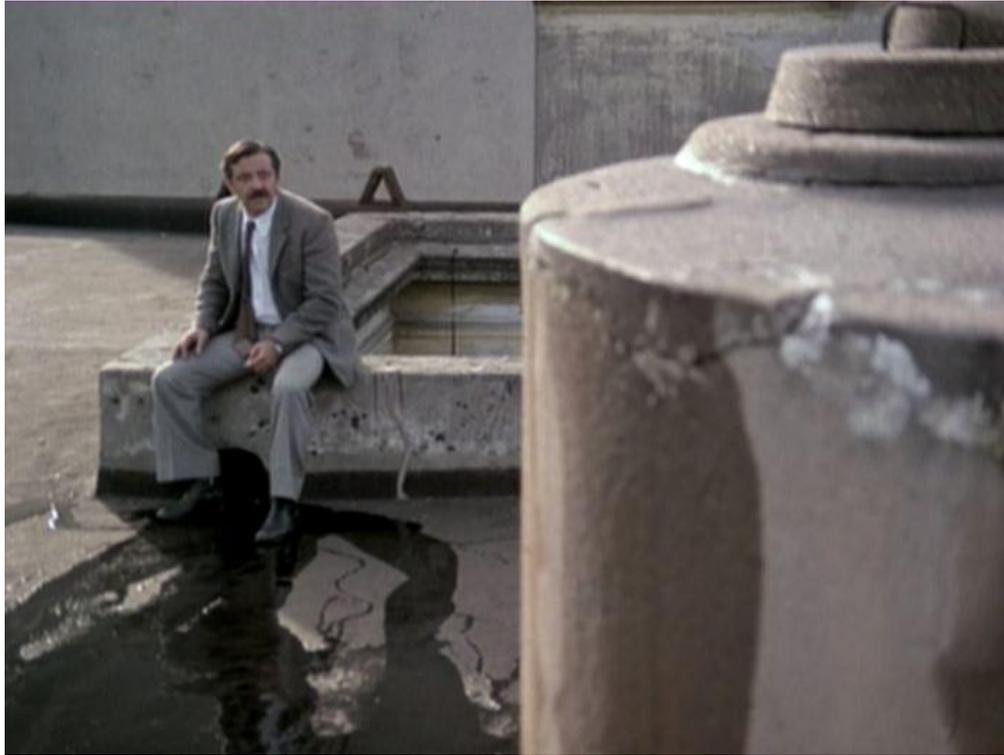


IMAGEN 3

El personaje de Bruno está marcado por una imposibilidad de ver también en otro sentido, no literal sino figurado: el del ennegrecimiento que le produce el dinero con el que quedarse a cualquier precio, sin pensar en el riesgo ni en las consecuencias de sus acciones y sin cuestionar su origen espurio que él conocía de antemano.

Dinero y época: una inversión moral

La *pulsión de dinero* en *La parte del león* redefine una trama de prioridades y deseos y produce un desplazamiento de los valores. El afán por el dinero lleva a no ver y a desentenderse de las consecuencias de los propios actos y de lo que significa la posesión y el usufructo de plata “mal habida”. Si al comienzo Bruno es un hombre que quiere recuperar a su familia y darle un buen porvenir, al final se ha convertido en alguien capaz de traicionar a Silvia y a su hija, abandonadas a merced de los delincuentes que las toman como

rehenes para recuperar la plata.⁷⁸ Quien había amenazado con matar a las mujeres, Larsen, será el que las salve, al disparar al Nene cuando intenta violar a la joven. En relación con el destino de estos dos personajes, Aristarain comenta que tuvo que hacer una modificación en el guión a causa de las limitaciones impuestas por la censura:

...en el final original de una de las primeras versiones los ladrones ni iban presos ni morían (...) los dos ladrones, que eran tipos profesionales, que no eran marginales pero que sabían vivir de una manera marginal, se iban planificando otro asalto. Y eso fue lo que cambié.⁷⁹

El cambio en el final con el castigo de los delincuentes (el Nene muere y Larsen queda acorralado frente a la inminente llegada de la policía) se ajustaba a las exigencias del Ente de Calificación Cinematográfica, que imponía también que personajes de esta clase no suscitara empatía en el espectador (ver n. 60). Sin embargo, pese al castigo final, el último gesto de Larsen (salvar a la joven) produce un sentido que traspasa esa imposición en otro plano: hay una inversión moral de roles entre el delincuente que se mantiene fiel a sus códigos y un hombre común que ha perdido los suyos al transformarse en un criminal. Porque si en un primer momento la negación y la falta de cuestionamientos denotan una falla moral que naturaliza la transgresión, como si el hecho de quedarse con el dinero no fuera tan condenable y pudiera desestimarse, al final

⁷⁸ Dentro del ámbito más actual de las series televisivas hay un exponente por excelencia del tipo del hombre común devenido delincuente con el propósito de darle a su familia un reaseguro económico en *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). El protagonista, Walter White, es un profesor de química que, frente al diagnóstico de un cáncer avanzado, decide comenzar a producir y a vender metanfetamina para poder pagar su tratamiento y asegurar el futuro económico familiar. El nombre de la serie (“volverse malo”, “corromperse”) condensa el proceso que transita el personaje a lo largo de cinco temporadas al convertirse en un productor y narcotraficante a gran escala y un asesino a sangre fría que sostiene, desde el primer episodio al último, que todo lo hace por su familia, a la cual, lo quiera o no, traiciona y termina por destruir. La contradicción indica, en este caso y también en el de la película que analizo, que el bienestar familiar es más la excusa que lleva a estos personajes a transgredir la ley que la razón verdadera, que es de índole personal y está asociada a la codicia y a una aspiración de poder “revanchista” frente a la imposibilidad de estar entre los “ganadores” del sistema. Esta verdadera razón es la que Silvia advierte: “Siempre quisiste ser más, tener más. Aunque esta vez todo te salga bien, aunque el negocio sea realmente un negocio y no un delirio. Siempre va a haber alguien que esté más arriba, por encima tuyo. Y eso es lo que vos no podés aceptar. Vos querés ser el número uno”, le había dicho a Bruno cuando él le propone rearmar el proyecto familiar.

⁷⁹ Testimonio de Aristarain en el documental *Entre líneas. Cine sin conciencia* (2000) de Rouven Rech.

esa especie de “borramiento” de los límites con el crimen cobra otra entidad en la medida en que Bruno comienza a comportarse como un verdadero delincuente. Alguien que no sólo abandona y traiciona a su familia sino también al amigo que lo ayuda con la “venta” de los billetes “marcados”, Mario (Arturo Maly), y a su novia Luisa (Luisina Brando), quienes prueban que en ese mundo de relaciones atravesadas por la paranoia y la traición también hay espacio para la lealtad. No por casualidad Luisa tiene la última palabra de la película.⁸⁰ “Sos un pobre tipo”, le dice a Bruno en la escena final que, bajo el subrayado del motivo musical del filme,⁸¹ muestra el derrumbamiento de este hombre que ha quedado desahuciado y solo con *la parte del león*, un dinero que en vez de salvarlo lo hundió.

En el capítulo anterior, al referirme a las salidas narrativas adoptadas por una serie de películas en las cuales la transgresión de la ley funciona como un acto de justicia individual para compensar un problema social (la falta de oportunidades económicas y, ligado a esto, de posibilidades de ascenso social), mencioné *La parte del león* como un caso en el que el castigo final no está en manos de la ley (a diferencia de *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese, *Sentimental (réquiem para un amigo)* de Sergio Renán, *Noches sin lunas ni soles* de José Martínez Suárez y otros) sino en el peso moral de las acciones criminales cometidas por el protagonista que acaba solo, sin escapatoria y atrapado en su propia trampa. “En un relato –dice Piglia- el final decide el sentido” (en Cohen 2010: 60).⁸² Por un lado, esta manera de cerrar la historia (que está ligada a la elección de Aristarain de realizar “un policial sin

⁸⁰ Mujeres leales como Luisa, al igual que la esposa de Pedro Bengoa en *Tiempo de revancha* o Vienna en *Últimos días de la víctima*, contradicen el sentido misógino de una frase que se reitera en boca de personajes masculinos en todas las películas de Aristarain: “Las mujeres siempre traen problemas”.

⁸¹ La música tiene una presencia muy significativa en una serie de planos y de escenas (como la que describo) en las que ocupa toda la banda sonora en su función de subrayado de la imagen. Jorge Navarro y Aníbal Gruart compusieron para la película un tema original de jazz (un género musical muy presente en los filmes urbanos del policial de los 60, tanto en su versión americana como en el cine francés), cuyo *leitmotiv* suena como elemento generador de obsesión y de angustia. En su reiteración a través de distintas variaciones, el *leitmotiv* genera un clima ya sea de frenetismo, en los momentos álgidos de la huida y de la persecución, o de desasosiego, cuando el protagonista se muestra vencido como en el caso de la escena final.

⁸² La frase pertenece a una entrevista realizada por Marcelo Cohen para un número de la revista *Otra parte* dedicado especialmente a los *finales*, en la que Piglia analiza la función del cierre narrativo y su importancia como la instancia privilegiada en la producción de sentidos de un relato.

policías”) rehúsa una fórmula genérica del policial que, en el contexto de la dictadura, sirvió para enaltecer a la institución policial y a los representantes de la ley como poseedores de la verdad final que esclarece los hechos y clausura la narración. Según una hipótesis de Slavoj Žižek, un relato policial no termina cuando se sabe “quién lo hizo” sino cuando se “puede finalmente contar ‘la historia real’ en la forma de un relato lineal” (2000: 90). Este dispositivo narrativo de clausura típico del policial, que consiste en poder reconstruir la cadena causal de los hechos, opera a menudo, tanto en la vertiente de enigma como en la serie negra, a través de la figura del detective-investigador. En el cine policial argentino de la etapa dictatorial hay, por el contrario, una preeminencia de las figuras de la ley institucional a instancias del detective-investigador.⁸³ Más allá de las películas que en los 70 trabajan con un cruce genérico entre el policial y el cine de acción o de aventuras protagonizadas por agentes de las fuerzas de la ley, hay un caso paradigmático a comienzos de los años 80 en uno de los filmes que recién mencioné, *Sentimental (réquiem para un amigo)* (1981) (ver n. 60). Porque, a pesar de estar protagonizado por un periodista-investigador (interpretado por el mismo Renán), el relato cede el poder de la clausura a un subcomisario que es quien, al final, enlaza todos los sucesos criminales aparentemente inconexos en una cadena de causalidades que constituye la explicación narrativa que cierra la película. A través de este mecanismo, la presencia policial cobra fuerza de enunciación para enaltecimiento de la institución y de su labor y eficiencia en la preservación del orden social.

Por otro lado, en el cierre narrativo de *La parte del león* hay cierta ambigüedad de sentido que resulta sugestiva. El castigo final de Bruno radica en que termina agobiado y su vida se desmorona pero lo que no queda del todo claro es en qué medida el agobio que siente el personaje se debe al peso de las acciones que lo llevaron a convertirse en un fugitivo de la ley o, si lo que en verdad lo agobia, es el seguir siendo un *perdedor*. Este otro sentido sugiere que el castigo final no está sólo en las consecuencias de su accionar criminal y en su condena moral, sino además, mezclado con esto, en el hecho de haber

⁸³ Acerca de la imposibilidad de construir esta última figura en la narrativa argentina ver en el capítulo 1 el apartado “La ley fuera de la ley”.

fracasado en la empresa de “salvarse”. No hay una redención personal del personaje en ninguna de las dos opciones.

Dinero, mirada, erotismo

Al comienzo del capítulo señalé que, además de la circulación del botín a lo largo de todo el relato, existen algunos momentos de detención en los que los fajos de billetes quedan expuestos de lleno ante la mirada. En esa forma de mostrar el dinero en su volumen, subrayando su abundancia y exponiéndolo ante el espectador como un fetiche, opera la *detención* del flujo narrativo como cláusula de erotización de la mirada. Son momentos en los que el relato pareciera suspenderse, como si la acción se detuviese para poder “fijar el ojo”.

La teoría crítica feminista ha llamado la atención sobre este tipo de procedimiento icónico-narrativo en relación con la inscripción textual de lo femenino en el cine clásico hollywoodense. Un artículo inaugural sobre esta cuestión es “Placer visual y cine narrativo” (1975) de Laura Mulvey, en el que la autora cuestiona los mecanismos escópicos del cine en cuanto al modo en que construyen y naturalizan jerarquías entre lo masculino, en tanto sujeto activo que mira, y lo femenino, como objeto pasivo de esa mirada.⁸⁴ Uno de los

⁸⁴ Mulvey desarrolla su propuesta, que sintetizo aquí, a partir de un núcleo de conceptos teóricos complejos pertenecientes al campo de la teoría del discurso y del psicoanálisis. Para esta autora la noción de “placer visual” liga la actividad narrativa del cine clásico con la recepción, con lo cual introduce la consideración de la mirada del espectador, a la que en principio adjudica un origen masculino sea cual fuere el sexo del sujeto. Para describir la articulación de esta mirada con el dispositivo fílmico Mulvey recurre a los conceptos freudianos de *voyeurismo* y *fetichismo*, los cuales a su vez son coherentes con dos mecanismos de funcionamiento del texto fílmico clásico. En la explicación de estos mecanismos interviene además la noción de *complejo de castración*, la cual a grandes rasgos puede explicarse en el hecho de que la evidencia de “la falta” en la mujer implica para el hombre una amenaza de castración y la angustia asociada a dicha amenaza. Cuando se trata de la exhibición en imágenes del cuerpo femenino, de sus atributos, “la mujer en tanto ícono, [es] exhibida para la mirada y el placer de los hombres, controladores activos de la mirada, [y] siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente” (1988 [1975]: 14). Para escapar a este “problema” y displacer de la angustia de la castración que plantea la figura femenina, el inconsciente masculino tiene dos caminos. En primer lugar, exponiendo a la mujer y demistificando su misterio: al final del trayecto narrativo la mujer se encontrará con su devaluación, su castigo o su salvación (el castigo de la protagonista femenina, por ejemplo, es una de las resoluciones narrativas típicas en el *film noir*). En este primer mecanismo interviene lo que Mulvey identifica con el *voyeurismo* (noción que se refiere al placer obtenido con un objeto de la mirada puesto a la distancia), cuyo placer se conjuga con el movimiento de una sucesión narrativa de carácter lineal, es decir con un principio y un fin, y cuya trayectoria asegura al final el control y la subyugación de la protagonista femenina. El segundo mecanismo

mecanismos fundamentales que opera este modo de inscribir lo femenino en el cine narrativo clásico es aquel que Mulvey denomina *escopofilia fetichista* y que explica ejemplificando con los filmes de Joseph von Sternberg protagonizados por Marlene Dietrich:

[En las obras de Sternberg hay] una imagen que entra en relación erótica directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; aquélla es (...) un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del film y en el directo recipiente de la mirada del espectador. Sternberg combate la ilusión de profundidad de la imagen; su pantalla tiende a ser unidimensional (1988 [1975]: 15).⁸⁵

Lo que se muestra -en este caso, el cuerpo de la mujer “fetichizado”-, produce un *impacto erótico* directo porque se ofrece de lleno a la mirada, “se exhibe como un espectáculo para el público” (Mulvey 1988 [1975]: 16). Dado que el instinto erótico se focaliza solamente en la mirada, la *escopofilia fetichista* puede existir fuera del tiempo lineal: se produce una interrupción del flujo narrativo por una preeminencia de lo visual.

Más allá del cuerpo femenino en sí, me interesa resaltar el mecanismo por el cual la mirada queda fijada a lo que se muestra al punto que el avance de la acción pareciera detenerse. Porque esto sucede en *La parte del león* en un par de escenas en las que el dinero es expuesto en primer plano. Tanto por el énfasis que implica el primer plano en tanto recorte espacial, como por la

consiste en negar el sentimiento de castración a través de la transformación de la figura representada en un “fetiche”, de tal manera que se sustituye el carácter amenazante de la figura femenina por un equivalente controlable que deviene tranquilizador. En este último mecanismo que Mulvey llama *escopofilia fetichista*, se convierte el objeto en algo satisfactorio en sí mismo por un proceso de acumulación de belleza física. Este punto está ligado a la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina, a través de una exhibición de sus atributos físicos o de lo femenino como enigma (Mulvey 1988 [1975]:14).

⁸⁵ Además del caso de Marlene Dietrich en los filmes de Sternberg, hay ejemplos canónicos de esta detención de la imagen provocada por el deslumbramiento y la fascinación frente a personajes femeninos que dirigen y organizan toda la narración en varios policiales negros del período clásico: Phyllis Dietrichson al descender las escaleras bajo la mirada de Walter Neff en *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944), Cora Smith parada en el marco de la puerta mientras es observada por Frank Chambers al momento de conocerla en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), Laura junto a su propio retrato frente a los ojos enamorados del detective Mc Pherson en *Laura* (Otto Preminger, 1944), Kathie Moffat en la entrada del bar desde donde Jeff Bailey la está mirando en *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947), entre otros.

percepción del volumen que adquiere la suma de billetes. El deseo es activado por la exhibición de esa potencia de la cuantía, de las dimensiones que alcanza el dinero en grandes cantidades por medio del recorte acentuado por el uso de ese “vehículo del deseo” que –como dice Serge Daney- es el *travelling*. Esta manera de exhibir el dinero y su solidez, enfatizando su presencia material y conduciendo la mirada del espectador, domina *toda* la narración, en tanto por un instante la “avasalla”, la perturba y se impone por sobre el avance de la acción. Son momentos en los que el botín se despliega hacia el exterior dejando al descubierto su propia sustancia: los billetes, que pasan a ocupar la totalidad del plano.

La plata es exhibida bajo una mirada erotizada que la constituye en un objeto de deseo “absoluto”, *el* objeto de deseo. Que el dinero esté erotizado significa que es un objeto de atracción. Ahora bien, la atracción hacia el dinero se juega en diferentes niveles. Por un lado, a través del dispositivo cinematográfico de la mirada, el cual al mostrar el dinero de ese modo peculiar que resalta su presencia en la imagen, lo “erotiza”, es decir, lo vuelve deseable. Pero además, se trata de un dinero que ya está erotizado en sí mismo porque es dinero “mal habido”, robado, y más aún, doblemente robado, por los ladrones y por Bruno. Acerca de la plata que en *Los siete locos* Remo Erdosain sustrae de la Compañía Azucarera donde trabaja, Ricardo Bartís señala que “ese dinero está altamente erotizado porque es un dinero que no viene del trabajo, viene justamente de una sustracción, viene del robo”.⁸⁶ En vinculación con este ejemplo literario, en el capítulo 1 me referí a esta *erotización* en los términos simmelianos de *afectividad* y *subjetividad* y también como *expresividad*, entendida como aquella cualidad de la que se inviste el dinero al estar ligado a la transgresión y al delito (Piglia 1993b: 125). En el caso del cine, este erotismo (o *expresividad*) que *ya* es una propiedad de la plata robada y deseada, puede verse reafirmado y redoblado a nivel de la imagen a través de la forma en que se exhibe el dinero como un objeto físico, con énfasis visual en su materialidad. Como es el caso en la película que analizo.

⁸⁶ Pasaje de la conversación con Ricardo Piglia en el programa televisivo *Escenas de la novela argentina* emitido el 15 de septiembre de 2012 por la TV Pública, disponible [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=F1tC4NhGqg8>, [consultado el 28 de septiembre de 2013].

En *La parte del león* hay una escena de gran impacto visual que expone el dinero como una figura fascinadora. “¡Dios mío, cuánta guita!”, exclama Bruno embelesado frente a los fajos de billetes que acaba de encontrar y desbordan su cama, un mueble destinado a sostener cuerpos y lugar de erotismo por excelencia. La pila de dinero desparramada sobre el colchón domina el centro de la composición del cuadro en una vista cenital, y antes de esto, cubre la totalidad del encuadre mientras los fajos de billetes son recorridos lentamente por la cámara con un *travelling* lateral que exalta la materialidad del dinero y captura la mirada del espectador según la lógica de la *escopofilia fetichista* en los términos de Mulvey (IMÁGENES 4 y 5). Esta mirada es convocada también a través del mecanismo del campo-contracampo que la hace coincidir con la mirada del personaje dirigida de lleno hacia el dinero (IMÁGENES 6 y 7). Extasiado, Bruno toca los billetes, los mira de cerca, se desploma sobre ellos y, por último, los guarda en el bolso que lo acompañará en su trayecto de huida hasta el final (IMÁGENES 8, 9 y 10). Mirado y palpado como un cuerpo, el dinero se erotiza y ejerce su poder de atracción como un fetiche que fascina.



IMAGEN 4



IMAGEN 5



IMAGEN 6



IMAGEN 7



IMAGEN 8



IMAGEN 9



IMAGEN 10

Además de esta escena y de la imagen en la bóveda bancaria en el momento del robo, hay otra oportunidad en la que se vuelve a exhibir el dinero en todo su volumen, cuando Bruno contacta a su amigo Mario para pedirle ayuda. Antes de comenzar a relatarle los hechos, Bruno vuelca los

cuatrocientos fajos de billetes sobre una pequeña mesa que, como la cama en la pensión, queda completamente cubierta de plata.⁸⁷ La mirada conjunta de los dos hombres inscribe (a través de la dinámica campo-fuera de campo) una imagen de los billetes en primer plano que ocupan toda la superficie de la pantalla (IMÁGENES 11 y 12). Por efectos del primer plano, ese “fragmento de la realidad” es abstraído en espacio y tiempo. Al igual que en la escena de la cama, el encuadre se ciñe en torno al volumen que ocupan los fajos de billetes según un eje de proximidad que acorta la distancia perceptiva e imaginaria del espectador con lo mostrado. Las tensiones plásticas, en correlación con lo narrativo, diseñan un modo de hacer ver el dinero que incluye la mirada del espectador hacia la cual está dirigida la ostentación. Tras esa imagen de pura ostentación del dinero, como si todo el despliegue hubiese sido una suerte de representación para los ojos estupefactos de su amigo, un *acting*, Bruno nuevamente guarda el dinero. La montaña de dinero “mal habido” que los personajes contemplan obnubilados produce un plus de significación como imagen-emblema que asimila el sentido metafórico del enunciado “plata dulce”, apodo de un época en la que la facilidad de obtener dinero era resultado, como enseguida quedaría al descubierto, de un desfasaje entre economía y realidad.⁸⁸

⁸⁷ Sobre esa misma mesa está el diario con la noticia del robo por el cual Bruno se había enterado que los billetes estaban “marcados”. El periódico al lado del botín reproduce en términos espaciales el conflicto del protagonista: como si el diario con el detalle de la numeración de los billetes le recordase que poseer ese dinero no significa poder gastarlo. En el apartado siguiente volveré sobre la significación de esta diferencia entre poseer dinero y usarlo.

⁸⁸ Esa facilidad de obtener dinero respondía a una coyuntura macroeconómica que favorecía las operaciones financieras y los movimientos especulativos en detrimento del esfuerzo del trabajo. Por ejemplo, a través de la especulación cambiaria con la moneda: el dólar, que por entonces ingresa de modo decisivo a la economía doméstica de los argentinos. Abordo esta cuestión en el capítulo 3 al analizar *Plata dulce*, en la cual la contraposición entre la cultura del dinero y la cultura del trabajo constituye un conflicto principal del argumento. En el caso de *La parte del león*, la desvalorización del trabajo aparece encarnada en el personaje de Bruno en quien funciona como cosmovisión y sustento de sus acciones para “salvarse”.



IMAGEN 11



IMAGEN 12

“Cuerpo a cuerpo” con el dinero

La acción de guardar los billetes o de transportarlos tiene que ver con una compulsión “física” a manipular el dinero que está presente a lo largo de todo el relato. No me refiero sólo al hecho de trasladarlo consigo como una medida de seguridad, sino también a los repetidos gestos con los que los personajes una y otra vez abordan el dinero, literalmente, ocupando en él sus manos. Los ladrones lo toman de la bóveda del tesoro y lo ponen en una bolsa, luego ésta dentro del tanque. A continuación, al ser hallada por Bruno, los fajos de billetes son tocados, apretados entre los dedos, guardados en un bolso de donde los saca frente al amigo para enseguida volver a guardarlos. Y además de las manos, interviene el resto del cuerpo: el dinero es presionado entre las piernas, la cabeza y el rostro se recuestan sobre él... En esta suerte de manía, con la cual el relato construye un “cuerpo a cuerpo” con el dinero desde lo táctil-visual que subraya su funcionamiento como objeto de deseo, hay una pulsión insatisfecha por ese objeto que aunque esté ahí, a la vista y al alcance de la mano, nunca se logra poseer del todo. En ese sentido *La parte del león* consiste en una doble persecución tras el dinero. Porque si quienes lo perdieron lo buscan, a quienes lo tienen no les sirve, de modo que, aún teniendo el botín, igual se ven obligados a ir tras un dinero que cumpla su función y pueda ser gastado.⁸⁹ Desde esta perspectiva lo que la trama pone a

⁸⁹ Lo que define al dinero como tal es su circulación a través del gasto: en la vida moderna el dinero es en tanto circula. Esto fue advertido por Simmel hace más de un siglo. Para cumplir su

circular y exhibe es un dinero *inútil*. La presencia material de los billetes dentro de la imagen marca un contrapunto con el impedimento de gastarlos y lo subraya.

Hay una película en la que la figura del “cuerpo a cuerpo” con el dinero cobra una forma literal muy sugerente a través de un género que suele considerarse opuesto al policial, en su vertiente clásica, aunque ambos tienen puntos en común. En los años que siguieron a la llegada del sonoro, Hollywood inventó el musical, que tenía como trasfondo la dureza de los tiempos de la Depresión, al igual que el cine de *gangsters* surgido también en ese contexto. La preocupación por el dinero subyace a las peripecias que construyen todas las tramas del musical a comienzos de la década de 1930, en las que Broadway era una meca imaginaria y a la vez una metáfora para un país sin ilusiones. Entre esos filmes en los que el éxito de la obra con el que sueñan director y coristas define un imaginario que actualiza la idea de “salvarse” de la pobreza a través del espectáculo,⁹⁰ está *Gold Diggers of 1933* (1933) de Mervyn LeRoy⁹¹ (cuyo título anticipa esa idea de “salvación” al nombrar a las bailarinas como “cazafortunas”). Con el sello de Busby Berkeley en el diseño coreográfico, el número musical de apertura presenta un conjunto de coristas, cuyo vestuario consiste en prendas y un manto bordados de monedas: los cuerpos femeninos, aquellos que sostienen el espectáculo, aparecen “revestidos” de dinero. Las mujeres bailan y se desplazan a través de una escenografía construida con billetes y monedas de utilería de gran tamaño,

función (como medio de intercambio de valor) el dinero está obligado a pasar de mano en mano. Por eso es el objeto de la movilidad por excelencia:

No hay duda de que no hay un símbolo más claro para el carácter absolutamente móvil del mundo que el dinero. La importancia del dinero reside en que es algo que se entrega; mientras no está en movimiento no es dinero, de acuerdo con su valor y significación específicos. La influencia que, en ciertas circunstancias, el dinero ejerce en una situación estática reside en su anticipación como el movimiento que será. El dinero no es nada, fuera del intermediario de un movimiento en el cual todo aquello que no es movimiento ha desaparecido; es, por así decirlo, “actus purus” (Simmel 1977 [1900]: 647-648).

⁹⁰ Esta alternativa del show como vía para salir de la pobreza mantiene su vigencia en versiones más actuales del género, desde *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, por caso, hasta *Victor Victoria* (1982) de Blake Edwards.

⁹¹ Mervyn LeRoy es uno de los directores que Aristarain incluye en la leyenda de agradecimiento de los títulos de crédito finales de *La parte del león* (ver nota 46).

mientras la canción que entonan glorifica el gasto de dinero en una etapa próspera que deja atrás “la vieja Gran Depresión”. Convertido en un fetiche a escala suprahumana, el objeto dinero es llevado al extremo de un artificio absoluto que ilustra de modo hiperbólico la ansiedad asociada al dinero como necesidad, que marcó al género musical en vinculación con el contexto de la Depresión. Lo ingenioso de la escena está en que lo único que pueden embargar los agentes de la ley que irrumpen en el teatro para cobrarle al director sus deudas, es ¡ese dinero de utilería! Al final, ese dinero que es pura quimera está en lugar del dinero de verdad: además de ser un verdadero fetiche, cumple su “misma” función. *Gold Diggers of 1933* plantea el caso exactamente inverso al de *La parte del león*: mientras en una, el dinero de fantasía sirve para saldar deudas, en la otra, el dinero de verdad no puede ser gastado ni sirve para pagar.

La “inutilidad” del dinero, la imposibilidad de usarlo a pesar de poseerlo, es un motivo recurrente del policial. En uno de los afiches de *La parte del león* (IMAGEN 13) este motivo está expresado en una imagen que no aparece en la película, en la que el protagonista enciende un cigarrillo con un billete que se deshace por la acción del fuego. Este motivo es la clave, por caso, de la escena con la que se cierra la película *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro (basada en la novela de Piglia). Como indica el título, el relato resuelve la imposibilidad de gastar el dinero robado a través del consumo material de la propia sustancia de los billetes. El botín deviene realmente inutilizable porque se consume, se quema, no “se gasta” sino que se volatiliza (sobre esto ver el capítulo 4).



IMAGEN 13

Figuras táctiles

Con coordenadas estético narrativas muy diferentes, Robert Bresson ha trabajado la manipulación del dinero al punto de constituirla en *leitmotiv* central de dos de sus películas, *Pickpocket* (1959) y *El dinero* (1983).⁹² Mediante la construcción del montaje –basada en la fragmentación de una parte del cuerpo, las manos, y en la repetición de los movimientos que éstas ejecutan-⁹³

⁹² En un artículo titulado “Bresson et l’argent”, Mireille Latil-Le Dantec da cuenta del papel y de la importancia del dinero en la obra del cineasta francés. El artículo, que forma parte del dossier “L’argent au cinéma” que la revista *Cinématographe* publicó en dos entregas en sus números 26 y 27 de abril y mayo de 1977, está fechado varios años antes de que Bresson realizara el filme *El dinero* (1983), razón por la cual Deleuze menciona el trabajo de Latil y le atribuye un carácter premonitorio (Deleuze 1996: 109). Justamente lo que plantea Latil es que en Bresson existe un modo de funcionamiento del dinero que está presente desde antes: en la obra bressoniana el dinero cumple un rol que tiende a revelar toda una dialéctica de la libertad y de la opresión (ver Latil 1977: 15-19).

⁹³ La fragmentación y la repetición constituyen dos procedimientos clave del *sistema Bresson*. En su estudio sobre el mismo, Santos Zunzunegui explica:

Repetición entendida como recurrencia de movimientos y comportamientos y asegurada por la mecanización obtenida de los *modelos*. Pero también de la revisitación insistente de situaciones y lugares siempre escrutados desde ángulos si no idénticos sí lo suficientemente similares como para despertar en el espectador la sensación del retorno a espacios ya hollados, a territorios ya explorados. (...)

Si ahora exploramos el trabajo de la *fragmentación* en el nivel de las imágenes concretas, caeremos en la cuenta de que el

Bresson aísla la manipulación del dinero como un acto que sucede una y otra vez. El cineasta logra extraer lo sustancial del acto hasta volverlo casi una expresión antológica de cómo tocar el dinero. Bresson “hace del tacto un objeto de la visión por sí misma”, observa Deleuze (1996 [1985]: 26). En *Pickpocket* hay dos escenas ejemplares al respecto: la secuencia del aprendizaje, en la cual el protagonista ensaya su destreza manual para robar sin ser advertido, y luego de esa instancia de ejercitación, la consiguiente consumación del acto real que tiene lugar en la secuencia de los robos en cadena en la estación de trenes de París-Lyon. A estas escenas aluden expresiones como “el ballet de ágiles manos de ladrón” de Susan Sontag (2005 [1964]: 252) o “ese auténtico ballet de las manos” de Santos Zunzunegui (2001: 138), en las cuales la referencia a la danza se justifica por el carácter acompasado de los movimientos que ejecutan las manos al capturar los billetes.⁹⁴ También en el caso de *El dinero* las manos operan como una herramienta para manipular y hacer circular el dinero. Desde el inicio mismo del relato, la acción se pone en marcha a partir de un billete falso que activa una maquinaria narrativa infernal que arrastra a los personajes hacia el crimen hasta el punto de no retorno que clausura el filme con un asesinato brutal.

universo visual de Bresson se sustenta sobre la idea, arriba recogida, de fragmentar lugares y seres en partes independientes. ¡Cómo olvidar esas imágenes de torsos, pies, manos que se presentan aislados, como dotados de vida propia, desvinculados de toda dependencia de un cuerpo unitario! (2001: 64-65).

En cuanto a la noción de *modelo*, fue introducida por Bresson, en contraposición al *actor*, para designar a los sujetos no profesionales que dan cuerpo a los personajes de sus filmes. El *modelo* opera a partir de la *automatización*, de modo que sus gestos y palabras se vacíen de toda intencionalidad consciente. El *automatismo* se vincula con la *repetición* porque precisamente está dado a partir de ella, de una “repetición incesante y mecánica” (Zunzunegui 2001: 55). Sobre las concepciones y teoría de Bresson se pueden ver sus *Notas sobre el cinematógrafo* (1997) [1975].

⁹⁴ En el artículo dedicado a Bresson del que extraje la expresión recién citada, Sontag se refiere a esta habilidad como a un *verdadero arte*, según demuestra el rito de iniciación que convierte al protagonista en un auténtico “carterista”:

En *Pickpocket*, el centro emocional de la película es el momento en que Michael, sin pronunciar palabra, imperturbablemente, guiado por un ratero profesional, es iniciado en el verdadero arte de lo que entonces sólo ha practicado intermitentemente: se hacen demostraciones de gestos difíciles, se pone en evidencia la necesidad de repetición y rutina (2005 [1964]: 251).

En la novela con la que Alan Pauls cierra su trilogía sobre la Argentina de los años 70, *Historia del dinero* (2013), hay un breve pasaje cuya descripción de la destreza del padre del protagonista para contar billetes “con una soltura de tahúr” recuerda la “estetización” del acto de manipular el dinero en las imágenes bressonianas:

Cuenta dinero y es como si lo contara por contarlo, por amor al arte, como se dice: porque es un acto bello, nunca porque se lo exija la lógica de la transacción. Jamás una torpeza, un billete que se adhiere a otro o se traba o se dobla, ni que decir se rompe. Siempre secos (...), los dedos se deslizan ágiles, sin titubear y a ritmo constante, y las rarísimas veces que se detienen y vuelven a empezar, quizás porque ellos mismos se han perdido, mareados por la velocidad, reanudan la operación con la misma impasibilidad con que la venían ejecutando, como si la contrariedad no hubiera existido, igual que un músico retoma la partitura en la frase que lo hizo tropezar y sigue adelante (2013: 36).

Desplazada de la danza a la música, la analogía se basa, al igual que en Bresson, en la idea de un movimiento rítmico o acompasado que hace del ejercicio de manipular billetes un acto “bello”, un *verdadero arte*.

En la película de Arístarain que analizo, el dinero como objeto del tacto constituye una figura definida no por la destreza de los dedos sino por la cualidad de sujeción de las manos, su función prensiva, y por la sensorialidad del contacto corporal. La plata es tocada no como una pieza delicada sino como un volumen. El gesto de tocar (acariciar, apoyarse, presionar, etc.) contribuye a enfatizar la materialidad del dinero subrayada por una construcción de la mirada centrada sobre él como elemento dominante dentro del plano, y más aún cuando el desplazamiento de la cámara sobre el volumen de billetes asimila la mirada del espectador a una especie de mirada táctil. Una visión háptica, en tanto se sustenta en la *presencia cercana*, se vale de la *proximidad*. “Lo háptico -escribe Jacques Derrida- abarca virtualmente todos los sentidos donde sea que se apropien de una proximidad” (2011: 185). En *La parte del león* el tacto diseña una figura suplementaria del tocamiento propio de la mirada, su función háptica, en un circuito sinestésico que hace circular el deseo. A través de este énfasis táctil-visual sobre el objeto dinero, el relato

significa el deseo de su posesión a la vez que el fracaso anticipado de ese deseo.

Conclusiones parciales

La parte del león es una película narrativa que cumple las premisas de un cine de tipo comercial y utiliza las convenciones clásicas del género policial. En el cine de géneros el valor está en los relatos, en los argumentos y en la forma de estructurar los trayectos narrativos. El funcionamiento del dinero como motor de la trama, la motivación económica del crimen, la circulación corrupta de billetes (robados y “marcados”), la figura de la huida y de la persecución son algunos elementos con los cuales el filme diseña un suspense narrativo en clave policial. Con estos y otros procedimientos genéricos, tanto temáticos como formales, *La parte del león* construye una figura de la “salvación” económica que procesa deseos y expectativas característicos del imaginario de clase media (el anhelo de ascenso social y de posesión de dinero) en conexión con la época. El aspecto novedoso del filme, que no llamó la atención del público pero fue celebrado por la crítica, tenía que ver con esa impronta del género en la construcción de una atmósfera opresiva y agobiante que metabolizaba el costado más oscuro de aquellos años. A fines de los 70 *La parte del león* actualiza un rasgo propio del funcionamiento clásico del *film noir* como género permeable al contexto. Por este aspecto, la película constituye un caso. Porque dentro del panorama cinematográfico desertificado de mediados y fines de los 70 casi no hubo expresiones fílmicas del género, salvo en sus cruces con la comedia o el cine de acción y de aventuras, y contrariamente a la etapa posterior en la década del 80, cuando el policial sería un género muy frecuentado como vehículo de significaciones sobre la violencia del pasado dictatorial, incluso ya desde los últimos años del régimen (con películas del propio Aristarain, por caso). Pero en la etapa previa, en los 70, el género no es reclamado por la época.

En *La parte del león* lo visual genera articulaciones de sentido a partir de las relaciones entre cuerpo y dinero como una cuestión libidinal. La plata rige las conductas de los personajes y el comportamiento de los cuerpos: al dinero

se lo nombra, se lo codicia, se lo sufre, se lo atesora, se lo mira, y a los billetes y los fajos que los contienen, no sólo se los cuenta, también se los toca y se los abraza. El énfasis visual sobre el dinero, que acompaña y resalta su funcionamiento narrativo, se inscribe dentro de un modo clásico de narración que, además de una lógica causal en el encadenamiento de las acciones o la construcción de un espacio orientado, se apoya también en el equilibrio entre lo narrativo y lo visual. Este tipo de cine permite aplicar de lleno parámetros muy eficaces para exaltar un objeto como el dinero. Lo cual favorece que las significaciones del dinero, sus implicancias en vinculación con distintos imaginarios (epocales, del crimen, de clase), queden muy expuestas, en el sentido que se advierten más crudamente. A diferencia de otro tipo de relato en el que esto es más bien “deconstruido” o queda mediado, como el cine moderno al que hice mención a partir de los ejemplos fílmicos de Bresson, en los cuales hay una estilización en lo manual asociada a la circulación de billetes. La película analizada, en cambio, presenta el dinero como un significante más puro, “en bruto”.

A través de la exhibición del dinero con rasgos de espectacularidad bajo figuras que comprometen los cuerpos y haciéndolo funcionar como un objeto de deseo fallido, *La parte del león* percibe no un estado de la realidad sino un estado de la imaginación social en una época en la que el anhelo de enriquecimiento conlleva una pérdida de valores morales. Si en la conexión entre dinero y moral puede haber una clave de lectura de una época, según propone Christian Ferrer en el pasaje del epígrafe, esa clave de lectura también está en los modos con que discursos, imágenes y ficciones hacen ver y narran esa conexión.

CAPITULO 3

EL DINERO COMO FICCION. ESPECULACIÓN Y FORMAS DISCURSIVAS EN *PLATA DULCE*

Se ha modificado la posición que en el proceso económico ocupan estos estratos, pero ha subsistido su modo de concebir la vida, que es el de las clases medias. Dichos estratos nutren una falsa conciencia. Querrían mantener diferencias cuyo reconocimiento social enmascare su situación; profesan un individualismo que sólo poseería un fundamento si aún pudieran configurar sus destinos como individuos.

Siegfried Kracauer, *Los empleados* (1930)

La ideología de los empleados representa una singular proyección de imágenes, extraídas de los recuerdos y deseos de la burguesía, sobre su realidad económica concreta, que es muy próxima de la del proletariado. No existe hoy ninguna clase cuyo pensamiento y sentimiento se encuentren más alienados de la realidad concreta de su vida cotidiana que la clase de los empleados.

Walter Benjamin, Prólogo a *Los empleados* (1930)

Presentación

Siegfried Kracauer asocia el individualismo con un modo de concebir la vida de las clases medias que reconoce en “los empleados”, en su manera de ver el mundo, en sus anhelos de sostener una forma de vida que no se condice con su situación real. Porque aunque se perciban como individuos que configuran su propio destino, en realidad sus vidas están marcadas por un destino colectivo, el de los trabajadores como clase. Cuando se publica *Los empleados* a fines de enero de 1930, Walter Benjamin escribe dos reseñas muy elogiosas que destacan la originalidad del manuscrito. La más extensa de esas reseñas, que es la que cito aquí, fue incluida más tarde como prólogo al

ensayo de Kracauer con el título “Sobre la politización de los intelectuales”. En ella Benjamin apoya la observación sobre la no correspondencia entre el modo en que “la clase de los empleados” concibe la propia vida y su realidad concreta; un desfase generado a consecuencia de aquello que los individuos desean. Lo que ambos pensadores observan en el contexto alemán de fines de la década del 20 es que en el *deseo individual* hay un rasgo de pertenencia a un grupo social identificado con los estratos medios. Esto en cierta forma anticipa los enfoques sociológicos actuales que caracterizan a la clase media menos a partir de determinaciones objetivas que definen su posición en la escala social que de ciertos parámetros subjetivos ligados a su “forma de ser”, entre ellos, el de ser una clase *deseante*. Esta cuestión, el hecho de que en un contexto particular un sector de la sociedad tenga una percepción de su propia posición social que no se condice con la que determina la situación económica real (el individualismo como “falsa conciencia”), lo cual se expresa a través de aspiraciones y deseos ligados a un estatus socio económico que no se tiene y se anhela, condensa un núcleo de sentido central de la tesis. Porque a partir de esta cuestión se puede pensar la coyuntura de la Argentina bajo el ciclo neoliberal de 1970-1990. Tanto en los últimos años 70 y el pasaje a los 80 como en la década del 90 bajo el menemismo, existió un desajuste entre el estilo de vida y la realidad económica que metabolizó expectativas, anhelos y aspiraciones de consumo como marca del modo de actuar y de las actitudes y los comportamientos de un sector de la clase media argentina.

La experiencia social de ese desajuste ligado al *dinero como ficción*, la ficción de la “plata dulce” y la “tablita cambiaria” en el caso de los finales 70, es el eje en el que se centra el análisis de *Plata dulce*⁹⁵ (1982) de Fernando Ayala que realizo en este capítulo, un filme en el que el dinero ocupa la centralidad de la trama. Se trata de una película emblemática de la época en más de un sentido. Porque es un ejemplo por excelencia del costumbrismo que

⁹⁵ Argentina, 1982. *Dirección*: Fernando Ayala. *Guión*: Jorge Goldenberg y Oscar Viale. Basado en una idea argumental de Héctor Olivera. *Producción*: Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. *Jefe de producción*: Alejandro Arando. *Fotografía*: Víctor Hugo Caula. *Música*: Emilio Kauderer. *Montaje*: Eduardo López. *Sonido*: Norberto Castronuovo. Rodaje: abril-junio 1982. *Duración*: 95 min. *Calificación*: Prohibida para menores de 18 años. *Fecha de estreno*: 8 de julio de 1982. *Cine*: Ambassador. *Intérpretes*: Federico Luppi (Carlos Teodoro Bonifatti), Julio De Grazia (Rubén Molinuevo), Gianni Lunadei (Osvaldo Juan Arteché), Nora Cullen (Hortensia), Adriana Aizenberg (Ofelia Molinuevo), Flora Steimberg (Cora Bonifatti), Alberto Segado (Licenciado), Hernán Gene (Lucho), Emilio Vidal (Grajales), Marina Skëll (Patricia Molinuevo).

caracterizó a las ficciones del cine nacional de los 80, lo cual no es ajeno a su vez al estado del cine en general en ese momento, dominado a nivel global por una tendencia a lo decorativo, la chatura, la trivialidad. “Del cine esperamos ya demasiado poco”, escribe Daney en 1986 (2004: 261), con referencia a un panorama cinematográfico desertificado por la multiplicación del cliché y el estereotipo, en el marco de una década marcada a fuego por la liberalización radical de la economía. Por otra parte, en *Plata dulce* hay una serie de figuraciones narrativas, con las cuales el filme procesa cuestiones como la cultura del dinero y el consumismo en la clase media, la irrupción del dólar en el imaginario epocal, la oposición entre trabajo y especulación, que producen sentidos sobre las conexiones entre dinero y moral en el pasaje de los 70 a los 80. En cuanto a esto, *Plata dulce* también es un ejemplo paradigmático que narra el anhelo de enriquecimiento (de “salvarse”) a costa de la transgresión de la ley en un clima social de resquebrajamiento de la moral.

Bajo el signo de Aries

Producida por Aries Cinematográfica Argentina, la productora de mayor actividad durante los años de la dictadura,⁹⁶ *Plata dulce* cierra el período con una fábula que pareciera apuntar una crítica sobre la actitud especuladora y ventajista de la clase media argentina en complicidad con la corrupción

⁹⁶ Aries fue fundada por Héctor Olivera y Fernando Ayala en 1956 y, en la década del 70, se sumaron Luis Osvaldo Repetto al principio y Alejandro Sessa al final. Entre 1976 y 1983 la empresa estrenó treinta y nueve títulos, de los cuales más de la mitad son comedias picarescas protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel (ver cuadro a continuación). El lugar preponderante que Aries dio a las películas de este dúo de actores (que “dan siempre ganancia”, según afirmó Ayala [citado en Maranghello 2005: 312]) está reflejado en su inclusión como un rubro independiente dentro del catálogo confeccionado por la empresa, el cual se podía consultar *online* hasta comienzos de 2014, momento en que la productora entró en quiebra y dejó de mantener su página web ([consultado el 12 de noviembre de 2013] en <http://ariescine.com/filmoteca.html>).

RUBRO	CANTIDAD
Clásicos del cine nacional	6
Comedias Olmedo y Porcel	20
Acción / Drama	3
Comedias	3
Musicales	7
Coproducciones en inglés	0
TOTAL	39

económica de la dictadura. Dentro de las premisas de un cine considerado industrial, los entonces responsables de Aries –Héctor Olivera, Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto y luego Alejandro Sessa– se acomodaron a la coyuntura con una estrategia de producción diversificada. La empresa adoptó una política de “*dualidad productiva*”, como la llamó Octavio Getino (1998: 86), al moverse entre una línea netamente “comercial” y otra “de calidad”. La diferencia entre estas dos líneas no radica en el plano económico. Getino puntualiza al respecto que mientras el cine “comercial” se aboca a “obtener la mayor rentabilidad posible con el menor esfuerzo productivo y creativo”, el “cine de calidad”, con no menos inquietudes económicas que el ‘comercial’, [se interesa] en elevar simultáneamente el nivel estético y técnico de la producción, según las características del mercado, [y está] atento además a la crítica especializada” (1998: 85).⁹⁷

Dentro de esta última línea Aries produjo una serie de películas con un claro sentido del oportunismo para enfocar determinadas encrucijadas de la vida social. *Plata dulce* es una de ellas.⁹⁸ La orientación hacia la actualidad o la realidad cotidiana es una constante en muchos otros filmes de Ayala, por ejemplo, en sus primeras realizaciones para Aries a fines de la década de 1950, *El jefe* (1958) y *El candidato* (1959), que introducen una mirada social crítica en el marco del post peronismo. Por otra parte, Héctor Olivera dirigió una

⁹⁷ En el caso de Aries el calificativo “de calidad” se corresponde con un tipo de cine que la crítica denominó como “serio”. En una conferencia dictada el 25 de noviembre de 2010, Emilio Bernini señaló que las películas “serias” producidas por Aries estaban dirigidas a un público que había visto el cine moderno y el cine crítico, una zona que en la época dictatorial había quedado vacante y que Olivera y Ayala supieron aprovechar. En ese sentido la producción de un “cine de calidad” respondió a un plan comercial de Aries que, al igual que en el caso de las comedias de Olmedo y Porcel, funcionó como estrategia de adaptación al contexto dictatorial. La exposición de Bernini, con el título “Inocencia, miedo y oportunidad. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia”, tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en la fecha indicada.

⁹⁸ Oscar Viale y Jorge Goldenberg escribieron el guión de la película a partir de una idea de Héctor Olivera que fue uno de sus productores, quien recuerda: “Sería el año 81 seguramente cuando empecé a pensar ‘¡Qué maravilla esta época de Martínez de Hoz cuando los argentinos viajábamos a todas partes y sobretodo en Miami nos llamaban los “deme dos”!’. Se lo comenté a Ayala y de allí salió una línea argumental que era un punto de partida” (pasaje de la conversación entre Olivera y Goldenberg incluida como “extra” en la edición de la película en DVD). “Deme dos” es uno de esos enunciados que articulan economía y expectativas sociales y condensan en unas pocas palabras, toda una época y su imaginario. La expresión fue utilizada a fines de los años 70 cuando la devaluación del dólar frente al peso hizo posible los *tours* de compras a Miami donde el poder adquisitivo de los turistas argentinos, acrecentado gracias a la ventaja cambiaria, permitía adquirir las cosas de a dos. “Deme dos” fue la frase elegida como título de la película cuando ésta era apenas un proyecto.

serie de películas que hacen referencia explícita a sucesos de la realidad o casos de gran repercusión social, como *La Patagonia rebelde* (1974), *Buenos Aires Rock* (1982), *La noche de los lápices* (1986) o *El caso María Soledad* (1993).⁹⁹ Todos ejemplos de un tipo de cine que va de la colectividad al individuo y del individuo a la colectividad, en un pasaje que confunde el asunto particular con lo que “le ocurre” a la sociedad (a “los argentinos”). A través del recurso al estereotipo y al cliché estas películas efectúan una *generalización* por la cual la historia individual queda adjudicada al funcionamiento de lo colectivo. De modo que el oportunismo está no sólo en la perspicacia para captar situaciones candentes en el momento clave en el que la sociedad es capaz de procesarlas y resignificarlas sino además, sumado a esto, en el hecho de presentarlas bajo la convención de un naturalismo tendido hacia una identificación absoluta con el presente como una vía que facilita esa resignificación. “El naturalismo en cine”, dice Serge Daney, “[es] ese arte de hacer pasar lo representado por real, de naturalizar las contradicciones, de reabsorber la heterogeneidad de los seres y de las cosas” (2004: 36). Se trata de un tipo de cine que uniformiza las diferencias, anula las tensiones, simplifica las complejidades. Porque se sostiene en un “realismo” que pone en juego, no la representación de lo real, sino la de sus códigos de representación.

⁹⁹ El *sello Olivera* consiste en captar en un determinado presente social histórico político la predisposición popular hacia ciertas temáticas o asuntos. *La Patagonia rebelde* dialoga con el clima político de principios de los 70 como un particular ejemplo de resistencia militante en un caso de repercusión colectiva. Olivera utiliza el testimonio social para hacer un gran éxito comercial. En este sentido Getino advierte la “intencionalidad de la empresa productora [de] aprovechar un momento favorable para inscribir cierta temática que podría resultar exitosa” (1998: 63-64). *Buenos Aires Rock* es un registro documental de la cuarta edición del festival B.A.Rock, realizado en el Estadio Obras en noviembre de 1982 con la participación de los solistas y grupos musicales más destacados del momento. Según declaró Olivera, había realizado el filme empujado por una necesidad empresarial con fines económicos, motivo por el cual buscó captar el interés de la gente joven que era la más asidua concurrente al cine (citado por Landini 1993: 34). *La noche de los lápices* llegó a mediados de 1986, un año después de la declaración de Pablo Díaz en el juicio a las juntas. Además del gran impacto mediático de su testimonio, cuando se estrenó la película hacía un tiempo que estaban circulando en la esfera pública imágenes (correspondientes a los testimonios presentados en el programa televisivo realizado por la CONADEP en 1984 y a fragmentos del juicio a los ex comandantes emitido por la televisión en 1985) y relatos sobre la represión, las penurias del cautiverio y los descubrimientos de fosas anónimas y de los primeros restos de detenidos desaparecidos en lo que fue caracterizado como “show del horror” (Landi y González Bombal 1995). *La noche de los lápices* se estrenó, oportunamente, en ese contexto de apertura mediática. *El caso María Soledad* es otro ejemplo de una historia basada en un hecho real, el crimen de la joven a la que alude el título, acontecido en Catamarca en 1990. Fue un caso policial de amplia repercusión pública porque los culpables estaban conectados con el poder político, lo cual generó una gran sensibilidad social de la cual la película se “aprovechó”.

Al hacer historia del uso del término “realismo” en los campos literario y cinematográfico, Gonzalo Aguilar puntualiza esa distinción, a partir de la cual caracteriza el cine argentino de los 80:

resulta evidente que la crítica que se le puede hacer al cine argentino de los ochenta no es su realismo sino su *costumbrismo*, es decir, su apego a códigos de representación que son propios de la literatura realista o de cierto teatro inclinado al realismo grotesco. Más allá de que las historias pudieran ser verosímiles en términos de representación de la vida cotidiana, la puesta en escena y las actuaciones resultaban construcciones teatrales que se imprimían sobre la imagen cinematográfica. (...) ¿cómo se explica que reproduciendo diálogos tan naturales y representando personajes tan comunes, las películas resulten tan impostadas e inverosímiles? El equívoco consistía en que, mientras creían representar lo real, lo que estaban haciendo era reproducir sus códigos (2006a: 35-36).

Plata dulce es un perfecto ejemplo del cine costumbrista de los 80. La fuerza del relato está, no en las cualidades formales de lo visual, sino en lo discursivo, en lo que los personajes dicen.¹⁰⁰ Más precisamente, en lo discursivo como expresión de un comportamiento pulsional. “El comportamiento –explica Deleuze– es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaurar una situación diferente” (2011 [1983]: 221). En los filmes que analizo en esta Segunda Parte de la tesis los comportamientos de los protagonistas responden a una situación que quieren cambiar a través de la obtención de dinero. Sus conductas están marcadas por una *pulsión de dinero*. A diferencia del costado pulsional oscuro que moviliza a Bruno Di Toro en *La parte del león* (que es coherente con la atmósfera propia del policial negro), en *Plata dulce* las motivaciones de los actos de los personajes quedan explicadas, son informadas (siguiendo las premisas del costumbrismo), de modo que en este caso la *pulsión de dinero* se activa a través del decir, al repetirse una y otra vez

¹⁰⁰ Y también en cómo lo dicen. En reiteradas ocasiones (que analizo más adelante) el recurso al costumbrismo en los diálogos se desliza hacia la parodia o hacia el grotesco con efectos burlescos en la entonación como una forma de comicidad. Como observa Deleuze, el naturalismo y el realismo no se oponen sino que, por el contrario, el primero acentúa los rasgos del segundo prolongándolo en géneros adyacentes que lo exasperan (2011 [1983]: 181).

como tema de conversación. “Las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio”, sostiene Deleuze (2011 [1983]: 181). En este sentido en la *pulsión de dinero* a la que me refiero a partir de *La parte del león* y de *Plata dulce* hay una clave de lectura de la obnubilación pasional de una época por la vorágine del dinero fácil.

Mitos argentinos

Plata dulce pasó por diferentes títulos (el original *Deme dos*, luego *Qué verde era mi dólar*, *Guita grande* y *Dios es argentino*) hasta adoptar el definitivo con el cual se estrenó el 8 de julio de 1982 en medio de un clima social opacado por la derrota argentina en la guerra de Malvinas, con todo lo que eso significaba.¹⁰¹ Sin embargo, contra las mínimas expectativas de los realizadores, acordes a un panorama cinematográfico poco alentador para la producción nacional que ese año llegaba “a su volumen más bajo [con] apenas 17 películas” (Getino 1998: 76), la película de Ayala se convirtió en un éxito de taquilla.¹⁰²

Al inicio de este capítulo afirmé que *Plata dulce* en apariencia parece plantear una visión crítica del comportamiento oportunista de “los argentinos” de clase media volcados hacia la especulación económica.¹⁰³ Sin embargo, el

¹⁰¹ Tampoco contribuyó a distender el ánimo social el fracaso en el campeonato Mundial de fútbol de ese año, exacerbado además por el recuerdo todavía vivo del triunfo nacional en la edición del 78 llevada a cabo en el país.

¹⁰² Olivera recuerda: “Estrenamos en julio pero con muy pocas esperanzas porque decíamos: ‘Después de lo que ha pasado, con la amargura, la depresión, la frustración de los argentinos, quién va a querer ir a ver una película que, aunque divertida, es crítica sobre nosotros mismos’” (pasaje de la conversación con Goldenberg incluida como “extra” en la edición de *Plata dulce* en DVD).

¹⁰³ Al revés que en el comentario de Olivera que cité en la nota anterior, como si la repercusión obtenida por la película no fuera *a pesar de* sino *gracias a* su mirada “crítica”, la revista *Gente* (uno de los medios gráficos que jugó abiertamente a favor del régimen dictatorial que había generado las condiciones para el ventajismo económico supuestamente criticado por la película) redactó el título de la nota de tapa que le dedicó a *Plata dulce* a dos semanas de su estreno en la edición del 22 de julio de 1982: “El éxito de la película que enjuicia a los argentinos”. Este supuesto sentido crítico –que pondré en cuestión– fue además la clave de lectura para gran parte de la crítica que vio en *Plata dulce* un ajuste de cuentas con el período de la dictadura a punto de concluir. Por ejemplo, al abordar la comedia costumbrista realizada

costumbrismo con el que *Plata dulce* retrata la sociedad argentina de fines de los 70 tiene que ver con una operación ideológica ligada a un modo estereotipado de representar la complejidad de lo social que diluye –“lava”– la supuesta crítica, en la medida en que apela a la complicidad del espectador asegurando una instancia de identificación colectiva donde éste puede reconocerse fácilmente.¹⁰⁴ Como si al atribuir el ventajismo económico al conjunto de la sociedad quedase saldada la responsabilidad de los individuos que aprovecharon la situación para beneficio propio. El figurar la actitud especuladora como una conducta social, como un rasgo distintivo de la “idiosincrasia argentina”, es una operación autoexculpatoria en la medida en que lo condenable de esa manera de actuar pareciera quedar minimizado por el alcance generalizado de un comportamiento atribuido a la sociedad toda.

en esos años, Diana Paladino resalta el carácter “modélico” del filme de Ayala precisamente en ese sentido:

la necesidad y posibilidad de mostrar lo que por años estuvo vedado encuentra en este género un vehículo apropiado para denunciar, desde la ironía y el distanciamiento humorístico, tópicos que tienen que ver con el presente y con el pasado inmediato. Es por ello que la comedia de este primer momento, excediendo los estrechos límites de la mera comicidad, apela a modalidades que la acercan a lo testimonial. Entra en contacto y se mezcla con la realidad evidenciando conflictos colectivos que hacen a la coyuntura económica y a la resonancia que ésta tiene sobre todo en la clase media argentina.

En este sentido, resulta *modélico* el film (...) *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982). Sobre una idea de Héctor Olivera; Oscar Viale y Jorge Goldenberg escriben un guión inteligente acerca de cómo repercutió en nuestra sociedad el modelo económico impuesto por el Proceso. Luego de la guerra de Malvinas, la censura se flexibiliza un poco y Ayala aprovecha entonces para presentar en esta película la crítica social más directa que se hizo durante el gobierno de la dictadura militar (1994: 140).

¹⁰⁴ En varios pasajes de la conversación citada, Olivera y Goldenberg hacen referencia a la identificación del público con lo que el filme mostraba como su propia “realidad”. Dice Olivera, por ejemplo, que “el público se sintió identificado con una clase media baja que se mezclaba con los *parvenu*, con los recién llegados, (...) esa clase de especuladores de las bolsas de dinero, de las cuevas de dinero (...) la gente se divertía, se conmovía, le dolía la película pero fundamentalmente sentía que era muy nuestra” (pasaje de la conversación incluida como “extra” en la edición en DVD de *Plata dulce*). Como la crítica se encargó de señalar, la identificación del público fue la clave del éxito del filme: “*Plata dulce* constituye un audaz testimonio tragicómico (...). El público, que se sintió identificado, lo convirtió en estruendoso éxito” (Insaurralde 2005: 717). También Paladino señala que “el filme juega con la identificación del espectador” y atribuye al artilugio cierto efecto catártico positivo: “Una identificación que duele, porque en definitiva y más allá de la anécdota, en *Plata dulce* subyace el drama de la enajenación de un pueblo como cuerpo social” (1994: 140).

Un mecanismo privilegiado con el que *Plata dulce* promueve las identificaciones fáciles es el recurso a una lógica dicotómica y a las valoraciones maniqueas. El investigador social Alejandro Grimson se refiere a la existencia de una manera de pensar en base a dicotomías como un mecanismo constitutivo de la sociedad argentina. En su libro *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos* (2012) dedica un capítulo (“Mitos patrioterros”) al análisis de un conjunto de creencias que afirman que “somos los mejores” y otro (“Mitos decadentistas”) a aquellas que sostienen lo opuesto: “somos los peores”. Grimson se refiere a “esos dos polos desde los cuales los argentinos hablamos constantemente del país” como un *naciocentrismo* y un *naciocentrismo invertido*, los cuales definen una “dicotomía que nos obliga a ubicarnos como los peores o como los mejores, y a calificar como una maravilla o una calamidad a todas y cada una de las cosas que nos suceden” (2012: 241).¹⁰⁵

Esta modalidad de pensamiento dicotómico está muy presente en *Plata dulce* que se abre con un claro ejemplo en ese sentido. Los títulos de crédito iniciales se imprimen sobre una sucesión de imágenes del partido y de los festejos por el triunfo argentino frente a la selección holandesa en la final del Mundial de fútbol de 1978. Imágenes en movimiento que se “congelan” (*frame stop*) se combinan con otras fijas, a las que a veces la cámara va recorriendo con rapidez o se acerca por medio del *zoom*. El mismo año en que se estrena *Plata dulce*, Serge Daney escribe un artículo con un título muy sugestivo que resume la hipótesis que plantea: “Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse”, en el que señala una diferencia entre

¹⁰⁵ El argumento con el que Jorge Goldenberg, uno de los guionistas de *Plata dulce*, explica el inesperado éxito de público del filme se apoya exactamente en esta modalidad dicotómica que según Grimson es característica de cómo la sociedad argentina se piensa a sí misma. Goldenberg dice:

Creo que por lo menos las clases medias argentinas, y porteña en particular, oscila[n] entre el “somos los mejores” y “somos los peores”. O sea, no hay un estadio más o menos sereno y reflexivo. O somos los mejores o somos los peores de todos. Creo que la película (...) pescó a este sector social en el momento de la caída, el momento del masoquismo, del goce masoquista de decir “somos los peores”. Como la película es de un sarcasmo en ese sentido... se sentían muy bien siendo flagelados por la película... ¡es una paradoja!*

* Pasaje de la conversación con Héctor Olivera, incluida como “extra” en la edición de *Plata dulce* en DVD.

el *travelling* como un “arte del acercamiento” propio del cine y el carácter televisivo del *zoom*, al cual se refiere como “una gimnástica” que “no tiene nada que ver con la mirada” sino con “una manera de tocar con el ojo” (2004 [1982]: 128). Al analizar el modo en que la cámara se desplaza sobre los fajos de billetes en *La parte del león* (capítulo 2), me referí al funcionamiento del *travelling* como un procedimiento cinematográfico que es “vehículo del deseo”. *Plata dulce* se ubica en el otro polo de la distinción, el de la lógica publicitario-televisiva del *zoom*. Al aplicar esa “muletilla habitual de la TV” –según una frase de Daney en otro artículo escrito en la época (2004 [1983]: 197)– el filme trivializa lo que muestra, en tanto lo presenta bajo una fórmula visual estereotipada a favor de un efectismo emocional. Al cual también contribuye el subrayado de la banda sonora, compuesta por el tema musical del evento¹⁰⁶ y los gritos colectivos “¡Argentina, Argentina!” y “¡El que no salta es un holandés!”. El pasaje posee un tono triunfalista que hace juego con el sentimiento de superioridad asociado a lo “argentino” (“somos los mejores”) en los términos descriptos por Grimson para los “mitos patrioter”.¹⁰⁷ Esta

¹⁰⁶ Se trata de una variación de la Marcha del Mundial 78 de Martín Darré conocida como “25 millones de Argentinos” que tuvo amplia difusión durante el transcurso del evento deportivo.

¹⁰⁷ Cabe recordar que el mundial de fútbol de 1978 fue un suceso que impregnó el escenario social de nacionalismo con un ambiente festivo que el régimen militar pretendió capitalizar a favor de su buena imagen. Tanto el hecho de que el mismo tuviera por sede nuestro país como el de que el equipo argentino finalmente resultara vencedor contribuyeron a que el evento deportivo fuera vivido como una “fiesta”. En el marco de un debate aún no saldado se considera que, por el fervor suscitado en la ciudadanía, el Mundial del 78 constituye un punto ciego sobre el cual la sociedad no se ha sincerado con espíritu autocrítico. Así lo entiende, por caso, Beatriz Sarlo quien fue categórica en su respuesta al ser consultada acerca de qué sería lo intocado para nuestra sociedad:

El 78 y Malvinas. Los momentos en que la sociedad fue protagonista. Revisamos el pasado de personas que podemos poner en un lugar, juzgar, etc. ESMA, ESMA, ESMA, ESMA, pero hay un punto en que no se trató sólo de la ESMA. ¿Por qué? Porque es una sociedad la que tiene que ponerse en cuestión. Intelectuales y artistas populares, hasta a través de personajes de historietas que salían en los diarios, déjenos tirar papelitos por lo menos hoy. Tampoco se trata de sacarles expedientes a ellos. Es una sociedad la que tiene que revisar eso. Dictadura militar, Mundial del 78, ESMA, cancha de River, que a unos pocos centenares de metros del estadio de River se estaba torturando gente (en Grimson 2011-2012: 74).

Ficciones como *Plata dulce* hicieron circular una versión edulcorada del Mundial del 78 bajo una estampa costumbrista que, lejos de ponerlo en cuestión, incidió a favor de la cristalización dentro del imaginario social de una imagen estereotipada del evento. Si en el campo del documental existen algunas propuestas con una mirada crítica sobre el suceso –por ejemplo, *Fútbol argentino* (1990) de Víctor Dínzon con guión de Osvaldo Bayer y producido por Lita Stantic o *Mundial 78. Verdad o mentira* (2007) de Christian Révoli-, en el ámbito ficcional el

referencia a la victoria argentina en el campeonato del 78, con la que se inicia el relato, tiene una doble funcionalidad. Por un lado, proporciona de entrada las coordenadas espacio temporales precisas en las que se ubica la historia contada (la función de “telón de fondo” a la que me refería en la nota anterior). Pero además, el clima bullicioso y de festejo ligado a un sentimiento de exaltación colectiva contrasta con el malestar causado por un presente económico desfavorable en cuyo marco se inicia la acción, según muestran las primeras escenas del filme.¹⁰⁸ Ese presente adverso representa el otro polo de la dicotomía, el que expone el costado negativo y una mirada pesimista sobre la identidad nacional bajo el sentimiento de autodesprecio del “somos los peores”.

Mundial del 78 suele aparecer como “telón de fondo” de la época. Es el caso de *Plata dulce*. Una película que en cierta medida avanzó más allá de esta fórmula predominante es *Cómplices del silencio*. Realizada en 2008 y estrenada en Argentina dos años después, esta película del director italiano Stefano Incerti desarrolla su acción en 1978 poniendo un énfasis, no exento de maniqueísmo, en ese contexto donde la alegría deportiva servía para desviar la atención del plan represivo dictatorial.

¹⁰⁸ Luego del pasaje de los créditos, y en contraposición a su tono triunfalista, el relato se abre con una imagen del “día después” en una breve escena que da la idea de que, tras ese momento exitoso y de euforia, hay que volver a la realidad y la rutina cotidianas. Una idea que anticipa la suerte final de Carlos Bonifatti, uno de los protagonistas, cuando luego de disfrutar un breve período de bonanza económica gracias a la “plata dulce”, la burbuja se rompe y debe enfrentar la realidad y hacerse cargo de las consecuencias de sus actos.



IMAGEN 1

El afiche promocional de la película (IMAGEN 1) genera un efecto de sentido en base a esta lógica maniquea que rige los comportamientos, plasmada en una imagen que contrapone a los dos protagonistas por su caracterización física desde el estereotipo, en una actitud de “ganador” o de “perdedor” diferenciada a nivel gestual (por los pulgares y el rostro) y en la vestimenta (el traje y la corbata como un rasgo de formalidad que se puede asociar al “hombre de negocios” en oposición a una indumentaria más sencilla e informal en el “hombre de barrio”), sobre un fondo de imágenes de billetes de curso legal en 1982. En el afiche aparece marcado, a través de la contraposición entre las figuras del ganador y del perdedor, el funcionamiento en base a estereotipos propio del costumbrismo que caracteriza al cine nacional de los 80. El afiche sintetiza icónicamente lo que la película despliega discursivamente. El mismo resume con eficacia la propuesta temática del filme que gira en torno a las situaciones opuestas, de bienestar y de malestar, a las que llegan cada uno de los protagonistas a causa de su diferente relación con

el dinero. Pero además, en el sentido que expliqué al inicio del capítulo, el recurso al estereotipo opera una *generalización* que desplaza la dimensión de lo individual (lo que les sucede a los personajes en particular) al plano de lo social (lo que viven “los argentinos” en general), de modo que el conflicto individual es adjudicado al funcionamiento de lo colectivo.

El afiche presenta también una relación temporal anclada en la imagen de los billetes que están de fondo, entre los cuales los de quinientos mil pesos Ley no corresponden al período ficcionalizado, el año 1978, sino al momento de realización del filme, cuatro años más tarde. En el capítulo 2 adelanté este desliz temporal al señalar que en la única escena de *Plata dulce* en la que se ve un gran volumen de dinero, los billetes son de quinientos mil pesos Ley (IMAGEN 2), una denominación que era la de mayor valor en 1982 pero que en 1978 no existía.¹⁰⁹ Sin duda, el desliz no se debe a un descuido, sino más bien lo que está marcando es la velocidad alucinante de la aceleración económica en los períodos inflacionarios.



IMAGEN 2

¹⁰⁹ Sobre las fechas de emisión y de cese de curso legal de cada una de las denominaciones de la línea monetaria Peso Ley 18.188, con vigencia entre 1970 y 1985, puede consultarse el Anexo.

Circulaciones y visibilidades II

Fernando Ayala había abordado el tema del dinero en clave de comedia costumbrista en el pasaje de los 60 a los 70 con *La guita*, una película episódica con guión de Ricardo Talesnik y Jorge García Alonso que cuenta distintas historias sobre hombres cuya obsesión por el dinero los lleva a cometer acciones ridículas o desopilantes.¹¹⁰ Al volver sobre el tema en *Plata dulce*, más de una década después, Ayala ubica el dinero en el centro de una trama construida a partir de referencias evidentes al escenario social y a ciertos tópicos de la Argentina de los finales 70, un procedimiento muy habitual en el cine costumbrista de los 80 que incorpora datos de la realidad en escenas en las que los espectadores se pueden reconocer sin dificultad.¹¹¹ Si en *La guita* los billetes y fajos de billetes y su circulación organizan la acción como una sucesión de *gags* visuales bajo el seguimiento de la cámara,¹¹² en *Plata dulce*

¹¹⁰ Con *La guita* (1970) Aries repetía la fórmula ensayada un año antes al llevar a la pantalla *La fiaca* (1969) –sobre la obra teatral homónima de Talesnik protagonizada, igual que *La guita*, por Norman Briski- que había tenido gran repercusión. Las obras que Talesnik escribió entre fines de los años 60 y la primera mitad de la década siguiente se volvieron representativas por excelencia de la mirada crítica con la que un sector del progresismo porteño de clase media cuestionaba y se reía de su propia clase. “Nuestra clase media es un *gag*. Por eso nos reímos de ella (...) Si no hay complacencia para nosotros mismos, tampoco puede haber piedad para la clase media argentina, para nuestra clase” (1972: 6), escribió David Viñas en 1972 en el prólogo a *Cien veces no debo*, que era una de esas obras. No sin burla e ironía, en una declaración reciente publicada con el título “Arrepentimiento público de un miembro de la clase media”, Talesnik recupera ese sentido de autocomplacencia de clase. Pero si en las obras de los 60-70 éste había servido para cuestionar el culto a la apariencia, actitudes hipócritas, la represión sexual, etc., la declaración actual (“Perdón: soy de clase media [...] Me avergüenza decir que vivo casi en Recoleta [...] Confieso que con mi familia tenemos una propiedad privada de 94 metros cuadrados [...] Me arrepiento de haber priorizado el bienestar básico de mi familia antes que el del prójimo. Fui un egoísta que le dio más importancia a su bolsillo que al ajeno” [2012: (online)]) es más un gesto epigonal que reformula ese sentido de autocomplacencia como reivindicación de un derecho al bienestar material y del individualismo como un rasgo de clase positivo en defensa de ese derecho. Más adelante desarrollo esta conexión entre individualismo y clase media (advertida por Kracauer y Benjamin en los pasajes del epígrafe) en relación al deseo de posesión de bienes y de dinero como signo de estatus social.

¹¹¹ La leyenda de los créditos que advierte sobre el posible parecido entre ficción y realidad se cierra con una frase que fue dejada inconclusa: “Cualquier semejanza con hechos y personajes de la vida real debe atribuirse a”. Involuntario o intencional, el error es sintomático a favor de esa semejanza.

¹¹² En el primer episodio de la película, por ejemplo, que presenta a un hombre al que no le alcanza la plata para comprar comida, la cámara se mantiene a la altura de la mano, que sostiene un par de billetes, y la acompaña con su movimiento cuando él camina a lo largo del mostrador que exhibe los alimentos que esos billetes no pueden comprar. El seguimiento del dinero por parte de la cámara es un motivo visual que anticipa el eje del conflicto cuando este hombre, al ver un billete de mil pesos en un edificio vecino, se lanza a una serie de peripecias arriesgadas hasta el absurdo para conseguirlo, hasta que finalmente lo logra y exclama: “¡La

es la ausencia de dinero, la ausencia material de billetes en una escena en la que no se deja de hablar de plata todo el tiempo, lo que constituye el tema central.

A diferencia de *La parte del león*, en la que el botín domina el espacio visual a lo largo de todo el relato (capítulo 2), en la película de Ayala los billetes quedan fuera del campo visual mientras el dinero ocupa el centro de lo discursivo. La breve escena del desayuno, al comienzo del relato, en la que Carlos Bonifatti (Federico Luppi) discute con su hijo Lucho (Hernán Gene) por la plata que el joven le había pedido para pagar una clase, anticipa la importancia que tendrá el dinero para el desarrollo de la trama a la vez que deja en claro que el dinero es antes que nada objeto de discusión, de charla.¹¹³ En este filme son las palabras las que proporcionan un marco de visibilidad para el dinero. Porque, además de exponerlo en imágenes (como en *La parte del león* o en *La guita*), el dinero también puede ser narrado a través de dispositivos de lenguaje (títulos, relatos, diálogos, refranes, rótulos, etc.) que lo ponen en palabras, volviéndolo una referencia del discurso. Se trata de otro modo de inscribir la presencia del dinero: en tanto significante, evocándolo por su nombre o a través de elementos sustitutos (pizarras con cotizaciones cambiarias, plazo fijos, cheques, acciones, etc.) que lo recuperan en su lógica de funcionamiento, como concepción, pero sin mostrar el referente material “más puro”, es decir, la imagen de los billetes en sí. En cuanto a esto es significativa la reiterada mención al dinero en efectivo que hacen los protagonistas a través de expresiones como “*cash-cash*”, “el líquido”, “la guita” (con un tono enfático que sugiere que se trata de dinero contante y sonante),

luca!”, frase que remata el *gag* con efecto burlesco y da título al episodio con la palabra acuñada en el lunfardo para denominar ese monto de dinero.

¹¹³ Además de la escena a la que hice referencia en el apartado anterior y en el capítulo 2, la única en la que se ven fajos de billetes (de quinientos mil pesos Ley), en el filme existen sólo cuatro ocasiones en las que un par de billetes son mostrados en forma fugaz, como al pasar. La escena del desayuno es una de ellas: finalmente Carlos le deja a Lucho el dinero para el profesor. Las otras tres oportunidades en las que el dinero se ve, tienen lugar cuando Carlos deja una propina, entrega dinero a su sobrina política que está por partir de viaje o cuando paga un taxi. No es casual que sea este personaje el único que maneja dinero en efectivo, ya que es quien encarna la figura del “ganador” como un exitoso hombre de negocios, aunque al final se revele que en realidad éste era sólo un papel que le hicieron creer.

que marcan un contrapunto con el nivel visual en el que el dinero en efectivo está ausente casi por completo.¹¹⁴

En *Historia del dinero* Alan Pauls inscribe como motivo epocal, en el marco de la Argentina de los 70, esa oposición entre el “cash”, el “fajo de billetes” y los “cheques, pagarés, tarjetas de crédito, todos esos dobles higiénicos de dinero que empiezan a circular por entonces, fuerza de choque de una arrogante economía de vanguardia” (2013: 39). Esta transformación en el formato del dinero y en sus modos de circulación marcó los años 70 y la llegada de los 80 como un momento clave en el que la acelerada desmaterialización del dinero sustentó el pasaje de una circulación en grandes volúmenes a una circulación en grandes cifras. A través del retrato de ese pasaje como el punto de no retorno que marcó un cambio de “era”, *Casino* (1995) de Martin Scorsese narra la desaparición de un mundo y de toda una época. Si en un primer momento lo que está en juego es lo material del dinero (los billetes y monedas –“toneladas de dinero”, dice uno de los personajes- que circulan desde los apostadores hacia el lugar “más sagrado” del casino, la sala de recuento, desde donde van y vienen maletines casi imposibles de rastrear), al final, la circulación del dinero en grandes volúmenes ya no es posible: con la llegada de los 80 cambian las reglas del poder bajo el control de las corporaciones y todo comienza a financiarse con dinero proveniente de la especulación bursátil. Es la era de la circulación financiera, en la que la declinación del soporte material del dinero llega al punto de que éste ya no se ve y puede desplazarse en cifras descomunales a través de movimientos electrónicos, redes de información y flujos virtuales.

La *desustancialización* del soporte del dinero no es un fenómeno surgido en la actualidad. En el paso del siglo XIX al XX Simmel ya había llamado la atención sobre ese proceso al que vincula con los nuevos modos de circulación monetaria en la época moderna: “gracias a la abstracción de su forma”, escribió entonces, “el dinero se encuentra más allá de todas las relaciones espaciales determinadas” y “puede extender su influencia a los puntos más lejanos” (1977

¹¹⁴ Recién señalé que esta ausencia es tematizada por el filme. Por ejemplo, en la ocasión en que se intenta cobrar el pago por la venta de unos botiquines, el cobrador regresa con una caja llena de bolsas de basura e informa al dueño de la fábrica: “¡Bolsas de basura! Dice que si no las quiere las lleve de vuelta. Plata... no hay”.

[1900]: 638).¹¹⁵ Pero desde el momento en que Simmel hizo estas observaciones hasta hoy la desmaterialización del soporte del dinero avanzó en forma cada vez más acelerada hasta el extremo de su desaparición. Esto es lo característico de la etapa del capitalismo financiero que eclosiona en los 70, en la que la posibilidad de hacer circular valores en forma electrónica introduce un salto cualitativo fundamental porque hace factible la existencia de dinero sin soporte material. En una investigación sobre dinero, lenguaje y pensamiento, al historizar la evolución del dinero y de sus soportes materiales, el crítico canadiense Marc Shell pone en perspectiva ese salto cualitativo:

El valor de cambio de las primeras monedas se derivaba, enteramente, de la sustancia material (...) de los lingotes de que se hacían las monedas, y no de las inscripciones hechas en estos lingotes. La ulterior creación de monedas cuyas inscripciones, autorizadas políticamente, eran inadecuadas para el peso y la pureza de los lingotes en que se hacían las inscripciones, hizo cobrar conciencia de la extraña relación entre el valor aparente (moneda intelectual) y el sustancial (moneda material). Esta diferencia entre la inscripción y la cosa aumentó con la introducción del papel moneda. El papel, sustancia material en que se imprimían las inscripciones, supuestamente no constituía ninguna diferencia en el intercambio, y el metal o electro, sustancia material a que se referían las inscripciones, estaba conectado con dichas inscripciones de maneras cada vez más abstractas. Con el advenimiento de las transferencias electrónicas de fondos se rompió el eslabón que existía entre la inscripción y la sustancia (1985: 11).

Esa ruptura implica que, al desaparecer el soporte material, el dinero se reduce a una pura inscripción en abstracto. En las transacciones monetarias vía redes

¹¹⁵ “Hay una relación estrecha entre la abstracción y la circulación”, afirma en su estudio sobre el dinero y las palabras Adriana Gómez, y explica: “Georg Simmel dice en 1900 que la circulación tiende cada vez más a eliminar el dinero como portador de valores sustanciales. La circulación, como valor moderno, tiende a eliminar o licuar lo que transporta” (2005: 111). La aceleración de la circulación monetaria lleva hacia formas económicas cada vez más concentradas. Se puede plantear, siguiendo a Simmel, una escala de objetos económicos que va desde la agricultura (la cual “depende, originariamente, del mantenimiento de la exterioridad del espacio” [1977 (1900): 641]), pasando por la artesanía y la manufactura casera, luego la producción industrial en la empresa fabril y el moderno centro industrial, hasta el eslabón superior de la escala que sería el negocio financiero. Para Simmel las transacciones financieras en la bolsa son el símbolo por excelencia de la tendencia a la concentración económica porque en ellas los valores pasan por el mayor número de manos en el tiempo más breve (1977 [1900]: 641).

electrónicas y virtuales el dinero deja su último rastro físico como un dato, es decir, como información dispuesta de manera adecuada para su procesamiento informático.

En *Plata dulce* los desplazamientos de dinero a través de canales “invisibles” condensan un motivo recurrente como reacción a los primeros signos extremos de la desmaterialización del dinero en la circulación financiera, en una suerte de cumplimiento de una de las posibles interpretaciones de la profecía marxiana acerca de que todo lo sólido se desvanece en el aire. Los personajes predicán constantemente la existencia de un dinero que nunca se llega a ver, como si el mismo estuviera circulando en otro lado, fuera de alcance, en una escena ajena cuya inaccesibilidad termina poniendo en duda no sólo la existencia real del dinero sino también el significado de esa existencia (¿puede existir dinero que nunca se ve?). Como protesta uno de los protagonistas al momento de concretar una operación financiera que lo hace acreedor de una suma de dinero que debe pagar a su vez a un tercero: “¡A mí la financiera no me dio nada! (...) ¡Yo no recibí nada! ¡¿Dónde está la guita?! Yo no tuve la guita en la mano. ¿Ella me la dio? No ¿Yo te la di? No. Entonces ¡¿dónde está la guita?! (...) ¡acá la guita no se vio!”. Por otra parte, al insistir en los desplazamientos y sustituciones del dinero contante y sonante, el relato instala la sospecha de que detrás de las operaciones financieras, los fondos que las garantizarían no existen. Así, el dinero se reduce a los enunciados con que se lo nombra, a los nombres que se le adjudican como parte de una promesa incumplida.¹¹⁶

¹¹⁶ El dinero es una promesa basada en la palabra de la autoridad política impresa sobre el billete, en la que se debe creer para hacer uso de él. Dice Adriana Gómez que

llegamos finalmente al punto en que el valor monetario descansa en una inscripción autorizada políticamente por un gobierno nacional, un valor que podríamos considerar aparente porque no responde a un soporte valioso sino a una sentencia que se lee en todos los billetes y expresa un compromiso de Estado (2005: 43).

Que el dinero pone en juego una cuestión de creencia y de fe resulta evidente al considerar las causas de la crisis actual del capitalismo financiero. En un artículo aparecido en el diario italiano *La Repubblica* el 16 de febrero de 2012, Giorgio Agamben explica la crisis del capitalismo actual a partir de una falla en el vínculo entre dinero y creencia:

El dinero no es sino un crédito y de ahí que muchos billetes (la esterlina, el dólar, si bien no -quién sabrá por qué, quizás esto tendría que habernos hecho sospechar- el euro), todavía lleven escrito que el banco central promete garantizar ese crédito de

De la fábrica a la empresa

Plata dulce cuenta la historia de Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) y de Rubén Molinuevo (Julio De Grazia), quienes son socios en la fábrica de botiquines “Las hermanas” (en alusión a sus respectivas esposas), una pequeña fábrica familiar que se ve afectada por la política económica de desindustrialización que vive la Argentina bajo la última dictadura. En ese contexto Carlos recibe una oferta tentadora de un amigo de la juventud, Osvaldo Juan Arteché (Gianni Lunadei), para ingresar al mundo de los negocios financieros, convirtiéndose en el testaferro de un grupo económico que lo pone al frente de una financiera y de un banco. A diferencia de su concuñado Rubén que apenas puede subsistir y se endeuda, Carlos cambia su estilo de vida y se transforma en un ejecutivo de alto rango hasta que, al final, ese mundo de fantasía se derrumba cuando el banco cierra sus puertas, él queda como único responsable y termina en la cárcel.

Los protagonistas del filme de Ayala representan, en su oposición, los dos polos de una opción moral frente a la posibilidad de ganar dinero sin esfuerzo. Esto queda planteado de entrada desde el primer “negocio” que Arteché le propone a Carlos frente al cual Rubén desconfía: “¿Nos da guita por nada?! ¡Para mí hay un chanchullo, alguna trampa hay!”. En realidad no es “por nada”: la considerable suma de dinero que Arteché les ofrece es a cambio de poder disponer temporalmente de la fábrica de botiquines (“un galpón con las paredes, el espacio... una sociedad de hecho, temporaria” –dice–) para usarla como infraestructura propia frente a una delegación de inversores de una firma japonesa que busca un representante en el país. Carlos convence a

alguna manera. La consabida “crisis” que estamos atravesando –pero eso que se llama “crisis”, esto queda claro, no es sino el modo normal en que funciona el capitalismo de nuestro tiempo– comenzó con una serie temeraria de operaciones sobre el crédito, sobre créditos que eran descontados y revendidos decenas de veces antes de poder ser realizados. Esto significa, en otras palabras, que el capitalismo financiero -y los bancos que son su órgano principal- funciona jugando con el crédito -es decir la fe- de los hombres (2012 [online], la traducción es mía).

su socio y entonces la fábrica es “camuflada”: se cambia el cartel con el nombre en el portón de entrada, se arman estanterías sobre las que se depositan cajas, etc. Se trata de una mera fachada, ya que, como descubre Rubén, las cajas están vacías, igual que los armarios y los archiveros, en los que no hay papeles ni carpetas, el teléfono no tiene línea y el aire acondicionado es de utilería. El camuflaje del galpón es como las letras de cambio o las operaciones financieras sobre las cuales afirmé que parecían no tener fondos que las garanticen y respalden... en un mundo como el de *Plata dulce* donde el dinero se reduce a las palabras vacías con que se lo nombra, las fábricas son de utilería. Este episodio sobre el camuflaje de la fábrica está inspirado en datos de la propia realidad. El incidente pone en juego una relación entre ficción y realidad marcada por el estilo costumbrista que define ese modo de narrar característico en el cine de los 80 (y no sólo a nivel nacional, sino también en el cine de la época en general, como denunciaba Daney por esos años), con el cual se pretende hacer “realismo” con pura mimesis de la realidad.¹¹⁷

La discusión que mantienen Rubén y Carlos en las circunstancias del camuflaje del galpón deja en claro sus respectivas posturas:

¹¹⁷ El comentario de Goldenberg citado a continuación ratifica mi idea sobre la pretensión de hacer “realismo” con pura mimesis de la realidad (sobre la cual se “documentan”, dice el guionista), como si no fuera posible imaginar algo que esté fuera de la realidad y del presente de entonces:

Lo otro que recuerdo mucho del trabajo era una preocupación que teníamos con Oscar [Viale]... porque ninguno de los dos era especialista en economía, ninguno de los dos sabía de bolsa, inversiones... nada. Nos documentamos todo lo que éramos capaces pero igual desconfiábamos porque nosotros inventábamos negocios que se hacían en esa época (...) Pero por las dudas tomamos contacto con un periodista de economía (...) Entonces le contábamos: “Mirá, nosotros hemos imaginado esta, esta y esta estafa, este tipo de maniobra. ¿No es un disparate, no es un exceso?” El nos contestaba: “¿Querés que te diga quién lo hizo? Fulano, fulano, fulano, fulano...” ¡No conseguíamos inventar una estafa original! todas ya habían sido hechas. Incluido el camuflaje de un galpón alquilado por 48 horas para mostrar infraestructura ante inversores japoneses, eso que está en la película, que el galpón de la fábrica de botiquines se convierte en una especie de... ¡pura fachada!, aire acondicionado que no hay, todo eso... nos dio los nombres de las empresas que lo habían hecho. (...) ¡No podíamos imaginar una estafa mejor que las que ya se habían hecho!*

* Pasaje de la conversación con Héctor Olivera, incluida como “extra” en la edición del filme en DVD.

CARLOS: ¿Cuál es el delito? Porque que yo sepa en este país lo único que está prohibido son las armas y las drogas. Lo demás es todo legal. ¡Legal!¹¹⁸ ¿Entendiste? Ahora, ¿vos aquí encontraste fierros o falopa?

RUBÉN: No.

CARLOS: Y bueno, entonces ¿cuál es el problema?

RUBÉN: No me gusta Carlitos. A mí la guita ganada sin laburar no me gusta, me da miedo.

CARLOS: Pero es que acá hay laburo, laburo de acá [se señala la sien].

RUBÉN: Sí, sí, pero no me gusta (...) Lo que pasa es que a mí me gusta andar con la frente bien alta, siempre.

CARLOS: Está bien, se devuelve la plata, pedimos disculpas y bueno... otra vez a los botiquines.

Si para este último “los botiquines” significa “una fabriquita mugrienta que apenas da para el morfi”, como dice en una oportunidad, para el otro “maquinarias son maquinarias, botiquines son botiquines... están ahí, los podés ver, los podés tocar”, según argumenta cuando le sugieren que deje todo y se dedique a importar. Entre las dos posturas se plantea una alternativa sobre la concepción del trabajo: por un lado, el trabajo asociado a un tipo de conocimiento especializado y una utilidad social en términos de integración en la comunidad (el barrio, la familia, etc.). Por el otro, el trabajo como una actividad que exige, más que una competencia específica, el ocupar un lugar dentro de una cadena, cumplir un rol (una “función moral”, le aclara el licenciado¹¹⁹ a Carlos cuando éste ingresa al grupo Arteché). Además, hay una descalificación de la concepción tradicional del trabajo que aparece

¹¹⁸ El comentario y el énfasis de la entonación son desafortunados, al referirse a un momento muy duro de la realidad del país en el cual muchas cosas estaban prohibidas, represión y desapariciones mediante, desde la militancia, los sindicatos y las reuniones en la vía pública hasta la censura y la prohibición de artistas, como es el caso del propio actor que pronuncia esas palabras, Federico Luppi, cuyo nombre estaba incluido en las “listas negras” de la dictadura (según quedó probado con el hallazgo de documentos secretos de las Juntas Militares archivados en mil quinientos biblioratos que se encontraron en el subsuelo del Edificio Cóndor a fines de octubre de 2013, entre los cuales aparecieron algunas de esas listas de nombres).

¹¹⁹ El licenciado (un “buen técnico” lo califica Arteché) es el único personaje que no tiene nombre propio, lo cual pone de relieve que se trata de roles y de funciones, no de personas.

desvalorizado frente a la posibilidad de obtener dinero por otras vías, a través de la especulación y de las inversiones financieras. Fredric Jameson sostiene que en el capitalismo tardío “las formas anteriores de lo económico están en proceso de reestructuración en una escala global, incluidas las formas más antiguas del trabajo y sus instituciones y conceptos organizativos tradicionales” (2002 [1998]: 73). La película marca esta caída de la concepción tradicional del trabajo como un signo generalizado del tardo capitalismo, que se agudizará en las décadas siguientes.

La transformación en la experiencia del trabajo se corresponde con un nuevo tipo de sociedad en la que la fábrica ha sido sustituida por la empresa. Al referirse a la mutación sufrida por el sistema capitalista, Deleuze explica:

el capitalismo del siglo XIX es un capitalismo de concentración, tanto en cuanto a la producción como en cuanto a la propiedad. Erige, pues, la fábrica como centro de encierro (...). En cuanto al mercado, su conquista procede tanto por especialización como por colonización, o bien mediante el abaratamiento de los costes de producción. Pero, en la actual situación, el capitalismo ya no se concentra en la producción (...) Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados. Por eso es especialmente disperso, por eso la empresa ha ocupado el lugar de la fábrica (1999: 279-80).

La sustitución de la fábrica por la empresa es una figura “literal” en *Plata dulce*. Representada en el cambio de rumbo laboral que distancia a Carlos de la fábrica familiar para comenzar a trabajar en una empresa financiera, el pasaje entre esos dos “mundos” es transitado a su vez por Rubén cuando, acuciado por las deudas, se ve obligado a vender la fábrica y, con ese capital, realiza una “inversión” financiera en la empresa en la que trabaja su concuñado.

En el apartado anterior afirmé que en *Plata dulce* la forma de construir la *ficción del dinero* es discursiva. En vinculación con la postura que descalifica el trabajo en su concepción tradicional (que es la que adopta Carlos siguiendo a Arteché) el relato se hace eco de los modos de decir de la época para

introducir una idea que reaparece una y otra vez bajo la reiteración de expresiones como “hacé trabajar la guita”, “en este país lo único que da guita es la guita”, “hacé efectivo y ponelo a trabajar” o, como al final dirá Rubén cuando, siguiendo el consejo de su concuñado, venda la fábrica y obtenga el dinero en efectivo: “Y esto que es mío lo pones a trabajar... ¿Cómo trabaja esto?”. Estas expresiones constituyen una clara referencia mimética a la circulación de estos enunciados en lo social. Pero además de modos de decir se trata también de modos de saber, de los saberes de la clase media argentina de la época en tanto experta en inversiones módicas. La idea de que el dinero trabaja quiere significar que éste se reproduce por sí sólo sin necesidad de que medie, precisamente, el esfuerzo del trabajo. Como explica Simmel, se trata de una cuestión cuantitativa: “la forma en que el dinero alcanza las rentas y los beneficios, llevan consigo el fenómeno de que, a partir de una cierta cantidad, el dinero se multiplica por sí mismo, sin necesitar para ello la labor apropiada del poseedor” (1977 [1900]: 555). Si en el trabajo en su forma tradicional quienes se ocupan en una actividad son las personas, en la especulación financiera, lo que “trabaja”, es el dinero. La pregunta retórica de Molinuevo (“¿cómo trabaja esto?”) es enunciada en un tono burlón que pretende generar comicidad; un deslizamiento a nivel verbal desde el costumbrismo hacia el grotesco que sirve para subrayar el efecto chistoso de la pregunta, que se basa en que afirmar que el dinero trabaja sería una incongruencia porque no son los objetos sino los sujetos los que realizan acciones. Lejos de ser inocente, la idea de que el dinero trabaja es una perfecta expresión del fetichismo de la mercancía, según lo desarrolla Marx. Porque, aunque en general se tiende a pensar el fetichismo mercantil como la cosificación de las relaciones entre los hombres, el fenómeno comprende de igual forma la personificación de las relaciones materiales, es lo uno y lo otro a la vez, se trata del anverso y del reverso del mismo proceso: el de cosificación de los hombres es también el proceso de animación de las cosas. De modo que la idea de que el dinero trabaja manifiesta esa inversión del control entre las personas y las cosas que Marx llamó fetichismo de la mercancía.¹²⁰

¹²⁰ El fetichismo adherido al mundo de las mercancías supone la existencia de “*relaciones materiales* entre personas y *relaciones sociales entre cosas*”, sostiene Marx (1971 [1867]: 38) quien, desde los primeros esbozos en los artículos de la *Gaceta Renana* a inicios de la década

La retórica del mercado

El modelo neoliberal implementado en la Argentina en los 70 introdujo un sentido de época preciso que dominaría el panorama mundial en la década siguiente. En cierta forma, la política económica de la dictadura, con costos sociales espeluznantes, anticipó cruelmente el mundo que se venía con Ronald Reagan y Margaret Thatcher y la liberalización radical de los años 80.¹²¹ Desde la década de 1980, y en la Argentina desde fines de los 70, la economía del “fundamentalismo de mercado” (Hobsbawm 2011) procura que los Estados se acoplen a las prerrogativas del poder económico mundial y que los gobiernos cumplan con eficacia su rol de *apoderados del Capital*, según una fórmula marxiana que hoy en día resulta exacta. Los gobiernos dictatoriales en Latinoamérica cumplieron ese rol. El desplazamiento terminológico propuesto por Idelver Avelar a partir de Willy Thayer, quien plantea que en Latinoamérica

de 1840, hasta las formulaciones finales del fetichismo mercantil en *El Capital*, pasado más de un cuarto de siglo, denuncia el dominio de las cosas sobre las personas y reconoce en esta inversión el mecanismo intrínseco de la alienación inherente al régimen capitalista.

¹²¹ En los años 70 emergió un nuevo horizonte para el despliegue del discurso teórico liberal, devenido neoliberal. El especialista en las transformaciones del Estado en América latina Martín Unzué señala que:

La consolidación de ese discurso en el *mainstream* de la teoría económica (...) no tardaría en reflejarse en los procesos políticos que se inician en los países centrales a finales de la década. El triunfo de los conservadores en las elecciones británicas de 1979 y poco después el de los republicanos en Estados Unidos, llevando a Ronald Reagan a la presidencia, han sido leídos en esta clave en forma reiterada.

Pero la influencia de estas teorías económicas (...) ha sido muy temprana en América Latina. (...) el efecto del recurrente problema de la inflación en varios países de esta parte del mundo (...) fertilizó el terreno para que el monetarismo, presentado como la solución, germine exitosamente (2012: 7).

En la Argentina hay un antecedente importante en el llamado “Rodrigazo”, un “programa económico similar a los que luego se llamarían ‘neoliberales’” (Adamovsky 2012: 406) anunciado por el ministro de economía Celestino Rodrigo a mediados de 1975 que, gracias a la reducción de la participación de los salarios en el ingreso nacional, marca el fin del ciclo del Estado de Bienestar. Tras el golpe del 24 de marzo de 1976 el gobierno militar profundiza este nuevo rumbo basado en el supuesto agotamiento del modelo del Estado interventor. Es “el punto de partida del largo proceso de implantación de un nuevo régimen de acumulación, cuyos pasos más concretos se darán con el plan económico implementado por el ministro de esa cartera José Alfredo Martínez de Hoz a partir del 2 de abril de ese mismo año” (Unzué 2012: 8).

la verdadera “transición” son las dictaduras mismas que operaron el pasaje del Estado al Mercado (Avelar 2000: 85, Thayer 2003: 96),¹²² pone el énfasis en el núcleo duro de la época, en el proceso que la determinó como tal: la transición de las “economías nacionales reguladas” hacia el “mercado libre global” propulsada por intereses económicos transnacionales. *Plata dulce* compone un retrato de esta etapa de la Argentina en la cual la dictadura inicia ese tránsito hacia el neoliberalismo (que culminó con el gobierno de Carlos Menem en los 90) que impulsó la desregulación del Estado, su desmantelamiento,¹²³ y una política de apertura comercial según las exigencias del mercado internacional.¹²⁴ Esto último, por caso, aparece tematizado en el conflicto que afecta a Rubén Molinuevo en la fábrica de botiquines que los clientes dejan de comprar porque les convienen aquellos hechos en Taiwán, contra los cuales el

¹²² En su libro, Avelar cita a Thayer de un manuscrito entonces inédito, que fue publicado unos años más tarde en la *Revista Iberoamericana* (ver Thayer 2003).

¹²³ Martín Unzué explica que “el papel del Estado en ese nuevo escenario propuesto por el plan lanzado en 1976, se comienza a preparar con la instalación del discurso sobre la ineficiencia de lo público, que lleva a la necesidad de achicar y transferir las tareas del Estado al ámbito privado” (2012: 13). Como parte de este programa “la difusión del slogan ‘achicar el Estado es agrandar la Nación’ resultó masiva y un claro ejemplo de este intento por reconfigurar la idea de lo estatal, pero también de lo público, a partir de la promoción de la lectura liberal como hegemónica” (Unzué 2012: 13). Dentro del paradigma neoliberal, lo público es una “categoría particularmente *antieconómica*”, señala Alain Badiou. La escalada a nivel planetario de las políticas neoliberales, que comenzaban a implementarse con fuerza en aquellos años, llevó a la actual situación global de la cual Badiou realiza un diagnóstico lapidario con gran ironía: “que todo lo que es público se privatice y contribuya así, por fin, no al bien público (categoría particularmente “antieconómica”), sino a la riqueza de los ricos y al mantenimiento, por desgracia costoso, de las clases medias que forman el ejército de socorro de los ricos en cuestión” (2012: 9).

¹²⁴ Al historizar la clase media argentina bajo el signo del neoliberalismo, Ezequiel Adamovsky destaca la importancia del contexto internacional para el golpe del 76:

El golpe tuvo menos que ver con la necesidad de “proteger a la nación” que con la de sentar las bases para un profundo cambio en el modelo de país. Aunque impulsado por intereses locales, este cambio se relacionó con lo que por entonces sucedía a nivel internacional. En la década del sesenta el sistema capitalista mundial estaba experimentando cambios importantes; los mercados internacionales presionaban cada vez con mayor fuerza a favor de la “globalización” y del fin de la protección estatal a las economías nacionales. El problema era que buena parte de la industria argentina no estaba en condiciones de competir internacionalmente. Si se abría la economía, muchas empresas irían inevitablemente a la quiebra. Eso no le importaba demasiado a los sectores financieros (que tenían todo por ganar con la apertura) ni a los exportadores del agro (que deseaban dejar de cargar sobre sus hombros el costo de la protección a la industria “ineficiente”) (2012: 407).

hombre enojado rezonga: “Pero mirá esta basura, toda de plástico, toda de... Ya van a ver cuando se derrita con el calor. Ya van a ver cuando tengan que conseguir repuestos”. En el retrato social que la película realiza a comienzos de la década de los 80 hay una imagen de ese pasado cercano (los finales 70) menos como representación de un momento histórico particular que como imagen de las ideas y los estereotipos acerca de esa etapa que circulaban en lo social (como en el ejemplo mencionado, en el que lo “importado” equivale a “algo de mala calidad que no está hecho para durar”). Lo que la trama incorporó fueron los tópicos con los cuales la sociedad de entonces había comenzado a construirse una imagen de ese pasado todavía vivo. Tópicos que a la vez la película contribuía a fijar en el imaginario social al apoyarse en ellos para armar, con su puesta en escena costumbrista, un estereotipo de la época.

En nuestro país hubo una marcada bajada de línea por parte del régimen dictatorial (en los discursos del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz, en las propagandas oficialistas en la televisión y en los medios gráficos, en la prensa vocera del gobierno, etc.) que se apoyaba en dos premisas fundamentales: la libertad económica y la inserción argentina dentro del esquema mundial. Estas premisas, que están relacionadas entre sí, respondían a los intereses de los propulsores de la transición (en los términos de Avelar) y sirvieron para promocionar una visión interesada -y falaz- de la realidad del país según la cual ésta era concebida, en vías de una supuesta “modernización”, como cada vez más “avanzada”. La alineación con intereses extranjeros, por ejemplo, era presentada como una opción engañosa a favor de la diversidad y de la libre elección y competencia favorecida por la apertura de los mercados.¹²⁵ *Plata dulce* incorpora esta idea sobre la libre economía como

¹²⁵ Como en el caso de una propaganda televisiva de amplia difusión en aquel momento en la que una silla con la leyenda “Industria nacional” se rompía cuando alguien se sentaba, lo cual sugería la mala calidad de los productos de origen argentino (como oposición a la idea que circulaba socialmente acerca de que lo importado era de baja calidad, a la que me referí en el último párrafo). Mientras la secuencia tenía lugar, una voz decía: “Antes la competencia era insuficiente. Teníamos productos buenos pero muchas veces el consumidor debía conformarse con lo que había sin poder comparar”, tras lo cual se podían ver sillas todas diferentes, cada una con un cartel que decía “Made in” y el alegato: “Ahora tiene para elegir. Además de los productos nacionales, los importados”. La publicidad puede verse [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=zJS3CbmOWf4>, [consultada el 24 de abril de 2012]. La silla rota que arregla Rubén para ocupar el tiempo por la falta de trabajo en la fábrica supone un guiño hacia esta publicidad oficial por parte de un relato que tematiza justamente la caída de la industria nacional frente al auge de las importaciones.

el tema de la disertación de un alto ejecutivo norteamericano. Si a lo largo de su discurso el hombre se dirige al público en inglés con el apoyo de una intérprete que traduce sus palabras, al final él mismo “traduce” la frase de cierre: “Si queremos un mundo libre hay que luchar por una economía libre”, repite en español como un golpe de efecto. Luego, al ser presentado con Carlos (que no comprende el inglés y necesita traducción), afirma, primero en inglés y luego en español, que la traducción muchas veces es una trampa (“translation is often misleading”), de modo que su propio discurso, traducido, queda sospechado. A principios de los 80 el inglés aparece en el cine nacional (en *Plata dulce*, *Últimos días de la víctima* o más adelante también en *La historia oficial* y otras) como el idioma que hablan los altos mandos de las multinacionales para significar que éstos responden más a intereses extranjeros que a los nuestros.

La integración de nuestro país con el mundo fue un presupuesto central del discurso y de la política económica de Martínez de Hoz, cuyo diagnóstico de la realidad argentina “parte de la necesidad de una profunda revisión del papel del Estado y de la forma de inserción del país en la economía mundial” (Unzué 2012: 13). Esta revisión iba mucho más allá del hecho de revertir la posición de una economía “cerrada al mundo”. El objetivo perseguido era el moldeado de una “nueva mentalidad” en conexión con los procesos macroeconómicos. “El saneamiento y sinceramiento de la economía argentina que se intentó” exigía “un cambio de mentalidad, hábitos y actitudes para realizar transformaciones profundas”, escribió Martínez de Hoz en el autobalance de su gestión publicado en 1981 (Martínez de Hoz 1981: 12). La necesidad de un “cambio de mentalidad” a favor del “ingreso de nuestro país en el escenario mundial” es otra de las ideas que el filme integra en su trama a través del discurso verbal de un personaje. Representante prototípico de ese sector del empresariado nacional enriquecido a base de ilícitos y de estafas financieras, el número uno del *holding* de empresas que conforman el grupo económico que lleva su nombre, Arteche,¹²⁶ despliega un pseudodiscurso con

¹²⁶ El grupo económico financiero como localización del poder corporativo en el mundo globalizado ingresa en el cine nacional de la época en ficciones como *Plata dulce*, o también *Tiempo de revancha* (1981) con el grupo Ventura al que se enfrenta Pedro Bengoa. Una década después la pareja protagonista de *Perdido por perdido* se enfrenta a un grupo liderado por una mujer, Arregui, cuyo reemplazo al final del relato muestra que dar nombre al grupo no

tintes propagandísticos sobre el nuevo modelo de país: “¿Sabés lo que es realmente difícil querido Bonifatti Carlos Teodoro? Es asumir que estamos entrando a un nuevo país pero un país nuevo de verdad ¿me entendés? Se trata de un enorme cambio... porque estamos entrando al mundo”, dice con igual lógica temporal que la publicidad oficialista de la silla (ver nota 125), al contraponer el “antes” versus el “ahora” con la intención de enfatizar la positividad del cambio acontecido entre ambos momentos. La película da a entender que es un discurso mentiroso porque lo inscribe a través del recurso de las *potencias de lo falso*, como diría Deleuze, tanto a nivel verbal, con una entonación impostada casi paródica, como a nivel visual, en tanto el personaje pronuncia las palabras mientras su rostro se ve reflejado en un espejo facetado. Arteché se mueve en un mundo de imágenes y representaciones, construye y arma puestas en escena... desde el camuflaje de la fábrica y la “actuación” frente a un espejo que deforma su imagen hasta la grabación de una comunicación en un video *cassette* a través del cual se dirige a Carlos sin darle posibilidad de respuesta.

La idea de un país “avanzado” era una falacia porque se apoyaba en premisas falsas como las mencionadas: la supuesta libertad de mercado y una pretendida igualdad de condiciones para los integrantes del mercado mundial. Jameson explica que “esas características más bien contradictorias del sistema de mercado que son la libertad y la igualdad” (2003a: 311)¹²⁷ constituyen en realidad puntos ideológicos, los puntos estratégicos en los que se basa “el eslogan de mercado, y toda la retórica que lo acompaña” para promocionarse como un ámbito democrático, igualador y de ejercicio de una plena libertad de

es sinónimo de poder real ni exime de ser un eslabón más dentro de una cadena de funciones (un argumento que Guido Ventura había esgrimido frente a Bengoa).

¹²⁷ Jameson observa que Marx, al analizar “la relación entre el sistema de intercambio y las ideas de libertad e igualdad”, ya había advertido que “en la práctica esta libertad e igualdad terminan siendo falta de libertad y desigualdad” (Jameson 2003a: 310). Unos diez años antes de esa advertencia (que está en los *Grundrisse [Fundamentos para una crítica de la economía política]*, escritos entre 1857 y 1858), Marx había definido: “Por libertad, en las condiciones actuales de la producción burguesa, se entiende la libertad de comercio, la libertad de comprar y vender” (en el *Manifiesto* de 1848). Medio siglo después Simmel apuntaba la misma idea: “Si el hombre moderno es libre -libre porque puede vender todo, y libre porque puede comprar todo-” (pero introduciendo un halo de sospecha con el uso del condicional), y también advertía la falacia de la “aparente igualdad” que en realidad es “una ironía sangrienta, como todas las otras libertades del liberalismo que no impiden al individuo beneficiarse de los bienes de todo tipo, pero olvidan que solamente quien tiene ventaja por alguna circunstancia podrá apropiárselos” (1977 [1900]: 551).

elección a nivel del consumo que no es real en absoluto porque toda elección está determinada de antemano (2003a: 315). En el mismo sentido que Jameson, Jacques Rancière se refiere con ironía a la “libertad de mercado” al señalar un desplazamiento en lo que se suponía que ésta significaba y lo que significa realmente: si antes el discurso *mainstream* se apoyaba en “el argumento de la libertad de la gente para intercambiar libremente sus productos en el mercado libre”, hoy en día esa “libertad” pasó a ser “la libertad para someterse a la necesidad del mercado global” (Rancière 2010: 83). La libertad para comprar lo que el mercado quiere vender. Es decir, no está primero el deseo y luego el mercado como la instancia donde se busca satisfacerlo. Sino al revés, es el mercado el que instituye el deseo. En *Plata dulce* hay un episodio que lo ilustra a la perfección cuando Carlos viaja con su familia a Miami donde compran todo tipo de cosas y, entre ellas, artículos cuya utilidad desconocen, lo cual indica que se trata no de la libertad de elegir sino de la libertad de comprar.

Una clase deseante

En su estudio sobre la clase media argentina Ezequiel Adamovsky plantea que definir la expresión “clase media” supone una dificultad porque, “a diferencia de otras que usamos para designar a grupos sociales, no refiere a ninguna cosa directamente observable” (2012: 11). En *Clase media*, un documental de Juan Carlos Domínguez estrenado en 2012 que se apoya en el libro de Adamovsky, el periodista y escritor Jorge Halperín, como si siguiese el hilo del argumento del historiador, explica: “Vos podés decir clase obrera y son los obreros. Decís clase empresaria y son los empresarios. Pero decís clase media... ¿y qué es?”. La noción de “clase media” hace referencia menos a una clase social consolidada en base a determinadas condiciones *objetivas* de vida, que a un conjunto de distintos grupos que piensan de sí mismos que pertenecen a esa clase y que, por ende, adoptan una identidad *subjetiva* “de clase media”. “Más que nada, ‘clase media’ es una *identidad*”, define Adamovsky (2012: 13). Además de los parámetros concretos y mensurables, como el nivel de ingresos, el grado de profesionalización, etc., para definir a la

clase media es necesario tener presente otros parámetros que la definen en términos subjetivos (tal como observan Kracauer y Benjamin en la sociedad alemana de fines de los años 20, según expuse en la presentación del capítulo). Por ejemplo, la fantasía de ascenso social que se expresa a través del consumo. No casualmente la clase media argentina se consolidó a mediados del siglo pasado,¹²⁸ en congruencia con el estímulo del Estado de bienestar, impulsado en los años de la segunda posguerra por el gobierno de Juan Domingo Perón y sus políticas de inclusión social, que expandió las posibilidades de consumo a un amplio sector de la sociedad.

En el cine nacional hay un retrato vivo de la clase media argentina en el momento de “su ingenua estación inaugural” (la frase es de Nicolás Casullo) en una película que llegó a la pantalla en 1948, *La calle grita* de Lucas Demare, que es además uno de los primeros testimonios fílmicos sobre la inflación, el aumento del costo de vida y la caída del poder adquisitivo de los sueldos, un problema que desde 1945 (año en que comienza la inflación como fenómeno económico social en la Argentina y en el cual se ubica la trama) empieza a estar entre las preocupaciones que afectan la vida del país. La película plantea en tono de comedia que, en cuestiones de economía práctica, el saber de “la calle” puede ser más certero y útil que la teoría con la que un economista prestigioso busca resolver cómo un matrimonio joven podría cubrir los gastos cotidianos con sus magros ingresos corroídos por la inflación. Además del alquiler, la luz, el almacén y la feria, el panadero, diarios y cigarrillos, la lista de gastos incluye el planchado y la “muchacha”, propinas al portero, las cuotas de créditos, el fútbol y las diversiones; rubros éstos últimos que son signo de un estilo de vida que distingue a los sectores medios, el cual contempla el uso de dinero para el consumo y el ocio, el pago de una empleada para realizar las tareas domésticas o la capacidad de contraer deudas, por caso. También es una aspiración emblemática de clase media el sueño de la casa propia que la joven pareja de *La calle grita* al final logra cumplir.

¹²⁸ “La formación de una clase media, al menos tal como la conocemos, [es] un fenómeno mucho más reciente de lo que suponemos”, sostiene Adamovsky. A pesar de que “al menos desde la década de 1920 hay síntomas de que había una identidad de ‘clase media’ en formación, (...) antes de la década de 1940 tal identidad [estaba] todavía débilmente arraigada en la sociedad argentina” (2012: 27).

En el caso de *Plata dulce* y de *La parte del león* Carlos Bonifatti y Bruno Di Toro ansían las mismas cosas: una casa con jardín, un coche, viajar, comer afuera... todo aquello que había hecho posible la consolidación del Estado de bienestar en los 30 años posteriores a la Segunda Guerra Mundial como un paréntesis en el avance del capitalismo que, abierto a mediados de la década del 40 en el momento que retrata la película de Demare, se cerraba con el giro neoliberal en el pasaje de los años 70 a los 80 en el que se ubican los filmes que analizo en esta Segunda Parte de la tesis. A diferencia de Bruno, Carlos accede, al menos por un tiempo, al estatus social que desea. Lo cual es narrado en conexión con coordenadas propias de la época (el descubrimiento del viaje internacional como *tour* de compra, la adquisición de productos importados, de un televisor a color, entre otras) según la fórmula del costumbrismo.

En un artículo que describe las contradicciones constitutivas de la clase media argentina en relación con los sucesivos contextos históricos del país, Nicolás Casullo, al referirse a la etapa de la última dictadura, lee en el gesto consumista clasemediero un oportunismo económico ligado a las particularidades de un contexto como el de entonces que lo propiciaba:

prefirió desde el 76 salir a Europa, a Miami, o a la frontera del norte misionero en largas columnas de autos compradores de TV a color, al grito desaforado en los embotellamientos de “Argentina, Argentina” tal vez porque también en colores habían sido los goles de Kempes. Sin duda se trataba ya de una mentalidad o imaginario de clase más bien desquiciada, pero no culpable del todo: en historiografía todas las conductas colectivas no tienen un psicoanalista sino la justificación de los contextos (2002 [online]).

Hay ciertas coyunturas que parecieran favorecer las aspiraciones de clase media a una vida acomodada y a un pasar económico más holgado, como la época del “deme dos” en los 70 y luego, en los 90, la del “uno a uno”. Coyunturas “engañosas” (“la justificación de los contextos” a la que se refiere Casullo) que, al menos en esos dos momentos, implicaron el montaje de una *ficción del dinero*, en el sentido de que éste quedó desacoplado de la economía real, del funcionamiento productivo de la economía. En estas *ficciones del*

dinero, las del “deme dos” y del “uno a uno”, encuentra asidero el afán consumista de una clase que así siente que puede estar más arriba en la escala social. La clase media se constituye simbólicamente como clase en su intento de apropiarse de los modos de ser de las elites, lo cual se manifiesta a través del gesto del consumo, del *querer poseer*, del *saber comprar*, del *desear tener*. La clase media es una clase *deseante*.

El giro neoliberal implicó, entre otras cosas, la imposición de una cultura consumista a través de una batalla que se jugó también a nivel del imaginario, en los hábitos de consumo, en las actitudes y las formas de pensar el dinero y de usarlo. En este nivel operó el cambio promovido por el modelo económico de Martínez de Hoz, “un cambio de mentalidad, hábitos y actitudes para realizar transformaciones profundas”, que proyectaba lo que vendría más de una década después en el contexto del menemismo, cuando la irrupción y el impacto del neoliberalismo en la vida social definieran todo un imaginario epocal. En esos dos contextos las *ficciones del dinero* dependían de la adopción discursiva por parte de la clase media (el punto de vista que *Plata dulce* pone en el personaje de Carlos) de enunciados económico-conceptuales (el “deme dos” o el “un peso, un dólar”) que contenían, larvado, el germen de la exclusión como clase. La paradoja es que lo que hacía factible el cumplimiento de los deseos de consumo de la clase media, la *ficción del dinero*, era justamente lo que llevaría a excluirla. El final aleccionador y moralizante de la película de Ayala funciona en ese sentido. Carlos termina en la cárcel pero Arteché queda libre. La moraleja no es que el culpable recibe el castigo que merece, sino más bien lo que se condena parece ser la pretensión de una clase de tenerlo todo (el *desear* que mencioné arriba). Por eso el único personaje que no se obnubila por el dinero llegado de golpe, Lucho (el hijo de Carlos), es el que finalmente encuentra una salida digna con un buen empleo y el ingreso a la universidad.¹²⁹

¹²⁹ En cierta ocasión en que Lucho expresa su hartazgo y el deseo de irse “a un lugar que esté enterrado, o en el aire, pero aparte”, responde con contundencia a la advertencia que le hace Patricia, su prima, acerca de que “ese lugar no existe”: “Bueno ¡entonces hay que inventarlo!”. Aunque Carlos lo desalienta y lo lleva a trabajar con él para que siga sus pasos, Lucho se mantiene firme en su intención de estudiar geología (una carrera que su padre subestima y a la que se refiere en forma despectiva en varias ocasiones) y, al final, su empeño es recompensado (aprueba el ingreso a la universidad, consigue un trabajo, etc.). Es como si hubiera logrado “inventar” el “lugar” que deseaba. Pero además de convicciones, Lucho tiene códigos. Es el único en la familia que llega a saber, al descubrirlos *in fraganti*, que Carlos tiene

Negociados, dinero, complicidad

En la Argentina de fines de los 70 la integración del país con el resto del mundo era una idea que parecía confirmada en los hechos por una serie de fenómenos económico-sociológicos observables en la vida social. La llegada de productos confeccionados en otras latitudes. La posibilidad de viajar al exterior hacia ciertos destinos como Miami o la frontera con Paraguay y con Brasil donde, gracias al bajo valor del dólar frente al peso, se podía comprar distinto tipo de cosas (electrodomésticos, indumentaria, herramientas, etc.) sin miramientos en precios y en cantidades -de ahí la típica frase usada para caracterizar la época: “deme dos”, pensada como título original del filme que analizo-. También la incorporación del color en la televisión argentina (para la transmisión a otros países de los partidos de fútbol del Mundial del 78 y para las emisiones locales en 1980) suponía un avance tecnológico que nos ponía a la altura del mundo. Todas estas facetas están presentes en *Plata dulce*, ficcionalizadas según los códigos miméticos de un tipo de cine que se apega a los datos que extrae de la propia realidad: mientras Carlos viaja con su familia a Miami donde compran electrodomésticos (entre ellos, un televisor a color), ropa y toda clase de objetos, Rubén, desocupado tras la venta de la fábrica, se suma como chofer de un micro que se dirige a la ciudad brasilera de Uruguayana para un *tour* de compras. De estar en la misma condición como socios en la fábrica de botiquines, Carlos y Rubén pasan a encontrarse en situaciones muy distintas presentadas bajo la oposición dicotómica “al que le fue bien” versus “al que le fue mal”.¹³⁰ En su estudio sobre la clase media, Adamovsky señala que, como saldo del neoliberalismo implementado en el período dictatorial, “la sociedad argentina, dividida entre ganadores y perdedores, se volvió mucho más desigual y fragmentada” (2012: 409). En cierto sentido *Plata dulce* anticipa una partición o, más bien, distintos niveles o

un romance con Patricia, que es su sobrina política. Y, sin embargo, a pesar de la enemistad tajante con su padre (jamás irá a visitarlo a la cárcel), no traiciona la promesa que le hizo de preservar el secreto.

¹³⁰ Oposición representada en el afiche de la película (ver p. 111), cuya imagen contrapone las respectivas actitudes de Bonifati y Molinuevo a través de la gestualidad y de la vestimenta.

estratos dentro de la clase media; un fenómeno incipiente en ese momento, que se agudizó en las sucesivas crisis y en forma abrupta tras el colapso económico social de 2001.

La idea de que frente a los vaivenes económicos de la época algunos “perdieron” y otros “ganaron” también está presente en *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo que, como *Plata dulce*, plantea esa oposición como un quiebre dentro de una familia de clase media que enfrenta, en este caso, a dos hermanos: Roberto Ibáñez (Héctor Alterio), un ejecutivo de alto rango que se mueve en un mundo de grandes negocios con funcionarios, militares y ejecutivos extranjeros, y su hermano Enrique (Hugo Arana), cuya fábrica quebró y tuvo que regresar a vivir a la casa paterna. El relato contrapone las figuras del ganador y del perdedor como dos opciones morales, al ligarlas a la distinción entre un trabajo honrado y un comportamiento oportunista en complicidad con la corruptela económica de la dictadura. Quien se encarga de marcar la distinción es el padre (Guillermo Battaglia) que durante un almuerzo familiar le recrimina a Roberto el haber escogido la segunda opción: “Todo el país se fue para abajo. Solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba”. Si en *La historia oficial* se dice la palabra “cómplice” y hay además una serie de referencias directas al accionar militar, en *Plata dulce*, en cambio, este costado *cómplice* es dejado de lado: está implícito, se supone, pero no hay referencias explícitas marcadas con un peso relevante en el relato. Se muestran los negocios turbios y el oportunismo económico de un grupo financiero y de sus ejecutivos, que reproducen la bajada de línea ideológica del régimen, pero no hay relaciones concretas con el marco político de la dictadura. Deliberada o no, esta omisión llama la atención en un relato que plantea precisamente el dilema moral y la corrupción como marcas distintivas del período.¹³¹ La única escena en la que hay una alusión a la complicidad entre empresas y representantes del régimen tiene lugar en un

¹³¹ Si el cine argentino en sus ficciones no ha tratado el tema de la complicidad civil ligada a la actitud ventajista del empresariado argentino y sus aspiraciones económicas, los pocos filmes que lo han hecho de manera tangencial (*La historia oficial* es uno de ellos, también *Revancha de un amigo* [1987] de Santiago Carlos Oves, entre otros) dan cuenta *explícitamente* de las complicidades entre el poder económico y el militar. Incluso un par de películas filmadas en el mismo momento que *Plata dulce* sí hacen referencia a esa complicidad en las esferas del poder. Me refiero a *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982) de Aristarain, que pueden ser pensadas como antecedentes en el abordaje de un tema que el filme de Ayala omite.

restaurante de lujo mientras los ejecutivos del grupo Arteché esperan la llegada de sus invitados, supuestamente funcionarios. Esta breve escena transcurre después de la liquidación de una entidad bancaria por parte del Banco Central, episodio sobre el cual el licenciado (el empleado que es la mano derecha de Arteché) explica que eso sucedió porque: “No almorzaron a tiempo con la persona adecuada. Nuestro grupo hace las cosas de otra manera. No mezquina en alimentos”. Una explicación elocuente que enuncia otra variante de un rasgo característico del cine nacional más costumbrista, como el de la década del 80, en el que la mesa y la comida se instituyen como el ámbito por excelencia donde se verbalizan los conflictos y se dicen las verdades, como en el almuerzo familiar en *La historia oficial*, y también, como en este otro caso, donde se cierran los negocios.

Si bien interviene en los negociados del grupo Arteché al punto de haberse convertido en la cara visible del *holding* financiero, Carlos simula no darse cuenta del carácter turbio de los movimientos de dinero que certifica con su propia firma. Aunque no lo desconoce al punto que, en reiteradas ocasiones, se jacta de estar al tanto a través de comentarios o gestos (una frase irónica, el guiño de un ojo, una sonrisa insinuante) con los que busca generar complicidad con sus jefes. En todo caso lo que no advierte son las consecuencias de sus acciones ni hasta qué punto es partícipe de operaciones delictivas que lo dejan como único responsable de sucesivos fraudes. Quien sí comprende los hechos es su sobrina política Patricia Molinuevo (Marina Skëll). Convertida en su secretaria y en su amante, al final lo abandona para huir con Arteché hacia los Estados Unidos donde la espera un futuro exitoso. Como para confirmar que ha tomado la decisión correcta, antes de partir, Patricia le pregunta, tanteándolo: “Vas a tener ocho millones de dólares a tu nombre (...) ¿no te da la tentación?”. Carlos, ingenuamente (“en las buenas y en las malas”, enfatiza en más de una oportunidad), es leal a quien cree su amigo y benefactor, con una actitud que hace honor a su apellido que significa “buenos hechos”. La lealtad y la gratitud son atributos en sí mismos positivos. El hacer hincapié en este costado leal y confiado del protagonista relativiza lo condenable de su modo de proceder cómplice con los ejecutores “asumidos” de fraudes y estafas a gran escala. El relato abre una disyuntiva que no resuelve, en la medida en que no termina de quedar claro si hay un juicio moral sobre la conducta criminal de Carlos o si en

parte se lo redime por su ingenuidad, por haberse dejado obnubilar por la *plata dulce*. Carlos, al final, también es un perdedor.

“Hablar en dólares”

En el pasaje de los 70 a los 80 las ficciones nacionales comienzan a “hablar en dólares”. La moneda norteamericana es incluida en el discurso de los personajes y también como un objeto dentro la imagen con un correlato visual cada vez mayor.¹³² Si a fines de los 70 el peso todavía es capaz de acaparar la libido visual, como en el caso del botín millonario de *La parte del león*, unos pocos años después *Plata dulce* hará del dólar todo un tema.

Entre los diferentes títulos alternativos que se habían barajado para la película de Ayala, *Qué verde era mi dólar* se apoyaba en una frase sugestiva (bajo la paráfrasis del clásico de John Ford) que condensaba ansiedades sociales y buscaba captar expectativas sobre la irrupción de la moneda norteamericana en el imaginario argentino que, a mediados de los 70, había comenzado a posicionarse como un medio legítimo para expresar la valía de las cosas. Con la entrada del dólar en la economía nacional aparecieron nuevos modos de decir y de pensar (los costos, los precios, etc.), al punto que por esos años se empieza a conformar una suerte de pensamiento paralelo o en segundo plano que naturaliza la predisposición a calcular valores en dólares

¹³² Entre las películas en las que empieza a aparecer la moneda norteamericana se encuentran los policiales de Aristarain de los primeros 80. En *La parte del león* (1978) el dólar aparece en forma colateral a través de un comentario dicho al pasar pero no llega a constituirse como tema ni tiene presencia visual. El protagonista de *Tiempo de revancha* (1981) obtiene una indemnización por doscientos mil dólares, aunque es pagada con un cheque cobrado en pesos. En *Últimos días de la víctima* (1982) el asesino a sueldo recibe como pago por su “trabajo”, dólares que aparecen en la imagen (aunque sea ocasionalmente, ya que el dinero circula casi siempre dentro de envoltorios). También en *Plata dulce* (1982) en una de las contadas ocasiones en que se ven billetes (v. nota 113), estos son dólares. En una película de José Martínez Suárez que se estrena un par de años más tarde, *Noches sin lunas ni soles* (1984), llama la atención una imagen que muestra dinero escondido en el doble fondo de la puerta de un ropero donde se ven, dentro del mismo plano, fajos de billetes tanto en pesos como en dólares. Es una imagen sugerente que en cierto modo condensa visualmente esa suerte de paralelismo entre las dos monedas surgida en los años previos. Casi una década después, ya en los 90, *Perdido por perdido* (1993) de Alberto Lecchi cambia la suerte de “los perdedores” que, por primera vez, se quedan con el botín sin culpas. Los quinientos mil dólares conseguidos a través de una extorsión cubren la pantalla en un primer plano que clausura un relato cuyos protagonistas beben champagne a pleno sol en las playas de Río de Janeiro.

para ciertos bienes, los inmuebles por ejemplo.¹³³ Modalidad que se fue generalizando hasta llegar a la gran ficción neoliberal de los 90, el “un peso, un dólar”, que vino a “blanquear” ese pensamiento paralelo de equivalencias, a la vez que lo tornó ya innecesario al quedar homologadas las dos monedas.¹³⁴ *Qué verde era mi dólar* fue descartado como título (a favor de la frase igualmente sugestiva que dio nombre a toda una época) pero la percepción social de ese cambio decisivo ligado al impacto del dólar en el imaginario epocal, el cual se jugó tanto en el plano económico como en el cultural, marcó la trama de la película. A través de un personaje como el de la suegra (Nora Cullen) de Carlos y de Rubén (madre de sus respectivas esposas), una

¹³³ Los primeros avisos clasificados de venta de inmuebles valuados en dólares aparecieron en el diario *La Nación* el 16 de julio de 1977. Hasta ese momento las propiedades se compraban y se vendían en pesos. En un estudio reciente sobre el origen de la dolarización del mercado inmobiliario, los investigadores Alejandro Gaggero y Pablo Nemiña señalan que esos escasos avisos

marcaban el inicio de un proceso que se extendería durante los meses siguientes: menos de un año después casi el veinte por ciento de los avisos clasificados estaba nominado en la divisa norteamericana, y en mayo de 1980, en nueve de cada diez avisos los precios de las propiedades estaban indicados en dólares. En menos de tres años, el mercado inmobiliario se había dolarizado prácticamente por completo (2013: 52).

Este fenómeno, que “se instaló en el país a finales de los 70 y se consolidó en la década siguiente” es “otro de los tantos legados aciagos para el desarrollo nacional de la gestión económica de Martínez de Hoz”, afirman Gaggero y Nemiña (2013: 49).

¹³⁴ “Necesitamos estudios que expliquen el hecho indiscutible de que los argentinos pensábamos en dólares desde antes de la convertibilidad”, plantea Alejandro Grimson, lo cual “constituyó un elemento decisivo para generar un consenso que no se quebró hasta que se hubo consumado un desastre económico sin precedentes” como fue el colapso de 2001 (2012: 137). En el contexto de la segunda mitad de la década de los 70 (con el ciclo del Rodrigazo más “la tablita cambiaria” de Martínez de Hoz) se gestó una experiencia previa determinante de ese proceso de “pensar en dólares”. Este tiene que ver con esa profunda transformación iniciada en la década del 70 en el plano tanto económico como cultural. De ahí en adelante ha acontecido una larga historia de (hiper)inflación y corralito, de consignas engañosas (“el que puso dólares cobrará dólares”, “hay que apostar al dólar”), de las *ficciones* del “deme dos” y del “uno a uno”, las cuales en conjunto calaron muy hondo en la conciencia social de ciertos sectores con poder de ahorro que, por idiosincrasia y en respuesta a las circunstancias, se acostumbraron a atesorar y a pensar en dólares. La sobrestimación del dólar por parte de la sociedad argentina es un tema candente en la actualidad debido a las restricciones en la compra de divisas establecidas por el gobierno de Cristina Fernández en 2011. La resistencia de algunos sectores a la regulación de la compraventa de dólares, expresada a través de los medios, las redes sociales y de manifestaciones populares, contribuyó a la apertura de un debate que cruzó argumentos provenientes del campo económico con lecturas de comportamientos culturales. Este panorama del propio presente constituye un ejemplo vivo de la incidencia de lo cultural en el ámbito de la economía. A modo de intervención en ese debate, la serie *Sociales en debate* de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA publicó en 2013 un número dedicado a la *Cultura social del dólar*, que reúne análisis originales y reflexiones sobre el tema por parte de especialistas e investigadores de distintas universidades nacionales (ver Kaufman y otros 2013).

anciana pícara y ansiosa por lucrar que espera cobrar la pensión para ir al centro a comprar dólares, la película hace jugar, en clave costumbrista, el oportunismo de todo un sector de la sociedad que perseguía una ventaja económica a través de la especulación con el dinero. En el personaje de la suegra hay un dato claramente mimético de lo que sucedía en aquel entonces,¹³⁵ el cual aparece justificando este pasaje como grotesco, un recurso estético recurrente en la comedia costumbrista que Ayala emplea hasta el cliché.

La tematización de la aparición del dólar en la economía doméstica que hace *Plata dulce* responde a ese contexto de ya iniciados los 80 en el que la sociedad empieza a tener cierta perspectiva sobre el alto costo social que significó la irrupción económica del dólar. El filme proyecta el estado de ánimo y las visiones propias de ese contexto específico, ligado al clima social de los primeros 80, sobre el pasado de 1978 cuando transcurre la historia narrada. Entre *La parte del león*, que se había realizado ese año, y *Plata dulce* se advierte que, aunque son dos películas cercanas temporalmente, entre una y otra el imaginario del dinero se transforma. Una transformación que marca una diferencia frente a la etapa anterior y a la etapa posterior, pero también dentro del propio período del tránsito de los 70 a inicios de los 80, cuando la transformación en el imaginario del dinero atraviesa y permea hasta los resortes más profundos de la sociedad. Figurado como un fantasma que recorre el mercado cambiario y financiero, en *Plata dulce* el dinero como objeto de deseo aparece bajo otra forma libidinosa, no el robo sino la especulación. Incluso el título de la película refleja la transformación acontecida en ese pasaje de década con ingredientes de frustración. Porque en ese momento el plan económico de Martínez de Hoz que con “la tablita” cambiaria había hecho posible la época de la “plata dulce” ya había fracasado,¹³⁶ de modo que el título “*Plata dulce*” está expresando la conciencia social de ese fracaso.

¹³⁵ Este es otro ejemplo de un “realismo” mimético volcado hacia una plena identificación con el presente, sobre el cual Goldenberg remarca: “La viejita iba a ver las cotizaciones del dólar y los intereses, los plazos fijos y anotaba. Pero eso no fue un invento nuestro. Te ibas ahí a la zona de San Martín y Corrientes y (...) [había] gente de todo tipo, no es que era gente habituada al negocio bancario, al cambio” (pasaje de la conversación con Olivera incluida como “extra” en la edición de la película en DVD).

¹³⁶ A principios de 1981, Martínez de Hoz había tomado la resolución drástica de devaluar el peso produciendo una fuerte contracción económica. Esto significó el fracaso de su gestión que

Personajes y escenarios: entre el policial y el costumbrismo

Si *La parte del león* presenta la ciudad, en clave de género negro, como un espacio casi siempre nocturno y agobiante, con marquesinas y transeúntes anónimos que fuman y deambulan bajo la tenue iluminación callejera, *Plata dulce* expone, en cambio, la ciudad de los negociados: la “city porteña” en hora pico con gente agolpada frente a las pizarras de cotizaciones cambiarias para realizar transacciones monetarias y financieras, y también, la contrapartida nocturna de eventos y cócteles empresariales con inversores extranjeros. En una, imágenes construidas según la iconografía del policial. En la otra, un repertorio de estampas costumbristas que incluyen desde el estadio de fútbol que inaugura la película con los festejos por el triunfo argentino en el Mundial del 78 hasta la llegada al aeropuerto de familias enteras arrastrando carritos desbordantes de equipaje con artículos comprados en Miami según el dictamen del “deme dos”; escenas presentadas además bajo el subrayado de la banda sonora que imprime a las imágenes un tono triunfal a través de la Marcha del Mundial que se escucha en ambos casos. La diferencia en el modo de representar la ciudad (como un ámbito nocturno y opresivo del que parece no haber escapatoria o como un conjunto de escenas marcadas por los estereotipos epocales) tiene un correlato en la construcción de los personajes, en sus comportamientos y estados de ánimo. Bruno Di Toro es un hombre agobiado y oscuro como la ciudad por donde se mueve, mientras que los protagonistas de *Plata dulce* conforman una dupla con rasgos que los oponen según la lógica simplificadora del maniqueísmo (el inteligente versus el chistoso, el “tipo” de barrio versus el que triunfa, el optimista versus el pesimista, etc.) y de un modo que roza a menudo lo caricaturesco como un recurso facilista para generar comicidad.¹³⁷

llega a su fin con el reemplazo de Jorge Rafael Videla por Roberto Eduardo Viola en la presidencia de la Nación.

¹³⁷ El hecho de que el mismo actor, Julio De Grazia, interprete a Bruno Di Toro y a Rubén Molinuevo acentúa el contraste porque su modo de ser y de comportarse es muy diferente en uno y otro filme.

Es como si el escenario real de la Buenos Aires de 1978 que en su momento *La parte del león* supo captar, quedara desdibujado por el “filtro costumbrista” que le aplica *Plata dulce* al volver a él cuatro años más tarde, en 1982. La diferencia temporal sirve, no para introducir una distancia crítica, sino para hacer jugar lo ya sabido (a causa del paso del tiempo) de un modo efectista, creando complicidad con un público que pueda reconocerse en la pantalla. El “filtro costumbrista” con el que *Plata dulce* retrata la Argentina de fines de los 70 produce un enfoque estereotipado que simplifica las contradicciones y la complejidad de lo social. El estereotipo se produce al “copiar” los datos de la vida social. El mecanismo a través del cual opera el estereotipo es la imitación. El estereotipo es aquello repetido “como si fuese natural”, explica Roland Barthes, “como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación” (2008 [1978]: 58). En ese sentido funcionan las estampas costumbristas mencionadas (el triunfo argentino en el Campeonato de fútbol del 78, los viajes de compras al exterior, etc.), en base a una lógica del cliché que sirve para confirmar una y otra vez lo conocido por todos y, en consecuencia, la pertenencia en común.

Plata dulce es un ejemplo por excelencia del modelo narrativo de la *demanda identitaria* (Aguilar 2006a: 28) organizado en torno a la pregunta *cómo somos*. Lo que les sucede a los personajes sirve para explicar “la forma de ser de los argentinos” (el oportunismo económico sería un rasgo de la idiosincrasia “nacional”). “La sociedad argentina es...’: esa fórmula anuncia que estamos frente a un mito” (2012: 136), advierte Grimson. En *Plata dulce* el pasaje de lo particular a lo social a través de una adjudicación de lo individual al funcionamiento de lo colectivo resulta problemático, en la medida en que se presentan conductas y actitudes condenables (las de los personajes que sacan ventaja y especulan con el dinero en una coyuntura económica que favorece ese tipo de comportamientos a costa del bien común) como si éstas fueran las de todo el cuerpo social y esto sirviera para relativizar lo condenable de esa forma de proceder. Con su “filtro costumbrista” el filme de Ayala diluye una supuesta visión crítica a favor de una visión edulcorada fácil de “digerir” –es decir, basada en identificaciones fáciles- que es autoexculpatoria.

Conclusiones parciales

Plata dulce es un ejemplo por antonomasia del cine costumbrista con rasgos grotescos que caracteriza la pantalla de la Argentina de los 80. Un cine que construye mundos representacionales en base a contaminaciones entre el universo ficcional y el universo real con vistas a que esos mundos puedan ser reactivados miméticamente por los espectadores con total facilidad. En el retrato de la sociedad argentina de fines de los 70 que hace la película, la época no es sólo el marco de referencia de la acción sino además la cifra del conflicto. Ese retrato construido en base a un muestrario de estampas características (el Mundial, “la tablita”, el dólar, los *tours* de compras, etc.) contribuyó a fijar un modo de figurar la época dentro del imaginario popular y también un modo de nombrar la época que, no por casualidad, coincide con el título de la película. *Plata dulce* trabaja con el imaginario epocal, *expresándolo* a la vez que *construyéndolo*. Porque esta narración era producida casi en el mismo momento en el que aquella etapa asentaba todos sus valores, los cuales, al adherirse a la trama del filme, generaron un sentido de época preciso.

Temas candentes e identificaciones fáciles articulan la característica principal, en el plano estético, de este tipo de cine que responde además en otro plano a los parámetros del cine comercial. *Plata dulce* es producto de una forma de hacer cine que había surgido de la revitalización de la industria cinematográfica nacional a fines de la década de 1950 cuando Ayala y Olivera fundan Aries, una empresa que prolongaba ciertas premisas del viejo modelo industrial pero con una visión renovada en una línea de producciones volcadas hacia la crónica del “tiempo presente”. Una forma de hacer cine que desde entonces y a lo largo de más de medio siglo, bajo distintas estrategias de adaptación a los sucesivos contextos y a los vaivenes de las políticas estatales en materia de apoyo financiero, mantuvo vigente un modo de funcionamiento industrial orientado a hacer de las películas un éxito. Como fue el caso de *Plata dulce* a principios de los 80, uno de los filmes más taquilleros de aquellos años, en el cual la propia realización de la película asume una relación directa con el imaginario del dinero ligado al éxito económico que pone en juego la ficción bajo la idea de “salvarse”.

La experiencia social ligada a las transformaciones económico morales en el contexto argentino de la segunda mitad de los 70 de la cual da cuenta la película analizada está claramente marcada por una inscripción de clase particular. *Plata dulce* interpreta y produce sentidos sobre lo que la clase media argentina “es”, a través de figuraciones narrativas y discursivas que expresan el deseo de *poseer* que la constituye y que está en el origen de sus fantasías de ascenso social. En relación con esa coyuntura económica favorable a la especulación con el dinero, las conductas y comportamientos de los personajes revelan una falla moral en su imposibilidad de discernir con firmeza entre lo que está bien y lo que está mal y de actuar en consecuencia. Este punto oscuro que conecta la *glorificación del dinero* con una *pérdida de la moral* se proyecta en un sentido más profundo cifrado en la época. Porque la extrema preocupación por el dinero y el oportunismo económico también significaron una falta de cuestionamientos sobre el trasfondo que hacía posible la existencia de la “oportunidad”. El precio para que un sector de la clase media cumpliera sus aspiraciones consumistas y se beneficiara con cierta comodidad económica fue el desplazamiento de ese interrogante crucial sobre las condiciones de posibilidad y las consecuencias de que existiese lo que se llamó *plata dulce*.

TERCERA PARTE

CAPITULO 4

DINERO, CUERPOS, RESISTENCIA: *PLATA QUEMADA*

Nosotros, pequeños artesanos burgueses, nosotros que abrimos con nuestras honradas ganzúas las niqueladas cajas registradoras de los pequeños negocios, nosotros somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están las grandes instituciones bancarias. ¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos* (1928)

Presentación

En una entrevista realizada en ocasión de la entrega del Premio Planeta que ganó en 1997 con su novela *Plata quemada*, Ricardo Piglia se refiere al dinero como un *símbolo de concentración*: “La metáfora del ladrón de banco que es el tipo que va a buscar la plata donde está, es una metáfora popular” (en Acuña 1997: 7), explica como si aclarara el fundamento del interrogante final del pasaje brechtiano citado, que el escritor había incluido como epígrafe de la novela. La tensión entre esta figura de la plata en cantidad, atesorada o robada, en la que subyace la idea del dinero como *cifra* y además como un *volumen*, y por otra parte, el dinero concebido como *sustancia*, en tanto objeto material que se esfuma bajo su transmutación en cenizas, según anuncia el título de la obra, constituye la clave de lectura de la versión fílmica del texto de Piglia, realizada por Marcelo Piñeyro, que analizo en este capítulo.

Filmada durante los últimos meses de 1999 y estrenada el 11 de mayo del año siguiente, *Plata quemada*¹³⁸ construye una ficción, un marco de

¹³⁸ Argentina, 2000. *Dirección*: Marcelo Piñeyro. *Guión*: Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro. Basado en la novela homónima de Ricardo Piglia. *Producción*: Oscar Kramer. *Dirección de producción*: Noemí Nemirovsky y Margarita Gómez. *Sonido*: Carlos Abbate y José Luis Díaz. *Música*: Osvaldo Montes. *Fotografía y cámara*: Alfredo Mayo. *Montaje*: Juan Carlos Macias. *Rodaje*: octubre-diciembre de 1999. *Posproducción*: enero-abril 2000. *Duración*: 125 minutos. *Fecha de estreno*: 11 de mayo de 2000. *Intérpretes*: Leonardo Sbaraglia (Nene), Eduardo

visibilidad, que pone en imágenes esa transformación del dinero como objeto de una doble transgresión, el robo y la destrucción de los billetes, en el contexto previo al estallido de 2001 en una Argentina en la que la casi paralización de la circulación monetaria ponía fuertemente en cuestión el valor del dinero. Más allá de su cualidad de pura abstracción, el dinero es el soporte de una trama que lo narra como un símbolo de resistencia que compromete cuerpos y activa la circulación del deseo. Dinero, deseo, cuerpos son los tres términos a través de cuyos cruces e intersecciones el filme procesa como ficción el legado de una década cuyo motor cultural había sido el consumismo –el deseo consumista- sostenido por una paridad cambiaria artificiosa como fachada de la política económica de ajustes y del desmantelamiento de las bases materiales del país.

Un director de los 90

Marcelo Piñeyro se consolidó como cineasta en los 90 cuando realizó, con Aída Bortnik como coguionista, tres de los films más taquilleros de la década: *Tango feroz, la leyenda de Tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). Tanto estas películas como las que hizo después, entre ellas *Plata quemada* (2000),¹³⁹ responden a una idea del cine como un “producto industrial” dirigido hacia un público masivo. Al igual que Fabián Bielinsky o Juan José Campanella –por mencionar dos nombres muy reconocidos popularmente–, Piñeyro pertenece a una generación intermedia que toma distancia de los directores formados en la industria que filmaban en los 70-80 (entre ellos Adolfo Aristarain y Fernando Ayala, estudiados en la Segunda Parte de la tesis), quedando a medio camino entre estos y los cineastas de la generación más joven asociados al Nuevo Cine Argentino surgido a mediados del último decenio del siglo XX. Como estos jóvenes, los

Noriega (Ángel), Pablo Echarri (Cuervo), Leticia Brédice (Giselle), Ricardo Bartis (Fontana), Dolores Fonzi (Vivi), Carlos Roffé (Nando), Daniel Valenzuela (Tabaré), Héctor Alterio (Losardo), Luis Zembrosky (Florian Reyes), Claudio Rissi (relator).

¹³⁹ En la primera década del milenio Piñeyro dirigió otras tres películas: *Kamchatka* (2002), *El método* (2006) y *Las viudas de los jueves* (2009), las cuales, al igual que *Ismael* (2013), su última producción realizada completamente en España con estreno en nuestro país en 2014, tuvieron una repercusión de público menor que los filmes de los 90.

nuevos “autores industriales” (así llamados porque combinan nuevos procedimientos narrativos con los sistemas de producción tradicionales),¹⁴⁰ se formaron en las escuelas de cine¹⁴¹ y en sus películas se reconoce una reflexión acerca de los procedimientos técnicos y narrativos empleados. Un rasgo novedoso en este tipo de producciones, algo que la *opera prima* de Piñeyro ya prefiguraba, fue la absorción de parámetros y elementos de la televisión, tanto estéticos como económicos. Esta línea a la que la crítica denominó “cine comercial de calidad”, “cine *mainstream* creativo” o “film comercial ‘de autor’” (Quintín 2009), en parte contribuyó, aunque con apuestas estéticas apoyadas en una narrativa de género más clásica, al movimiento de renovación de la cinematografía argentina post 80s.

El *thriller* o el drama con enigma es el sello predominante pero no exclusivo de la obra de Piñeyro en la que, luego de la triple colaboración con Bortnik en los 90, se cierra un ciclo y su siguiente proyecto, *Plata quemada*, marca un punto de inflexión. En primer término, por estar basada en la novela de Ricardo Piglia que Piñeyro adaptó junto a Marcelo Figueras, con quien trabajaría en los guiones de todos sus filmes posteriores.¹⁴² Pero además, *Plata quemada* representa un punto de inflexión en otro sentido. Estrenada en el momento previo al colapso político económico institucional que asoló al país en 2001 como culminación del ciclo neoliberal iniciado en la última dictadura e implementado a ultranza con la política de convertibilidad, la flexibilización laboral y las privatizaciones en la década menemista, esta ficción anticipa la falla del sistema bajo el signo de una alegoría: la “plata quemada”. Ese punto traumático de quiebre social que en la Argentina cerró la década de 1990, tras

¹⁴⁰ Así los llamaron Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf en una conversación publicada en 2002 con el título “De la industria al cine independiente: ¿hay ‘autores industriales’?”, en la que los críticos responden afirmativamente a esta pregunta al definir a los “autores industriales” como “cineastas de una generación anterior que –paralelamente a la aparición del cine independiente- han logrado reformular el cine *mainstream*” (Bernades, Lerer y Wolf 2002: 13).

¹⁴¹ En la conversación citada Bernades apunta: “Se puede decir que los ‘autores industriales’ son la primera generación de egresados de escuelas del cine argentino. Y en eso coinciden con la mayoría de los nuevos ‘independientes’, que serían la segunda generación” (2002: 119-120). En el caso de Piñeyro, estudió en la Escuela de Cine de La Plata.

¹⁴² Figueras fue guionista en *Kamchatka* y en *Ismael* y también intervino en las adaptaciones de *El método*, a partir de una obra de teatro revelación del circuito catalán, y de *Las viudas de los jueves*, sobre el *best seller* literario de Claudia Piñeiro. El guión de *Plata quemada* fue publicado como libro en una edición que incluye fotos de la filmación, algunos fotogramas y un diario de rodaje escrito por Figueras (ver Figueras y Piñeyro 2000).

la ruptura de la ilusión de la paridad del peso con el dólar, está en el horizonte de las tres primeras películas de Piñeyro, cuyas tramas tematizan la corrupción y el derrumbe de las instituciones, del Estado y la justicia como una experiencia de desintegración social. Y es también el punto al que retornan *El método* (2006), en una perspectiva que conecta las políticas de ajuste a nivel global con la exclusión económico social en la Argentina de los 90, y *Las viudas de los jueves* (2009), en su retrato del derrumbe, en la inminencia del estallido de diciembre del 2001, de ese sector de clase media acomodada que había buscado beneficiarse de la apertura neoliberal.¹⁴³

Escasez y abundancia: el dinero en el cine de fin de siglo

Con tan sólo diez títulos, 1992 fue el año de menor cantidad de estrenos nacionales desde la consolidación de nuestra cinematografía como industria a fines de la década de 1930. Fue también el año en que Martín Rejtman gracias a la ayuda financiera de una fundación holandesa finaliza *Rapado*, y Esteban Sapir decide iniciarse como director y con plata propia y la ayuda de un grupo de amigos comienza a proyectar *Picado fino*, que logró terminar en 1995. En el

¹⁴³ *Ismael* es la excepción que confirma la regla, el filme que Piñeyro eligió realizar en España “porque –dice el director- no estoy encontrando la manera de contar este momento del país” (en Kairuz 2014 [online]), que ya no es el del neoliberalismo como núcleo duro de toda una época de la Argentina. En una entrevista realizada en el momento en que estaba por comenzar a filmar *Ismael*, Piñeyro señalaba:

He tenido una pulsión por contar cosas de Argentina, cosas que tenían que ver con la dictadura, el neoliberalismo, su estallido. A mí, como ciudadano, me encanta el actual momento que estamos viviendo en el país. A veces no puedo creer que sea cierto, y no sé qué contar en este momento. Será que es difícil contar historias felices. No sé qué contar. A punto tal que la película que voy a hacer ahora no tiene nada que ver con lo que está pasando, ni siquiera la voy a hacer aquí (en Brunetto 2013: 77).

Más allá de las declaraciones del cineasta (que él mismo amplió en una nota publicada luego de terminar el filme, en ocasión de su estreno en Argentina [ver Kairuz 2014]), se puede pensar que incluso *El método* y *Las viudas de los jueves* representan coletazos fallidos del impulso de retorno a ese acontecimiento crítico (“¿Cuál sería el mejor modo de contar el 20 y 21 de diciembre de 2001?, se pregunta. No creo que haya un modo mejor, hay modos distintos, todos absolutamente válidos” [en Brunetto 2013: 66]) que esta última película (*Las viudas...*) pone en escena en un televisor que muestra las imágenes desoladoras de los enfrentamientos en la Plaza de Mayo, imágenes de archivo que certifican que lo que *Plata quemada* anunciaba como alegoría, el colapso del sistema, se ha hecho realidad.

momento en que estas *operas primas* llegan a estrenarse comercialmente, la primera en 1996 y la segunda dos años después, el panorama del cine argentino había cambiado, con una recuperación en auge del promedio de estrenos anuales,¹⁴⁴ la sanción de la nueva ley de cine¹⁴⁵ y además, por la incorporación de la mirada renovada de la generación más joven, para la cual, sobre todo Rejtman fue una clara referencia. No sólo en el plano de las soluciones estéticas, en rechazo de las fórmulas gastadas del costumbrismo del cine nacional de las décadas anteriores, sino también en cuanto a la manera de obtener dinero para producir una película por fuera de las instancias habituales de financiación en el circuito tradicional del cine comercial (que recibía ayuda estatal a través del INCAA).¹⁴⁶ Lo innovador de *Rapado* fue

¹⁴⁴ La tasa de recuperación creciente en la segunda mitad de la década (ver el cuadro a continuación) marcó una tendencia sostenida que se prolongó en el nuevo milenio, en el cual el número anual de estrenos nacionales superó en varios puntos el record histórico de 58 filmes en 1950.

Año	Estrenos nacionales	Año	Estrenos nacionales
1989	13	1997	28
1990	12	1998	35
1991	17	1999	38
1992	10	2000	45
1993	13	2001	46
1994	11	2002	44
1995	23	2003	52
1996	38	2004	69

Fuentes: Getino (1998: 337) y www.cinenacional.com

¹⁴⁵ Sancionada en 1994, la ley de cine multiplicó los recursos del Estado destinados a la producción cinematográfica a través de una recomposición del fondo de fomento, que se vio incrementado por el gravado de nuevos impuestos (a la venta y alquiler de videos, generalizado por esos años como forma hogareña de consumo de películas junto a la TV por cable), además del porcentaje de lo recaudado por entradas vendidas en las boleterías. Las nuevas posibilidades y recursos económicos con que contaba el entonces rebautizado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) benefició menos a los jóvenes directores que a las corporaciones multimediáticas que, por la vía de los subsidios, recuperaban con creces el dinero que debían aportar al fondo de fomento. Por otra parte paradójicamente, en ese contexto poco alentador, la paridad cambiaria con el dólar, sostenida en una "ficción" que luego se reveló funesta, en cierta forma favoreció una actividad como la cinematográfica que requería insumos a precio dólar.

¹⁴⁶ Pablo Rovito, actual rector de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC), quien además está fuertemente vinculado al campo de la producción, vio en esa nueva figura del director-productor el punto de innovación determinante en un contexto de escasez de dinero como el de entonces, cuando

los nuevos productores diseñan lo que, para mí, es la gran novedad de este modelo: cómo financiar las películas sin depender del crédito del Estado. Este cine se independiza no de los modelos de recuperación económica (porque se va a buscar el subsidio después), sino de los de financiación. (...) No pasa por quién paga o no determinados procesos. Muchas de esas películas se hacen igual y

inventar una nueva forma cinematográfica que sintetizaba de un modo original estos dos aspectos conexos: estética y economía. Rejtman lo explica con gran claridad en un pasaje muchas veces citado:

Rapado es una película que habla sobre economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener el equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueques de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que te dan por caramelos de vuelto y de billetes falsos. Y también economía en cuanto al presupuesto. Es una película hecha con dos mangos. Sabía que no iba a disponer de mucha guita, entonces me propuse algo que fuera muy modesto en cuanto a pretensiones de actores, decorados, extras. Ahí mismo hay un condicionamiento. Entonces la película es una puesta en escena de lo que es hacer una película. Siempre es así. El método de una película está siempre en la película (en Ricagno y Quintín 1996).

En su segundo tramo, el pasaje expone un razonamiento análogo al de Gilles Deleuze cuando piensa el dinero como el “presupuesto más interior” del cine, como su condicionante interno: “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film” (1996 [1985]: 109). No obstante, el argumento deleuzeano pone el énfasis en el tiempo como factor reversible del dinero: el dinero se internaliza en el filme

se paga al final, cuando cobran el subsidio. Por lo tanto son tan industriales como las otras, lo que hicieron fue financiar de otra manera (2003: 10).

Para este nuevo modo de financiación, fue fundamental la búsqueda de fondos en fundaciones internacionales (como la Hubert Bals Fund holandesa a la que recurrió Rejtman con la ayuda de Alejandro Agresti). Gonzalo Aguilar observa respecto a este cambio:

Si los ochenta estuvieron marcados por la coproducción artística, durante los noventa predominaron los apoyos de las fundaciones extranjeras. En contraste con la coproducción artística que a menudo condicionaba algunos aspectos de la realización de un film, el apoyo de estas fundaciones implicó solamente una coproducción financiera y no artística (2006: 18).

Por otra parte, las grandes producciones del cine comercial mantuvieron esos condicionamientos en el plano artístico. La incorporación del joven español Eduardo Noriega en uno de los papeles protagónicos de *Plata quemada*, respondió a una exigencia de ese tipo (aunque hubiera sido posible cubrir el cupo con una actriz secundaria, según aclaró Piñeyro justificando su elección en las cualidades actorales de Noriega).

como un condicionante que se traduce en términos de tiempo. Dicho de otro modo: en el cine la medida del dinero es el tiempo. La película a propósito de la cual cité estas ideas de Deleuze sobre la equivalencia entre tiempo y dinero como límite interno del filme, *La parte del león* (capítulo 2), exponía en sus elecciones estéticas la limitación impuesta por un bajo presupuesto y un tiempo de realización muy acotado en términos de premura, de apuro, de la presión de trabajar contra reloj. En relación a este aspecto en particular, hay una marca diferencial en películas como la de Rejtman o la de Sapir respecto de ese otro tipo de cine en el que el factor tiempo juega en contra de la posibilidad de recuperar la inversión, como en el caso de *La parte de león* y del cine comercial en general, para el cual, más allá de la apuesta artística (que en muchos casos existe), una película es un producto a vender para obtener dinero como retribución.¹⁴⁷ En filmes que tardan años en hacerse,¹⁴⁸ en cambio, el condicionamiento del dinero implica procesar en la propia película las marcas del paso del tiempo mientras ésta sigue sin terminarse. Este otro modo de circulación del dinero como condicionante de la realización de un filme fue novedoso porque creó una nueva forma estética como expresión de la época en el cine que se hacía en la Argentina a fines de los 90.

En este contexto en el que el Nuevo Cine narra el dinero como una *carencia*, la del impacto material de la falta de dinero en el modo de

¹⁴⁷ Es el caso de todas las películas del corpus, las cuales responden a los parámetros del cine considerado "industrial". Aunque es evidente que no es lo mismo *La parte del león*, realizada con dinero invertido por unos abogados en las condiciones que ya describí (capítulo 2) que –para mencionar el contraejemplo más extremo– *Plata quemada*, que se hizo con el apoyo del INCAA y el aporte de varios países como una gran producción (con interiores reconstruidos en estudios, ambientación de época, múltiples locaciones de exteriores en Argentina y Uruguay, etc.). Con sus diferencias (a las que me refiero también en los otros capítulos en consideración del resto del corpus), todas estas películas tienen como uno de sus objetivos iniciales el obtener ganancias, lo cual puede o no ocurrir. Aristarain ha sido taxativo al respecto:

El cine es comercial y punto. A partir de ahí vos harás un producto que podrá llamarse artístico o un bodrio. Pero lo que determina al cine es que es un producto, un producto que cuesta mucha plata y se hace para que tenga difusión masiva. Entonces es absurdo decir que hacés una película para que la vean diez tipos. Si podés meter cuatro, cinco o veinte millones de espectadores, mejor (en s/d 1982: 6).

¹⁴⁸ A los títulos citados, pueden agregarse *Silvia Prieto* (1999) también de Rejtman, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero y muchos otros. En cierta manera, más allá de la cuestión de las concesiones estéticas a favor de la captación del público, la diferencia entre la producción comercial y la de los nuevos realizadores de los 90, quienes también aspiran a poder estrenar sus filmes y que los vean muchos espectadores, es del orden del tiempo: la necesidad de la paciencia (obligada, si se quiere) frente a la urgencia y la premura.

construcción del relato, y la de una escena social devastada por el giro neoliberal finalmente consumado (las familias de clase media venida a menos de *Rapado* y de *La ciénaga* [Lucrecia Martel, 2001] o los excluidos del trabajo en *Mundo grúa* y en *Pizza, birra y faso* [Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998] como ejemplos paradigmáticos), Piñeyro realiza *Plata quemada*, una película doblemente marcada por el impacto de la circulación del dinero como *abundancia*. En términos materiales, por la solvencia de los recursos económicos con los que fue realizada y, en términos simbólicos, porque al filo de la debacle en la que la plata pierde valor, se extingue o se vuelve físicamente inaccesible, pone en escena una parva de billetes y los quema.

Amor y resistencia

Ambientada en los años 60, *Plata quemada* cuenta la historia de un asalto millonario cometido por tres jóvenes delincuentes que interceptan un camión pagador y se llevan siete millones de pesos. Junto al jefe de la banda, el Nene (Leonardo Sbaraglia), Ángel (Eduardo Noriega) y el Cuervo (Pablo Echarri) se fugan al Uruguay desde donde esperan poder huir hacia Brasil con documentos falsos, lo cual no llega a suceder. El jefe, Fontana (Ricardo Bartis), decide irse con su parte del botín y los jóvenes son acorralados por la policía. Encerrados en un departamento, Ángel, el Nene y el Cuervo resisten durante horas el intenso ataque policial. Antes de morir tras un sostenido enfrentamiento, realizan un último gesto de provocación: queman el dinero robado.

A diferencia de la novela, que trabaja a partir de un hecho real ocurrido entre Buenos Aires y Montevideo en 1965¹⁴⁹ –“un caso menor y ya olvidado de la crónica policial”, dice Piglia (1997: 245) en el epílogo-, el filme tiene como

¹⁴⁹ De reciente aparición, en *Liberaij. La verdadera historia del caso Plata Quemada* (2014) el periodista Leonardo Haberkorn presenta una exhaustiva investigación que retrata a los integrantes de la banda y reconstruye el asalto cometido en San Fernando, el enfrentamiento con la policía y el desenlace en Montevideo, en relación con el cual existen dudas acerca de si los delincuentes efectivamente quemaron el dinero del botín. El libro es una ampliación de la nota publicada en 1998 en la revista uruguaya *Tres*, con motivo de la aparición de la novela de Piglia el año anterior, en la que Haberkorn presentaba los hechos desde la óptica de la prensa, la policía y testigos uruguayos. La nota fue reproducida en el Suplemento Radar de *Página 12* con el título “El Golpe” en la edición del 22 de febrero (ver Haberkorn 1998).

punto de partida la versión ficcionalizada que presenta el relato literario.¹⁵⁰ Si éste entra en tensión con lo real bajo el formato de la crónica a partir de la reconstrucción de un caso policial y mediático, en la película el vínculo con los hechos y la historia real queda consignado bajo una mera inscripción formal en el cartel que la cierra: “Esta historia es real. Sucedió en Buenos Aires y Montevideo entre el 28 de septiembre y el 4 de noviembre de 1965. Sólo se han cambiado los nombres y algunas circunstancias”.

La construcción del guión que hacen Figueras y Piñeyro a partir de la novela de Piglia está basada en un corrimiento central en la organización de la trama. Si la novela está construida en clave policial a partir de la tensión producida por un conjunto de voces y de discursos que se superponen y contradicen (las notas de la prensa, los informes psiquiátricos, la voz de los testigos, los partes policiales, la transcripción de las conversaciones grabadas en la escucha policial de los delincuentes, las declaraciones e interrogatorios),¹⁵¹ la película, en cambio, desarma esa polifonía para privilegiar

¹⁵⁰ La afirmación que abre el epílogo: “Esta novela cuenta una historia real” (1997: 245), propone un pacto de lectura retroactivo sobre los acontecimientos narrados que sostiene la absoluta fidelidad a “la verdad de los hechos” (1997: 251). Sin embargo, plantea Julio Premat,

la tensión genérica (la de la novela policial), la fuerza de dramatización de la causalidad (proveniente del relato en tanto forma), la polisemia discursiva y retórica, el uso constante del lenguaje figurado y la intensidad imaginaria irrumpen a cada momento, excediendo la “historia real”, volviendo inverosímil el pacto de lectura propuesto *a posteriori*. *Plata quemada* se inscribe entonces con tanta vehemencia en lo literario porque, nos dice conflictivamente el Epílogo, es una historia real: leamos a la realidad como literatura; leamos, se nos dice susurrando, a la literatura como si fuera real (2004: 124).

Siguiendo esta idea, Premat lee el texto de Piglia como la imbricación de dos historias diferentes: por un lado, el relato de “una serie de peripecias criminales” y, por el otro, “el relato de una pesquisa” a cargo de un escritor-detective que narra otra historia, la historia de “la construcción de la historia leída” (2004: 124).

¹⁵¹ Este aspecto ha sido objeto de estudio de la crítica desde los primeros trabajos publicados tras la aparición de la novela, entre ellos, por ejemplo, el artículo en el que Michelle Clayton analiza el estatuto de las voces en relación con la superposición de registros y de versiones sobre los hechos:

La novela está constituida por el entretrejo de fuentes, por una multitud de voces diferentes, frecuentemente contradictorias, que cuestionan –implícita y explícitamente– los límites entre la verdad y la ficción, o entre la verdad y su reconstrucción hermenéutica. (...)

En gran parte, el espesor de *Plata quemada* deriva precisamente de la superposición de voces y versiones coexistentes, del entretrejo de lo marginal con lo central, de lo no cuantificable y oral con lo autoral y la escritura. El escritor

la historia de amor entre Ángel y el Nene como hilo conductor del relato. La intriga policial que pone en marcha la acción va decantando como telón de fondo del vínculo que une a la pareja de los Mellizos, como los llaman porque son no hermanos sino inseparables. Un indicio del desplazamiento hacia la historia sentimental¹⁵² se preanuncia en la secuencia de créditos construida a partir de un motivo visual que, en juego con la frase del título y con el acto final de la trama, muestra un desfile de imágenes sobre detalles de distintos billetes de la época en medio de una cortina de humo y llamas, mientras suena una versión instrumental del tango *Vida mía*, un tango cuya letra expresa la pasión de un enamorado frente a la ausencia de su amor,¹⁵³ el cual tendrá luego una doble inscripción en el relato, en la voz de Héctor Pacheco y en la de Adriana Varela que lo canta en una de las escenas del filme.¹⁵⁴

recoge, a su vez, voces para reconstruir su historia. Pero las voces nunca se borran, ni se subsumen dentro de alguna categoría, ni pueden unirse perfectamente; más bien, muestran en cualquier parte la fricción entre sus registros y puntos de vista, el hilván de sus conexiones, la complejidad y persistencia desafiante de sus tejidos conflictivos. Estas voces producen versiones siempre subjetivas e interesadas, cuyo principal instigador es el dinero (2004: 135-136).

La versión original de este artículo es de 1998 y fue publicado luego con el título “Cómo habla la plata” en una compilación a cargo de Adriana Rodríguez Pérsico, de donde tomo la cita.

¹⁵² Una anécdota que Piñeyro repitió en varias oportunidades muestra que ese desplazamiento desde el policial a la historia de amor marcó el origen mismo del proyecto, cuando una doble lectura de la novela lo llevó a cambiar de decisión y aceptar el ofrecimiento del productor Oscar Kramer para hacer la película, luego de haberlo rechazado. Doble lectura en una acepción literal y figurada, es decir, como relectura y como atribución de otro sentido posible: cuenta Piñeyro que las circunstancias de una larga espera en un aeropuerto lo llevaron a releer el libro y que gracias a esto se dio cuenta de que su “primera lectura había sido un tanto superficial, anclada en el hecho policial”, lo cual le había impedido ver “los personajes extraordinarios que tiene” la novela y su “historia de amantes malditos” (Piñeyro en Zeiger 2000: 4). Ver también la entrevista realizada por Leonardo D’Espósito, “*Plata quemada* me eligió a mí” (2000b: [online]).

¹⁵³ Dicen los versos de una de las estrofas: Vida mía, lejos más te quiero / Vida mía, piensa en mi regreso / Sé que el oro / no tendrá tus besos / Y es por eso que te quiero más / Vida mía / hasta apuro el aliento / acercando el momento / de acariciar felicidad / Sos mi vida / y quisiera llevarte / a mi lado prendida / y así ahogar mi soledad.

¹⁵⁴ Con letra y música de Emilio y Osvaldo Fresedo respectivamente, *Vida mía* se estrenó en 1933 y Héctor Pacheco fue el último de los tres cantores que llegaron a grabarlo con la orquesta de Fresedo en 1952. Además de esta versión tradicional de Pacheco, la de Adriana Varela fue realizada para la película en la que, como señalé, la cantante entona este tango en una escena que transcurre en un local nocturno. En cuanto a la versión instrumental utilizada en los créditos y como tema del filme, se trata de una grabación tomada en vivo en 1956 en la *boite* Rendez Vous donde Fresedo tocaba con su orquesta, en la que el trompetista Dizzy Gillespie, de paso por Buenos Aires, improvisa en vivo sobre el resto de los instrumentos. En su asociación de jazz y tango, esta última versión condensa los dos géneros musicales con los cuales el relato subraya la relación sentimental del Nene y Ángel, a diferencia del Cuervo al que se lo caracteriza a partir de canciones de moda de la época (de Johnny Tedesco, Los

“Yo no sé si hubiera podido hacer *Plata quemada* sin ver *Happy together*”, declaró Piñeyro (en Zeiger 2000: 7) haciendo referencia a la película que Wong Kar-wai había filmado en la Argentina en 1996 sobre una historia de amor desencontrado entre dos hombres que transcurre entre bares, rutas y pensiones. El énfasis sobre la relación homosexual por encima de la historia policial está marcado a nivel textual por un cambio del punto de vista asociado a la voz *over*, que pasa de narrar en tercera persona a un relato en primera persona que alterna los respectivos puntos de vista de Ángel y el Nene. El prólogo y el primer capítulo de los tres que componen el filme, nominado “El hecho”, están puntuados por el comentario intermitente de una voz *over* muy presente que, al igual que el narrador literario al que remite (a menudo con frases textuales), narra en tercera persona para presentar la situación y a los personajes. Con el título “Las voces”, el segundo capítulo introduce otras voces narradoras que, ancladas en la conciencia y la subjetividad de Ángel y del Nene, expresan sus pensamientos y lo que sienten uno por el otro. “Las voces” a las que refiere el título son aquellas que Ángel oye todo el tiempo adentro de su cabeza; las voces de la locura cuya existencia le confiesa al Nene cuando se conocen en un baño de la estación de Constitución.¹⁵⁵ Este secreto sella el

Cinco Latinos, Rita Pavone y otros) que este personaje baila y canta en distintos momentos. En las películas de Piñeyro las canciones y la música son un recurso habitual para subrayar la acción, de la que pueden ser incluso un comentario (como las letras de Andrés Calamaro o de León Gieco en *Caballos salvajes*), lo cual es enfatizado a veces por la superposición de la voz de los personajes que cantan por encima de la del cantante. Y a la vez hay una presencia recurrente de tocadiscos, radios, altoparlantes, reproductores de CD, en los que suena desde el vals de Strauss en la recordada escena en la que el personaje de Alterio baila frente a un lago en *Caballos salvajes* hasta las canciones de moda de los 60 en *Plata quemada* que recién mencioné, por citar sólo dos ejemplos. Por otra parte, el hecho de que la banda de sonido de las películas de Piñeyro sea editada en CD (al igual que el guión publicado como libro, según la modalidad del *merchandising* que en la Argentina se inaugura precisamente con su *opera prima Tango feroz*) confirma, en un plano extrafílmico, la importancia otorgada a las canciones y la música dentro de la obra del cineasta.

¹⁵⁵ La diferencia con la novela, en la que los personajes se conocen en la cárcel de Batán, es otra marca del desplazamiento desde el imaginario del género policial (al que pertenece el ámbito de la cárcel) hacia la historia sentimental surgida en el bajo fondo de los baños de la estación de trenes de Constitución donde tiene lugar el primer contacto sexual entre los dos jóvenes. Una imagen de este primer encuentro (según es representado en el filme) fue empleada en el afiche promocional para Estados Unidos, el cual califica la película a partir de un comentario destacado de la crítica como “Intensely erotic”. Lo llamativo de este afiche son los billetes que rodean esa imagen a modo de marco, los cuales se corresponden con los de curso legal en la actualidad y no con los que circulaban en la época en la que sucede la acción, un detalle extemporáneo que no se repite, por ejemplo, en el afiche alemán que es prácticamente igual al anterior a excepción de este desliz y del idioma. Si en *Plata dulce* el afiche incluía billetes del momento de realización del filme en vez de los de la época ficcionalizada, como un signo de la velocidad de la depreciación monetaria (capítulo 3), en este

comienzo de la relación. Y también su final. En el tercer y último capítulo, “Plata quemada”, el Nene moribundo, en brazos de Ángel, empieza a oír las voces que en ese momento su compañero ha dejado de escuchar. Además de esta suerte de transferencia de voces interiores como señal definitiva del amor que los une, el Nene, antes de morir, se acerca al oído de Ángel y pronuncia sus últimas palabras que no se llegan a escuchar. Este otro secreto sella el final de su historia.

Por otra parte, el desplazamiento cinematográfico del foco de la historia hacia la relación amorosa entre los dos jóvenes sella un imaginario iconográfico con posteriores repercusiones sobre la propia novela como objeto cultural. Este punto ha sido señalado por Alejandra Laera (2014, 2009) al estudiar “el caso *Plata quemada*” en el marco de las relaciones entre literatura y circulación, a partir de los sucesivos tramos del “periplo transnacional” –como lo llama la autora- seguido por la novela de Piglia desde su lanzamiento en 1997, luego de obtener el Premio Planeta. Laera llama la atención sobre la imagen de tapa elegida por la editorial Anagrama para la reedición española de la novela en el año 2000, luego del estreno cinematográfico, la cual muestra no el esperable fotograma del afiche de promoción del filme con los rostros de los tres protagonistas de perfil (IMAGEN 1), sino los cuerpos de los torsos desnudos de Ángel y el Nene a punto de abrazarse y de besarse y, un poco más atrás, la figura del Cuervo que mira hacia otro lado (IMAGEN 2), una imagen que compone el diseño de la portada de la edición de la película en DVD (IMAGEN 3), además de haber sido utilizada también como portada del libro en el que se publicó el guión y el diario de rodaje de la película (IMAGEN 4). “La nueva tapa es una suerte de redefinición del marco, las condiciones y las expectativas de lectura”, señala Laera. Con la elección de esa imagen para la nueva edición “que avala la lectura cinematográfica de la historia”, prosigue, “el bandido no sólo abandona su perfil peligroso, sino que reconvierte su heroización de cuño romántico y se transforma en el bandido romantizado de las telenovelas” (2014: 368). En este sentido la clausura narrativa de la película es inequívoca, al presentar como imágenes finales la “despedida” del Nene y Ángel, entre secretos y susurros, antes de morir uno en los brazos del otro.

otro caso el error no tiene justificación más que en el supuesto desconocimiento del diseño de los billetes argentinos por parte del público estadounidense.

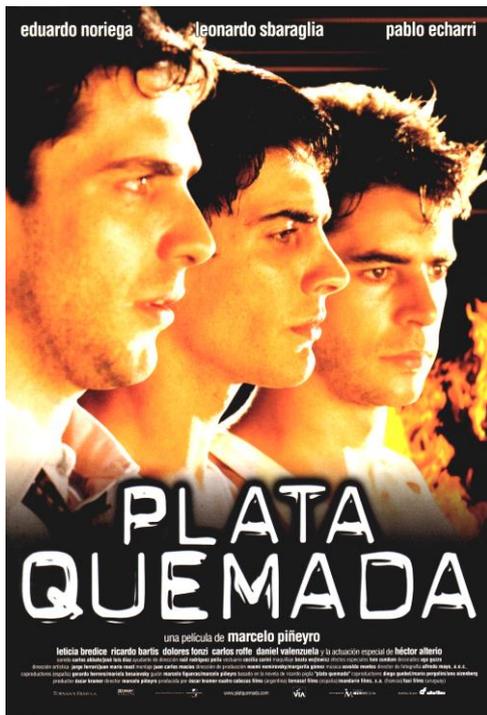


IMAGEN 1

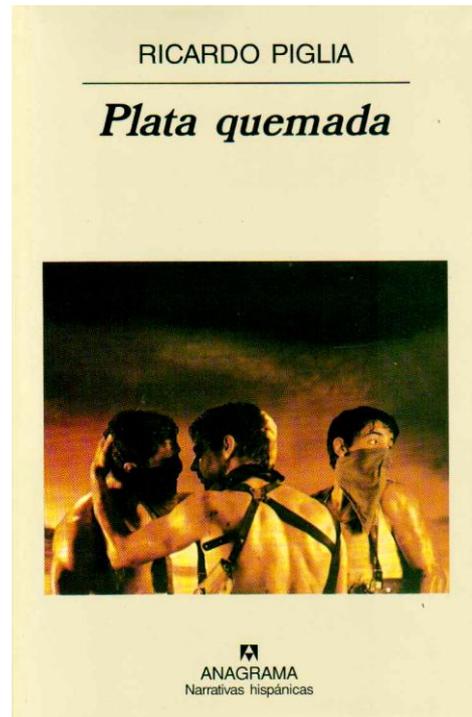


IMAGEN 2



IMAGEN 3

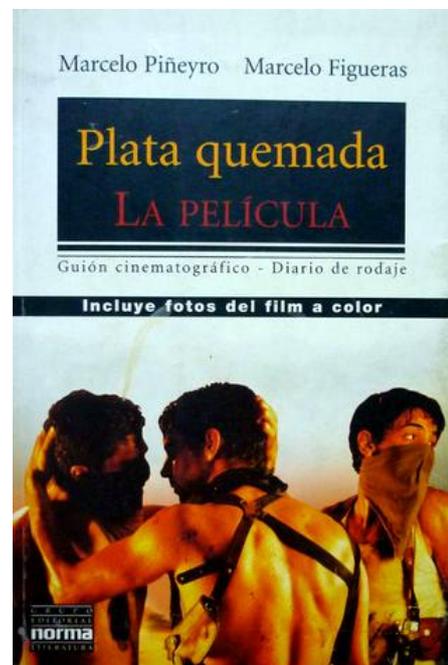


IMAGEN 4

Asaltos de películas

En una de las entrevistas publicadas cuando se estrenó *Plata quemada*, le preguntaron a Piñeyro qué filmes tenía en mente mientras hacía la película.¹⁵⁶ No sorprende en su respuesta la mención al cine de los 60 con los policiales franceses de Jean-Pierre Melville y *La pandilla salvaje* (1969) de Sam Peckinpah o, de unos años antes, al clásico de Stanley Kubrick *Casta de malditos* (1956) que es una referencia casi obligada, no sólo por narrar el despliegue y la ejecución de un robo magistral, sino también por el célebre final con los billetes del botín que vuelan por el aire. Por otra parte, “mucho cine argentino de comienzos de los 60, policial de bandas que se juntaban para hacer asaltos”, agrega Piñeyro (en D’Espósito 2000a) y menciona en particular *El asalto*, un filme sobre la novela homónima del economista Enrique Silberstein que Kurt Land llevó a la pantalla en 1960, una película de personajes prototípicos y un argumento previsible que tuvo escasa repercusión pero cuyo final vale la referencia. Menos un policial que un drama costumbrista que retrata Buenos Aires como escenario de los encuentros y los movimientos de un grupo de ladrones de poca monta (entre ellos, los jóvenes Alberto de Mendoza y Tato Bores), *El asalto* cuenta la planificación y la ejecución de un golpe al tesoro de un banco que a pesar de sucesivos imprevistos resulta de acuerdo a lo planeado hasta que, al final, luego de sortear la persecución policial, los asaltantes pierden el control del auto en el que huyen, el cual se estrella y se incendia. Los hombres resultan ilesos pero no así el dinero del botín que se prende fuego y se quema frente a sus ojos mientras sus voces se lamentan:¹⁵⁷

Y ahí estaban esos millones de pesos.

¹⁵⁶ La cinefilia como marca autoral se “cuela” en el relato fílmico en una serie de títulos de películas (como *A la hora señalada*, *Los sospechosos de siempre*, *Il sorpasso*, *El último de los mohicanos*) cuyas frases son integradas a los parlamentos de los personajes en distintas circunstancias, lo cual funciona como un guiño al espectador.

¹⁵⁷ La persecución de los criminales por parte de los representantes de la ley en *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) se resuelve en una escena similar que culmina cuando el coche en el que escapan los primeros, se desbarranca y se incendia. Aunque en este otro caso el relato enfatiza el destino final de los delincuentes y no el del dinero mal habido, la imagen que cierra la escena incluye, junto a uno de los cuerpos caídos, la pila de billetes ardiendo en medio de las llamas, lo cual es resaltado además por el sonido del papel que cruje a causa de la acción del fuego.

*Nos habían pertenecido. Los habíamos ganado.
Esos billetes que yo había olido, estrujado, acariciado.
Que fueron nuestra esperanza y nuestra posible salvación.
Estaban allí convertidos en nada, en cenizas.*

El recurso a la voz *over* inscrita en cada uno de los personajes y el empleo del tiempo imperfecto subrayan verbalmente la pérdida de la plata robada como ruptura del sueño de “salvarse” económicamente. A diferencia de *Plata quemada* en que la quema del botín es un acto de resistencia de los protagonistas, en *El asalto* la desaparición del dinero a causa del fuego es un artilugio narrativo que imprime circularidad al relato, en tanto al final los personajes se encuentran otra vez en la situación previa, aunque ya sin “la ilusión del asalto” no volverán a reunirse.

Exactamente el mismo día en que se había estrenado *El asalto* pero cinco años más tarde, el 5 de mayo de 1965, llega a los cines porteños otra película de un robo, en este caso inspirada en un hecho real que había tenido lugar el 29 de agosto de 1963 cuando un grupo de jóvenes vinculado a la organización fascista y antisemita del Movimiento Nacionalista Tacuara irrumpió en el Policlínico Bancario y robó catorce millones de pesos destinados al pago de los sueldos del personal, en el momento en que el dinero era entregado en la institución por el camión pagador. El episodio, ligado a una problemática de actualidad para la época, fue incorporado en la trama del filme *Con gusto a rabia*, un drama policial protagonizado por Alfredo Alcón y Mirtha Legrand que Fernando Ayala dirigió fiel a la fórmula “testimonial” de Aries orientada a captar escenas candentes del presente,¹⁵⁸ el cual constituye otro de los antecedentes nacionales de los 60 sobre la ejecución de un robo por parte de una banda a los que se refería Piñeyro (aunque éste no lo cita). Acontecido el 28 de septiembre de 1965, el robo al camión pagador de los sueldos de la Municipalidad de San Fernando que inspiró *Plata quemada* presenta ciertas similitudes con el asalto al Policlínico Bancario ocurrido dos

¹⁵⁸ Sobre esta fórmula generadora de toda una línea ficcional en la producción de la dupla Ayala-Olivera como sello de Aries ver el capítulo 3. La problemática de actualidad que *Con gusto a rabia* incorpora como trasfondo del conflicto, menos romántico que de clase, de la pareja protagonista es la violencia callejera ejercida por jóvenes burgueses con ideales nacionalistas que cometían acciones antisemitas en defensa de “la causa”, una problemática social de la época que en el cine nacional había aparecido en forma marginal, como denuncia en clave ficcional, en el primer cortometraje de Raymundo Gleyzer, *El ciclo*, realizado en 1963.

años antes, en las cuales Piglia repara al presentar las primeras noticias del robo de San Fernando en la prensa según informes y declaraciones policiales que atribuían una conexión entre ambos episodios: “Las primeras hipótesis hacían pensar en un ataque tipo comando. Los investigadores asocian el robo con el asalto realizado meses atrás por un grupo nacionalista al Policlínico Bancario. Había, según los trascendidos, elementos comunes” (1997: 53). Además del robo de San Fernando como hecho central del relato, es el cruce con este tipo de datos y referencias específicas, que la película *aggiorna* y reformula como generalidades (“esta banda tiene el estilo de las organizaciones clandestinas”, había escuchado en la radio un personaje del filme), el mecanismo con el que la novela construye “la realidad” de la época narrada a partir de una tensión entre la ficción y lo real.

“Lo colectivo *situado*”

En la historia que cuenta la novela de Piglia y recrea la versión fílmica, la plata quemada es la provocación final con la que culmina un enfrentamiento que los delincuentes llevan hasta las últimas consecuencias a través de la resistencia total frente a cientos y cientos de policías. Esta obstinación los inviste de heroísmo: Ángel, el Cuervo y el Nene mueren como héroes, en su ley. Quemar el dinero es un acto de resistencia porque es consecuencia de una elección de los protagonistas. La eficacia narrativo-visual de la escena antológica que clausura *Plata quemada* radica en que resuelve la imposibilidad de gastar el dinero robado a través del consumo literal de la propia sustancia material –el papel– de los billetes que vuelan por el aire encendidos, deshaciéndose. El botín se consume, se quema, no “se gasta” sino que se volatiliza. El efecto de sentido que produce esta clausura narrativa se basa en que hace desaparecer con un solo gesto aquello que puso en marcha la acción, el objeto-dinero cuya persecución movilizó toda la cadena de acontecimientos (la planificación del robo, la ejecución del golpe, la huida, el enfrentamiento, etc.). La volatilidad del dinero es un recurso de gran énfasis visual también en *Casta de malditos* de Stanley Kubrick en uno de los finales más famosos de la historia del cine negro. Este filme que Piñeyro había

mencionado como referencia del suyo, también muestra el esfuerzo que costó planear y llevar a cabo un asalto para conseguir un dinero que, al final, “se esfuma” en pocos segundos a causa del viento que lo dispersa cuando la valija en la cual era transportado se abre accidentalmente.

El recurso a la volatilidad del dinero y su efectismo visual en términos de sorpresa, pero no como consecuencia de un imprevisto (el accidente del coche en *El asalto*, el de la valija en *Casta de malditos*) sino, al igual que en *Plata quemada*, como un acto de resistencia, es clave en una escena central de *Caballos salvajes* (1995). El filme cuenta la historia de José (Héctor Alterio), un hombre que decide saldar una injusticia del pasado recuperando el dinero que un banco le estafó casi veinte años atrás en la época de la “plata dulce”.¹⁵⁹ El rastro del dinero conecta el banco que a fines de los años 70 malversó la plata familiar con una financiera de la era menemista, “una fachada de manejos mafiosos” –asevera José-, en donde trabaja Pedro (Leonardo Sbaraglia), un joven ejecutivo que, en la confusión de la situación y frente a la amenaza de José de matarse frente a él, se hace pasar por su rehén para ayudarlo a escapar con el dinero. *Caballos salvajes* actualiza en el contexto neoliberal de los 90 la figura del justiciero¹⁶⁰ como aquel que transgrede la ley para hacer justicia frente a un sistema social que ampara a quienes más tienen.¹⁶¹ “Hasta

¹⁵⁹ No sólo el origen del dinero está marcado por un gesto de altruismo, en tanto se trata de la suma que su padre había logrado reunir al vender todas sus posesiones para que su nieto pudiese ir a la universidad, sino también el motivo actual de José, quien necesita el dinero para poder comprar y dejar en libertad los caballos que cuidó durante toda su vida y evitar con esto que sean sacrificados.

¹⁶⁰ En el capítulo 1 caractericé con detalle esta figura preponderante dentro del imaginario argentino, desde sus antecedentes en la gauchesca y los relatos fundadores de la nación en los que queda asociada al héroe que pasa *de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia*, hasta sus proyecciones en diferentes relatos ficcionales y sociales tanto del pasado como del presente.

¹⁶¹ *Cenizas del paraíso* (1997), un drama policial sobre la corrupción judicial en conexión con el poder político-económico, presenta el mismo problema bajo otro aspecto. El enigma que plantean las dos muertes que abren el relato, el suicidio del juez Costa Makantasis (Héctor Alterio) y el asesinato de la joven Ana Muro (Leticia Bredice), hija única de un poderoso y acaudalado empresario cuyos negocios corruptos estaban siendo investigados por el juez, movilizan la acción a través de la investigación que emprende la jueza Beatriz Teller (Cecilia Roth). Al final, suicidio y asesinato se invierten: la muerte del juez se revela como un homicidio a causa de esa investigación, y la de Ana, como un suicidio tras haber descubierto los negocios turbios de su padre. El hecho de que el crimen del juez Makantasis quede sin resolución judicial justifica el dictamen desesperanzador con el que se cierra la película: “Haga lo que haga, no será justicia”, dice la jueza. Al igual que en *Caballos salvajes*, el sistema, judicial en este caso, ampara a los poderosos. Si la década del 90 fue una coyuntura favorable para el enriquecimiento de unos pocos, lo fue a costa del resto de la sociedad. Es lo que sugiere la

la Biblia dice que se puede robar a los ladrones”, alega José frente a Pedro en defensa de una joven que primero les roba y luego devuelve el bolso con la plata; un alegato que también es en defensa propia. “Los indomables” –como han sido apodados en la televisión– arman una impactante puesta en escena para devolver la diferencia de dinero que tomaron por error, pero no a la financiera sino a obreros cesanteados que piden que se reabra una fábrica con una manifestación popular. “Les devolvemos cuatrocientos sesenta y cuatro mil seiscientos dólares que no son nuestros y nunca quisimos. En nombre de los muchos estafados de nuestro país... ¡que lo disfruten!”¹⁶² concluye la voz de José en el instante en que estalla una bomba de estruendo y los billetes vuelan por el aire sobre la gente sorprendida.¹⁶³ La eficacia del gesto radica en que supone cierta reparación compensatoria frente al desamparo sufrido por los trabajadores a causa de un Estado, el Estado neoliberal de los 90, que ha dejado de cumplir sus funciones y ya no garantiza el bienestar de los ciudadanos.

Si en *Caballos salvajes* José y Pedro hacen volar por el aire el dinero robado como una recompensa para trabajadores desocupados, en *Plata quemada* el Nene y Ángel queman los billetes del botín para que la policía no pueda quedarse con él. En este filme la escena final con la quema del dinero tiene un gran impacto dramático y visual pero además tiene también una fuerte

imagen de los niños que revisan bolsas de basura en la calle a la entrada del juzgado, que la contracara de la corrupción institucional es la injusticia social.

¹⁶² El monto “devuelto” es exactamente la diferencia resultante de restar al total de dinero tomado de la financiera el importe de la estafa a la familia de José, incluso sin sumar los intereses, en un detalle de candidez con el que el filme busca redimir a este personaje.

¹⁶³ Un antecedente de esta escena se encuentra en *Tarde de perros* (1975) de Sidney Lumet (una película sobre el caso real del robo a un banco de Brooklyn, con una toma de rehenes de más de catorce horas que había tenido en vilo a la audiencia norteamericana tres años antes), cuando Sonny, el ladrón inexperto interpretado por Al Pacino, sale a la calle y arroja puñados de billetes hacia la multitud de curiosos agolpada frente al banco, quienes se abalanzan sobre el dinero que vuela por el aire. Uno de los rasgos peculiares sobre el que Fredric Jameson llama la atención al leer “*Tarde de perros* como filme político” –según propone el segundo tramo del título del artículo que le dedica al filme– es no sólo el apoyo y la simpatía profesados por la multitud que se pone del lado de los asaltantes y abuchea a la policía (tanto en el suceso real como en la película) sino, más significativa aún, “la manifiesta simpatía misma del espectador cinematográfico de los suburbios”, la “audiencia de clase media” que se aferra a Sonny en un gesto que supone una toma de partido contra de “la gigantesca corporación sin rostro” (Jameson 2012 [1977]: 90-91). La repercusión de este episodio, que quedó marcado en la memoria popular, llega hasta nuestros días con otra versión cinematográfica estrenada en 2013, *The dog* de Allison Berg y Frank Keraudren, un documental centrado en el verdadero ladrón que inspiró el personaje de Al Pacino.

intensidad simbólica: en el contexto argentino del cambio de milenio, las imágenes de una pila de dinero que se quema y se esfuma figuran en clave alegórica la suerte que había sufrido el país. En ese contexto al borde de la hecatombe de 2001, León Rozitchner la definió como un despojamiento del fundamento material de la nación:

Por algo se define el país por el territorio; si es el territorio y la geografía lo que definen un país, quiere decir que hay una base material común para todos los hombres que viven allí. (...) Menem hizo en el campo de la política lo que el gobierno militar hizo en el campo de la represión armada. Entregó el fundamento de la patria, el país, vendió absolutamente todo, nos despojó del fundamento terrenal, que son las empresas nacionales (en Tagliaferro 2001: [online]).

En la perspectiva de este despojamiento material concebido como una estafa social, en las dos ficciones que analizo en este apartado la toma de decisión sobre el destino de la plata hace que su pérdida cobre un sentido transgresor: regalado o quemado, el dinero es un signo de resistencia. Pero mientras en *Caballos salvajes* lo que importa es la *cifra*, en *Plata quemada* el problema es la *sustancia*. En ésta se cuestiona el dinero en su aspecto más constitutivo, su materia, lo que se cuestiona es el dinero en sí, en cambio en aquélla el dinero todavía tiene un funcionamiento positivo como un objeto compensatorio, una vía de reparación social: en la plata doblemente estafada, por un banco y una financiera, y doblemente restituida, a un damnificado de los 70 y a los nuevos desamparados de los 90, todos víctimas de políticas neoliberales exclusoras sostenidas por una circulación fraudulenta del dinero, hay una carga moral, como si fuera posible contrarrestar el “mal uso” del dinero con un “buen uso”, una “buena acción”, al restituirlo a quienes en uno u otro momento, les fue quitado.¹⁶⁴

¹⁶⁴ En la novela de Piglia la posibilidad de redención a través de un “buen uso” del dinero es precisamente la lógica en la que se apoya el argumento de reprobación y condena de la quema del botín por parte de la sociedad:

Si hubieran donado ese dinero, si lo hubieran tirado por la ventana hacia la gente amontonada en la calle, si hubieran pactado con la policía la entrega del dinero a una fundación benéfica, todo habría sido distinto para ellos.

Por ese aspecto que permite leer lo individual en serie con lo social, lo individual en su articulación con lo social (la historia de José en relación con la del país), es posible pensar una prolongación del cine de las décadas anteriores reformulada en el cine de los 90, aunque no sean lo mismo. Pero es evidente que, en su enfrentamiento con el sistema,¹⁶⁵ es decir, en el plano temático-argumental, el personaje de José en *Caballos salvajes* se parece más al Pedro Bengoa de *Tiempo de revancha* (1981) que a las víctimas de la macroeconomía que protagonizan las películas del Nuevo Cine de fines de los 90. Por ejemplo, Rulo (Luis Margani) en *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, una de las películas inaugurales de ese movimiento, que cuenta cómo la vida de este hombre se ve atravesada por la experiencia de la inestabilidad y la precariedad laboral. Igual que Bengoa, Rulo tiene que trasladarse al interior del país para poder trabajar, pero un reclamo colectivo (ya no por el riesgo laboral a causa de cargas excesivas de explosivos en una mina, sino por un derecho básico: la vianda del almuerzo) lo deja otra vez sin trabajo. A pesar del paralelismo de las situaciones, entre estos hombres que rondan los cincuenta, uno experto en explosivos y el otro operario de una grúa, hay un abismo. Pertenecen a dos mundos diferentes, uno viene del mundo del trabajo y el otro habita el mundo de su desintegración: entre ellos, cambió la época. Una transformación que tuvo lugar, explica Rozitchner en la entrevista citada, en el momento en que el trabajo pasó de ser algo que se *pide* a algo que se *implora*:

-Por ejemplo si hubieran donado esos millones para mejorar la condición de las cárceles donde ellos mismos van a ser encerrados. (...)
Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente, aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le quiera dar (Piglia 1997: 191-192).

El acto de incendiar la plata es incongruente con esta lógica de pensamiento porque, al sacar el dinero de circulación haciéndolo desaparecer, el uso monetario queda anulado como posibilidad.

¹⁶⁵ La idea de un sistema corrompido por la creencia de que lo único que vale y sirve es la plata, atraviesa todas las películas de Piñeyro. En los filmes de los 90, *Tango feroz*, *la leyenda de Tanguito*, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*, la integridad moral y el carácter heroico de los protagonistas resultan de su resistencia a adoptar un modo de vida basado en el exitismo económico, al que se oponen a través de la defensa de valores e ideales (la autenticidad, la libertad, la verdad y la justicia) incompatibles con el consumismo y la lógica de mercado imperante. El enfrentamiento con el poder y con el *establishment* por parte de personajes que sostienen una visión idealista de la vida supone además una crítica al sentido de complacencia de la sociedad argentina frente a la gran ficción de esos años que fue el “uno a uno”.

La concepción de la economía que hoy circula entre la gente es muy distinta de la que se tenía hace un tiempo, antes del 76 por decirlo así. En Europa y en América también todavía se pensaba que pedir trabajo era una forma invertida de las relaciones humanas, porque en realidad ¿cómo vas a pedir trabajo si el trabajo es uno de los fundamentos de la vida? Lo que sucede es que el capitalista se apropió de las condiciones de producción y te obliga, para poder vivir, a pedirle trabajo. Esto era una concepción que hacía que cierta gente de la clase obrera sintiera que esta “relación”, para hablar en términos antiguos, era una relación de alienación. Ahora el trabajo es una imploración (en Tagliaferro 2001: [online]).

Que el trabajo sea algo a implorar, esa es la derrota para Rulo. En “Aristarain, la derrota también existe -observa Octavio Getino- y tras la misma, los protagonistas aparecen como seres vencidos, pero no nos convencen de que ella sea real” (2009: 126). Para Rulo, en cambio, la derrota es real. Si en el Nuevo Cine de los jóvenes de los 90 no hay lugar para la “épica individualista”, como la llama Getino, “del Federico Luppi de las películas de Aristarain, en las que la epicidad personalizada –lo colectivo *situado*- seduce al espectador invitándolo a imitarla” (1998: 126), es en todo caso el personaje de José en *Caballos salvajes* quien actualiza en los 90 una nueva versión, aunque edulcorada.

Héroes y delincuentes, jefes y policías

En su lectura de ciertos cambios que la versión cinematográfica de *Plata quemada* introduce respecto a la historia literaria, Alejandra Laera llama la atención sobre las consecuencias de la elección de un actor español para interpretar el papel del joven que en la novela viene del campo a la ciudad, el Gaucho Dorda, que el filme transforma en Ángel, un joven español que vive en Buenos Aires. “Ya en el cambio de nombre, de Gaucho a Ángel, se anuncian los alcances de esta modificación” por la cual, afirma esta autora, “la fuerte territorialidad del Gaucho se pierde (y se deslocaliza) en la abstracción del Ángel” (2014: 365). Con esta sustitución lo que se pierde es “todo el

procesamiento de lo argentino que en la novela se hace a través de este personaje” (2014: 365). En relación con esto Laera señala además que el anclaje de la historia en el año 1965 ubica la violencia juvenil y la resistencia popular en “una especie de temporalidad prepolítica”, en el sentido en que se trata del momento previo a la radicalización política de la violencia que tuvo lugar con la lucha armada en la Argentina hacia fines de los 60, y concluye:

De ahí que la heroización de los personajes (en particular del Gaucho Dorda) que parece proponer la novela habría que leerla, antes que a modo de evaluación de una fábula universal sobre el enfrentamiento con el poder que pasa por alto la condensación simbólica de la ubicación temporal de la historia, como clausura de la tradición nacional de la violencia y la resistencia popular iniciada en el siglo XIX con los gauchos bandidos (2014: 362-363).

Justamente es ese tratamiento “universalizante” el que la película da al conflicto presentado como un enfrentamiento con el sistema, según una idea que, como expliqué, atraviesa todas las películas de Piñeyro (ver nota al pie 165). Dentro de esta perspectiva que “lava” particularismos y complejidades se inscribe no sólo una determinada construcción heroica de los personajes principales del relato fílmico sino además la incorporación de una serie de atenuantes que, si bien no justifican (moralmente) el accionar de los delincuentes, sugieren que el mismo está motivado, que en algún aspecto éste responde a una causa previa, es decir, que no es gratuito. La atribución de una causa a cada acción, que queda así explicada, es una operación normalizadora del sentido que en este caso además juega a favor de una tipificación de las situaciones y de los personajes bajo un lente exento en contradicciones y matices.

Un ejemplo de este modo de narrar que integra causas y consecuencias en una cadena de acciones está en la hipótesis de la traición que adopta el relato fílmico para justificar la decisión de Fontana, el jefe de la banda, de no repartir el botín con los policías y políticos involucrados en la planificación del robo (proveedores de la información necesaria para su ejecución) y huir hacia Uruguay, una hipótesis según la cual uno de esos altos cómplices habría planeado quedarse con toda la plata para luego acusar a la banda de haber

escapado con ella. Esta explicación narrativa invierte el signo de la traición que presenta la versión literaria. En la novela es el jefe de la banda quien planea traicionar a sus cómplices,¹⁶⁶ en cambio en la película Fontana traiciona porque ha sido traicionado, de modo que su reacción queda justificada por esa acción previa.¹⁶⁷ A medida que avanza, el relato proporciona una serie de indicios que apuntan hacia el Chanco Aguirre, el comisario que es uno de esos cómplices y que queda a cargo de la investigación del robo. La figura de Aguirre se va construyendo en ausencia, ya que nunca aparece en persona, como el que quiere obtener el botín a cualquier precio y quedarse con él. Su doble condición de policía corrupto y posible traidor son los atributos negativos que justifican su posición narrativa como “el enemigo” en la escena del enfrentamiento final en Montevideo, adonde ha viajado siguiendo el rastro del dinero. “¡Chanco... tenemos tu guita!”, lo provoca Ángel. “Chanco... mirá la platita, mirá cómo se vuela la platita. ¡Quemate basura, quemate Chanco, quemate Chanchito, quemate!”, grita el Nene desafiándolo mientras hace arder el dinero. La quema del botín es una provocación que les da revancha frente a Aguirre como quien representa todo aquello que rechazan: el poder, el sistema, etc. Al igual que con la conversión del Gaucho Dorda en Ángel, frente al comisario Silva del relato literario (que se detiene sobre su historia y sus pensamientos y lo retrata como un personaje temerario y denso),¹⁶⁸ el Chanco Aguirre es una mera abstracción. Es en realidad más una función que un personaje, una figura vacía

¹⁶⁶ El narrador cuenta:

Malito era el jefe y había hecho los planes y había armado los contactos con los políticos y los canas que le habían pasado los datos, los planos, los detalles, y a quienes tenían que entregarles la mitad del paquete. Había muchos metidos en ese negocio pero Malito pensaba que ellos tenían diez o doce horas de ventaja, que podían dejarlos a todos pagando, rajarse con toda la mosca y cruzar al Uruguay (Piglia 1997: 14).

¹⁶⁷ Esa traición previa justifica además la reacción de los Mellizos en la escena del atraco en la que matan a los policías del camión pagador, quienes supuestamente estaban sobre aviso de la operación y los estaban esperando para matarlos, dejar ir al Cuervo y decir que éste había huido con todo el dinero.

¹⁶⁸ El comisario Silva parece la versión opuesta del comisario Croce, uno de los personajes principales de la siguiente novela de Piglia, *Blanco nocturno* (2010), así como de un conjunto de relatos reunidos en un apartado de su último libro bajo el título “Los casos de Croce” (2014). Si en *Plata quemada* Silva lo que busca es apropiarse del botín, en *Blanco nocturno* Croce es por el contrario quien, al desarmar una operación de lavado de dinero, declara la existencia de la plata que estaba “sin marcar”: “No me lo van a perdonar... –dice-. Si encontrás cien mil dólares en negro y no te los llevás, sos un tipo peligroso, en el que nadie puede confiar” (Piglia 2010: 178).

que internaliza en el filme una instancia de identificación para el rechazo social, el descreimiento y el menosprecio por la institución policial y los representantes corruptos de una ley concebida como injusta (un rechazo muy arraigado en la tradición nacional que, como desarrollé en el capítulo 1, atraviesa todo tipo de imaginarios ficcionales y sociales). La traición es un dato más que refuerza este sentido. En términos narrativos, es doblemente funcional: condena (hace más “malo”) a Aguirre y ennoblece (hace más “bueno”) a Fontana, en una operación simplificadora que tiende a la tipificación.

La inclusión del comisario Aguirre como un personaje ausente “en carne y hueso” prolonga a la vez que reformula una línea narrativa del cine de las décadas anteriores que, como afirma Gonzalo Aguilar, “vivía obsesionado por cómo representar a los personajes que ejercían algún poder institucional; militares, grandes empresarios, políticos, comisarios”, quienes “eran las terminales de una maquinaria social que hacía cambiar el rumbo de las historias” (2006: 31).¹⁶⁹ Del comisario como representante del poder y de la ley, la película de Piñeyro borra su densidad como personaje y minimiza su lugar dentro de la trama pero retiene la funcionalidad que, bajo las coordenadas genéricas del policial negro, cobra este tipo de figura como encarnación de la corrupción del sistema y la violencia ejercida por el Estado, es decir, como síntoma de la ilegalidad de todo sistema legal –según la idea que condensa la famosa frase de Brecht, “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, que, como mencioné al comienzo del capítulo, Piglia utiliza como epígrafe de la novela-.

¹⁶⁹ Como parte de esa prolongación del cine argentino de los 70-80 en los cineastas del llamado “cine comercial de calidad” de las décadas posteriores, el centro de interés en torno a los representantes del poder institucional se desplazó hacia el ámbito de la justicia con un cambio de signo, ya no los jueces encubridores de negociados y delitos sino jueces y agentes judiciales honestos que intentan, y sólo en parte consiguen, hacer justicia, como es el caso del juez Makantasis (Héctor Alterio) y la jueza Teller (Cecilia Roth) en *Cenizas del paraíso* o de la fiscal Menéndez Hastings (Soledad Villamil) en *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella. En la última producción de este director, la ficción televisiva *Entre caníbales* (Telefe, 2015), la impotencia de la justicia se transforma en búsqueda de venganza, como la que persigue un juez retirado (Mario Alarcón) en su intento de hacer justicia por mano propia. Un desplazamiento ideológicamente cuestionable que ya prefiguraba la salida narrativa de *El secreto de sus ojos* con la justicia privada que practica el marido (Pablo Rago) de la víctima asesinada, al encerrar de por vida al agresor en un cuarto de su propia casa.

Materialidad y abstracción I: un desfase temporal

Más allá de los enunciados y las discursividades propias del decir –de los que también se vale la literatura–, el dispositivo cinematográfico pone en juego regímenes de visibilidad a través de los cuales puede *hacer ver*. En la literatura el “discurso de las cosas y de sus intensidades sensibles” está inscrito en el “juego de las palabras que sustraen de la vista la riqueza sensible cuyo reflejo hacen relucir en la mente”, plantea Jacques Rancière y concluye: “el cine, por su parte, muestra lo que muestra” (2012: 18). A diferencia de la visión cinematográfica del objeto-dinero que lo produce como una *evidencia* (en el sentido de las afirmaciones de Rancière), la descripción literaria puede valerse de diferentes procedimientos lingüísticos y figuras retóricas para enfatizar la materialidad del dinero, como por ejemplo, en el siguiente pasaje de la novela de Piglia que recurre al símil o la comparación: “No la habían contado pero pesaba como si estuviera hecha de piedra, la bolsa de lona con la guita. Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes, en la bolsa de lona, con una sogá marinera” (1997: 44). Imágenes literarias de este tipo, que subrayan la cualidad física del dinero, pero más aún las imágenes fílmicas que directamente lo ponen en escena como un objeto material, producen un sentido peculiar contra el fondo de una época como los avanzados 90, atravesada por una acelerada desmaterialización del dinero que se desata de la economía productiva y se volatiliza en la circulación financiera, un momento en el cual el dinero, como explica Fredric Jameson, se ha vuelto doblemente abstracto:

La especulación, la toma de ganancias de las industrias internas, la búsqueda cada vez más febril, no tanto de nuevos mercados (que también están saturados) como del nuevo tipo de ganancias asequibles en las mismas transacciones financieras y como tales: éstas son las formas en que el capitalismo reacciona y compensa ahora el cierre de su momento productivo. El capital mismo empieza a ser independiente. Se separa del “contexto concreto” de su geografía productiva. El dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido y en segundo grado (siempre lo fue en el primer sentido, básico): como si en cierto modo en el momento nacional todavía hubiese tenido un contenido: era dinero del algodón o del trigo, dinero textil, ferroviario, etcétera. Ahora, como la

mariposa que se agita en la crisálida, se separa de ese terreno nutricional concreto y se prepara para huir volando (2002 [1998]: 188).

La transformación asociada al pasaje de las “economías nacionales reguladas” hacia el “mercado libre global” que comienza en la mitad de los 60 y culmina en los años 90 está marcada por este cambio fundamental en el modo de circulación del dinero que se “evapora” en los canales financieros como el nuevo ámbito *inmaterial* de obtención de ganancias bajo formas especulativas. “A través del capital se ha volatilizado la relación material y terrenal con la realidad. Se ha vaporizado”, sostiene Rozitchner (en Tagliaferro 2001: [online]).

En relación con esto propongo pensar el momento en que se realiza *Plata quemada*, el año 2000, y el año en que tiene lugar la acción narrada, 1965, como fechas significativas en tanto anclajes temporales de un *anacronismo*. Georges Didi-Huberman (2006) [2000] ha desarrollado esta noción en el campo de la historia del arte a partir del estudio de la imagen como una constelación de tiempos heterogéneos, frente a la cual el anacronismo resulta *necesario* y *fecundo* para acceder a la sustancia temporal compleja y heterogénea de la que están tejidos los hechos históricos. En la historia como proceso, plantea Didi-Huberman siguiendo a Jacques Rancière a quien cita, existen “modos de conexión” anacrónicos: “acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo”, explica Rancière (citado por Didi-Huberman 2006: 36). Fuera de la especificidad de la noción de anacronismo definida por sus usos en los estudios de las imágenes y de los procesos históricos, me interesa tomar la idea de una existencia de temporalidades cruzadas, de tiempos que remiten unos a otros, como clave de lectura para pensar el funcionamiento del dinero en la película que analizo a partir de la tensión entre *materialidad* y *abstracción*. En tanto *Plata quemada* produce una resignificación del dinero en su materialidad (como un objeto físico dentro de la imagen) anclada en el momento en que comienza el proceso de su desmaterialización en los flujos financieros (a mediados de la década del 60), y lo hace precisamente en el cierre del siglo, cuando ese proceso ya se consumó y el dinero ya no circula en grandes volúmenes sino en flujos invisibles. Esta “anacronía”, el desfasaje de

temporalidades asociadas a la desaparición del dinero en su materialidad, que el filme figura a través de su conversión en cenizas, cifra y anticipa la falla y el cierre del ciclo neoliberal sellado por ese punto traumático de quiebre social que en la Argentina, tras la ruptura del espejismo de la paridad del peso con el dólar, clausuró la década de 1990 en 2001.

Materialidad y abstracción II: la plata quemada

A lo largo de su historia, el cine ha producido algunas imágenes verdaderamente emblemáticas del dinero en su materialidad, como un volumen. Una de ellas está en la escena antológica de la coronación de Iván de Moscú como zar de todas las Rusias con la cual comienza *Iván el Terrible* (1944) de Sergei Eisenstein en la que el príncipe recibe la corona, el cetro y el globo imperial que simbolizan su nueva condición y su poder, tras lo cual un par de cortesanos vierten sobre su cabeza dos vasijas repletas con monedas de oro que caen como lluvia encima de su cuerpo. Doblemente subrayada por la entonación solemne de un himno y por la construcción del montaje que dilata su duración, la acción es presentada en forma majestuosa en imágenes que constituyen un emblema cinematográfico por excelencia de la riqueza como signo del poder.¹⁷⁰ Las monedas son una masa que se desgrana y se reconstituye en el suelo como una alfombra de oro en un trayecto extendido por el encabalgamiento de los planos en el que las monedas no dejan de caer y de sonar, al golpearse unas contra otras. Una figura plástica y sonora de la

¹⁷⁰ Más allá de su *sentido obvio* en el plano temático y simbólico asociado al rito imperial del bautismo con oro, esas famosas imágenes de Eisenstein inspiraron la formulación barthesiana sobre un *sentido obtuso*, huidizo, suplementario, que excede la anécdota de lo narrado, un “tercer sentido” que Barthes (1986) [1970] teoriza, no a partir de la lluvia de monedas (el movimiento), sino de ciertos rasgos del rostro de los cortesanos, el rictus, aquello que en el fotograma (la imagen fija) lo lleva a preguntarse no por el significado sino por el significante. En juego con esta idea barthesiana, la referencia a *Iván el terrible* que Alan Pauls incluye en *Historia del dinero* relata el falseamiento de la duración de la escena del bautismo del zar como el instante culmine en el que uno de los asistentes a un encuentro de proyección y comentario de películas formula la pregunta irritante que obliga al protagonista de la novela (quien coordina esa “especie de cineclub privado”) a “hacerse responsable del significado de las cosas” (2013: 155): “¿Qué quiere decir?”, le preguntan justo antes de que la imagen del bautismo se interrumpa brevemente con una escena de sexo pornográfico tras la cual se reanuda la caída de la lluvia de monedas. Una interrupción oportuna que, a modo de respuesta, indica la impertinencia de preguntarse por el *sentido obvio* de las imágenes.

ostentación, en la que el dinero “vale” en su materialidad, por lo que ésta simboliza, en una lógica muy diferente a la del intercambio y la circulación monetaria. Aquí lo que importa es la significación y no el valor. La figura opuesta, la del dinero como circulante, como objeto que “vale” en su abstracción por lo que permite obtener a cambio, está definida por la movilidad. Bajo esta forma, como valor de cambio, el dinero es, como observa Georg Simmel, *actus purus*:

No hay duda de que no hay un símbolo más claro para el carácter absolutamente móvil del mundo que el dinero. La importancia del dinero reside en que es algo que se entrega; mientras no está en movimiento no es dinero, de acuerdo con su valor y significación específicos. La influencia que, en ciertas circunstancias, el dinero ejerce en una situación estática reside en su anticipación como el movimiento que será. El dinero no es nada, fuera del intermediario de un movimiento en el cual todo aquello que no es movimiento ha desaparecido; es, por así decirlo, “actus purus” (1977 [1900]: 647-648).

Estas dos figuras del dinero asociadas, por un lado, a la *abstracción* y, por el otro, a la *materialidad*, marcan los estadios del pasaje que hace *Plata quemada* en su clausura narrativa en el momento en que el valor del dinero cambia de signo. Un cambio que tiene lugar cuando el Nene vislumbra la posibilidad de hacer valer la plata como sustancia o, para decirlo con exactitud, como combustible. En medio del enfrentamiento final entre los jóvenes delincuentes que resisten encerrados en un departamento y las decenas de policías que rodean el edificio sin lograr vencerlos, hay un instante de reconocimiento y un gesto preciso que opera ese pasaje. La secuencia avanza a partir de una sucesión de episodios de acción y de espera, entre la euforia de las drogas y el agotamiento físico tras horas de enfrentamiento, que lleva a una situación sin salida en la que la destrucción del espacio y los cuerpos exhaustos son un indicio de la cercanía del fin. En medio de este paisaje “apocalíptico”, ya muerto el Cuervo,¹⁷¹ con Ángel recostado sobre la pared

¹⁷¹ La película, en la que muere primero el Cuervo y luego el Nene, finaliza con el sonido ensordecedor de ráfagas de disparos sobre Ángel quien se supone también muere, a diferencia de la novela en la que el Gaucho Dorda, su *alter ego* literario, es el único sobreviviente del enfrentamiento.

hecho un ovillo, en ese estado de devastación y total abatimiento, el Nene mecánicamente toma un billete tras otro, lo arruga en su puño y lo arroja al fuego a punto de extinguirse (IMAGEN 5). De este gesto mecánico surge la idea de quemar la plata, el hacerla valer como sustancia. El instante en que la idea cobra forma en la cabeza del Nene está marcado en el relato fílmico a través de un *insert* que destaca la imagen de uno de los billetes arrojados, cuyo papel se consume entre las llamas (IMAGEN 6), lo cual indica el modo inequívoco en que la serie ha de ser significada, de acuerdo a los férreos parámetros clásicos que sostienen este relato y orientan al espectador justificando absolutamente todas las acciones y su encadenamiento dentro de una trama que avanza sin fricciones.¹⁷²



IMAGEN 5

¹⁷² También el gesto mecánico de arrojar los billetes responde a una acción previa, no es gratuito. El Nene quema los billetes a desgano, “en cuentagotas”, como si ese papel fuese el último combustible que les queda, ya sin ropa ni muebles, para mantener prendido el fuego que habían encendido a fin de que los gases arrojados por la policía subieran hacia el techo y no los afectaran.



IMAGEN 6

En la novela, la escena de la quema del dinero es narrada a partir del impacto que produjo en los testigos ver caer en medio de la noche todos esos billetes encendidos que “parecían mariposas de luz” (Piglia 1997: 190). Lo que en el relato literario es una “ceremonia trágica que cualquiera que haya estado ahí esta noche no olvidará jamás” (Piglia 1997: 189), una “operación que paralizó de horror a la ciudad y al país y que duró exactamente quince interminables minutos, que es el tiempo que tarda en quemarse esa cantidad astronómica de dinero” (1997: 190-191), en la versión cinematográfica es un rito eufórico puertas adentro cuyo objeto de exaltación es *no sólo el dinero sino los cuerpos mezclados con él*. La escena forma parte de la extensa secuencia final del enfrentamiento que está construida desde el punto de vista de los delincuentes, quienes resisten encerrados en el departamento rodeado por la policía.¹⁷³ Casi completamente desnudos, los cuerpos drogados de Ángel y el

¹⁷³ La resistencia de los cuerpos frente a las ráfagas de disparos, los gases y las explosiones constituye el foco privilegiado de la acción que, en su avance, incorpora sólo unas pocas imágenes del exterior. Por un lado, aquellas ancladas en la visión de los jóvenes (cuando miran hacia afuera a través de la ventana o de la puerta), y además, escasos contraplanos que reponen el punto de vista de la policía apostada en la calle o en el pasillo del edificio. En estos últimos, al igual que en la otra escena de acción de mayor despliegue, el asalto al camión pagador, los encuadres se cierran sobre los cuerpos uniformados: la cámara enfoca esos cuerpos sin tomar distancia, como si se quedara “pegada” sobre ellos, “mezclándose” por momentos con el movimiento de los personajes. La representación espacial del enfrentamiento final está marcada por una tensión entre el adentro y el afuera que, como advertí, privilegia lo que acontece en el interior. La minimización del punto de vista asociado a uno de los dos bandos, el del lado de la ley, es coherente con el hecho de que su máximo representante, el Chanco Aguirre, no tenga entidad más que como una voz que negocia con los delincuentes sin aparecer nunca “en carne y hueso”, según advertí en uno de los apartados anteriores.

Nene, humedecidos por el alcohol que hacen salir en forma de lluvia de botellas de whisky agitadas para rociar los billetes y encenderlos, botellas de las cuales también beben, entre gritos y provocaciones, en una mezcla de excitación, adrenalina y furor, los billetes se queman en una pira infernal y vuelan por el aire de la habitación, suspendidos, al igual que copos de nieve (IMÁGENES 7-14). Es como si la propia sustancia monetaria, al deshacerse, inyectara euforia en los cuerpos como la droga más potente. Es “contra” los cuerpos que el dinero revela otro potencial, el de la materia de la que está hecho.



IMAGEN 7



IMAGEN 8



IMAGEN 9



IMAGEN 10



IMAGEN 11



IMAGEN 12



IMAGEN 13



IMAGEN 14

A través de la articulación de la transgresión de la ley (el robo) y la relación amorosa de los protagonistas, sostenida en términos visuales por un énfasis muy fuerte sobre los cuerpos, el relato asocia de modo directo libido sexual y dinero. Este punto marca una diferencia frente al cine de fines de los 70, en el que en relación al dinero la libido aparece asociada al placer de la mirada y del tacto, la mirada como mediación y distancia (*La parte del león*), en cambio, a fines de los 90 la relación entre cuerpo y dinero no tiene mediaciones, es más directa, y la atracción y el deseo por el dinero ponen en juego lo corporal vía la sexualidad.

Cuerpos en imágenes

A comienzos de 2001, al filo de la debacle que ya se anunciaba en el paisaje cotidiano, León Rozitchner plantea que el ciclo neoliberal en la Argentina había estado marcado por el terror ejercido sobre los cuerpos: “La muerte apareció antes como parte de la represión y ahora como un efecto de las condiciones naturales del juego de la economía” (en Tagliaferro 2001 [online]). El filósofo entiende la pérdida de la soberanía nacional como una devastación de “los cuerpos que reivindican la materialidad sobre la cual se apoya la vida”, el “territorio material que pertenece a la colectividad de los hombres que habitan el país” (en Tagliaferro 2001 [online]). La pérdida de las bases materiales de la nación es, además de la entrega del patrimonio nacional, la devastación de los cuerpos que lo sostienen:

A vos te conceden el ser argentino con la libreta de enrolamiento, como definición puramente formal. Pero como prolongación de tu cuerpo en la materialidad de la tierra que te define como argentino por tu pertenencia a ella, ahí no existís. Ahí tenés que salir a la ruta a que te den de comer (Rozitchner en Tagliaferro 2001 [online]).

Este panorama devastador en la Argentina próxima al viraje de milenio tuvo un fuerte impacto en las imágenes que circulaban en muy diversas producciones fílmicas de la época. Desde el Nuevo Cine Argentino que se hacía cargo en películas como *Mundo grúa* o *Pizza, birra, faso* de poner en imágenes los cuerpos de la caída del mundo del trabajo (en esa nueva realidad en la que, como señala Rozitchner, el trabajo se había transformado en algo a ser implorado) hasta las imágenes de los cuerpos de los piqueteros, “expropiados” y criminalizados por el Estado en una expresión de biopolítica pura, que eran registradas por nuevos grupos del cine social surgido al calor de la acción colectiva en ese clima que iba en dirección al desastre.

En el tipo de cine más comercial en el que se encuadra *Plata quemada*, los cuerpos “reales” marcados por la exclusión, los cuerpos de la resistencia en las rutas y en las plazas como síntoma de los espacios empobrecidos y abandonados por el Estado, son evocados a través de imágenes que los ficcionalizan como indicadores del clima social contra el cual se delinea el conflicto dramático principal. En este sentido funcionan las imágenes de los obreros cesanteados de un pueblo en *Caballos salvajes* o de los niños que revisan la basura a la entrada del juzgado en *Cenizas del paraíso*, por citar dos casos a los que ya me referí. Del mismo modo funcionan también las imágenes de archivo integradas a la ficción a través de la pantalla televisiva que miran los personajes, por ejemplo, aquellas que muestran los saqueos de alimentos, la represión policial y los disturbios de diciembre de 2001 en el Obelisco en *Las viudas de los jueves*.¹⁷⁴

¹⁷⁴ En el cine de Piñeyro la presencia de pantallas televisivas (y en las producciones más recientes también de celulares, de computadoras y de cámaras de vigilancia) es un recurso habitual a través del cual los relatos incluyen imágenes de distinto tipo. Por un lado, imágenes ficcionales, ya sea de películas o de series que podían verse en la época en que transcurre la acción (como *Los invasores* o *El santo* que miran los niños en *Kamchatka*), u otras producidas como noticia televisiva en el marco de la trama (por ejemplo, la crónica del caso de “los indomables” en *Caballos salvajes*). Y por otro lado, imágenes de archivo, como las del discurso inaugural de Martínez de Hoz como ministro de economía en *Kamchatka* o las que mencioné

Al comienzo del capítulo afirmé que un rasgo novedoso en el cine de los llamados “autores industriales” fue la absorción de parámetros y elementos de la televisión, tanto estéticos como económicos. Al cruce de estas dos variables responde, por ejemplo, la incorporación de galanes televisivos por parte del nuevo cine comercial de los 90 en calidad de protagonistas de muchas de sus producciones según una tendencia muy marcada que define todo un perfil de rostros y cuerpos para las ficciones de la época.¹⁷⁵ Rostros y cuerpos cuya expresión, gestualidad y movimientos responden a una concepción corporal basada en el cuidado del físico y de la apariencia y que están marcados además, por cierto adiestramiento y la plasticidad del oficio modelada bajo la influencia de la estética televisiva y también de la publicidad.¹⁷⁶ En este cruce

de los disturbios de 2001 en *Las viudas de los jueves*, dos ejemplos en los que la pantalla televisiva es utilizada para introducir en la ficción datos y escenas de la realidad argentina. Este mismo mecanismo es empleado en *El método*, que Piñeyro filmó en España en 2006, para incluir como trasfondo de la acción principal imágenes de los enfrentamientos entre policías y manifestantes en las marchas de protesta en contra del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial y de su política de ajustes a favor de los intereses de las corporaciones multinacionales, marchas que estaban teniendo lugar por entonces en distintas ciudades del mundo. Si las imágenes de los saqueos y disturbios de diciembre de 2001 que Ronnie (Leonardo Sbaraglia) mira en la pantalla de televisión en *Las viudas de los jueves* muestran las consecuencias brutales del empobrecimiento de gran parte de la población como aquello que hizo posible la existencia de la burbuja (simbolizada por el espacio del *country*) en la que viven los protagonistas del filme en tanto “bendecidos” del sistema, de un modo similar en *El método*, la inclusión de las imágenes de los manifestantes contra el poder económico de las multinacionales como trasfondo de un conflicto que tiene lugar justamente en las oficinas de una de esas corporaciones, actualiza el tópico del enfrentamiento con un sistema, el del capitalismo salvaje, que propicia la concentración de poder y riqueza a costa del empobrecimiento de la gente.

¹⁷⁵ Los protagonistas argentinos de *Plata quemada* surgieron de la escena televisiva en la que habían cobrado cierta notoriedad sobre todo para el público joven. Aunque había participado en la película *La noche de los lápices* de Héctor Olivera estrenada en 1986, Leonardo Sbaraglia se hizo más popularmente conocido entre los adolescentes por su trabajo en la exitosa telenovela juvenil *Clave del sol* que emitió Canal 13 entre 1987 y 1991. Luego de haber participado en algunos capítulos de unitarios televisivos, Pablo Echarri coprotagonizó un par de novelas emitidas por Canal 9, como *Inconquistable corazón* (1994-1995) o *Por siempre mujercitas* (1995-1996), que lo hicieron conocido entre los jóvenes televidentes.

¹⁷⁶ Lo cual contribuyó a alimentar el sustrato de un estilo de actuación que buscaba diferenciarse de la interpretación actoral artificiosa de las décadas anteriores, un punto sobre el cual Piñeyro declaró:

Yo tengo un tema con los actores argentinos cuando hacen personajes que no son de su extracción social o bienpensantes, y es que los juzgan, y ese juicio se nota en la actuación. Hace unos diez años, en esos ciclos semanales muy prestigiosos que se daban una vez por semana, cuando los actores serios interpretaban a un pobre, lo hacían tonto. Entonces vos terminabas sacando la conclusión de que en la Argentina los pobres son pobres porque son tontos (en Zeiger 2000: 6).

de economía y estética, la corporalidad y la fisonomía producen una significación suplementaria. Pierre Klossowski se ha referido a este peculiar cruce entre dinero y presencia corporal a partir de lo que denomina *esclavo industrial* como el estado propio de toda estrella, modelo publicitario, *vedette*, azafatas, etc., sobre el cual explica:

En cuanto la presencia corporal del esclavo industrial encaja absolutamente en la composición del rendimiento evaluable de lo que puede producir (su fisonomía es inseparable de su trabajo), hay una distinción aparente entre la persona y su trabajo. La presencia corporal ya es una mercancía, independientemente y *además* de la mercancía que dicha presencia contribuye a producir (Klossowski 2010 [1970]: 51).

Este tipo de cuerpos cuya apariencia sella el producto de su trabajo es el que pone en escena *Plata quemada*, un relato en el que la presencia de esos cuerpos es subrayada por la forma en que son expuestos en la imagen, según analizo en lo que sigue.

Los cuerpos: figuras, fragmentos, superficies

Desde su primera imagen, en la que la cámara a ras del suelo muestra a Ángel haciendo flexiones (ejercitando el físico), *Plata quemada* se anuncia como un relato que trata sobre el poner el cuerpo: para el sexo, para las drogas, los sedantes, el alcohol, para las balas. *Plata quemada* es una película sobre los cuerpos. Por un lado, lo exterior de los cuerpos, el *físico*: siluetas de cuerpos desnudos entrelazados (del Nene y Ángel, del Cuervo y su novia Vivi [Dolores Fonzi], del Nene y Giselle [Leticia Brédice], la joven prostituta que conoce en Montevideo), apoyados contra las paredes, echados sobre la cama, sobre los sillones, sobre el piso, sobre la arena en la playa. Cuerpos mostrados a cierta distancia que los recorta como *figura*: en vistas cenitales, reflejados en

Sin embargo, lo que quiero sostener aquí es que el estilo de actuación de los jóvenes actores surgidos de la pantalla televisiva de los 90 también interfiere sobre la construcción de los personajes. Parafraseando a Piñeyro, se puede decir que en los actores de la ficción comercial de los 90, en su actuación, se nota sí no el “juzgamiento” del personaje sí determinada “incongruencia”, una especie de “desajuste” entre actor y personaje dado por cierta actitud corporal, fisonomía, etc., tácitamente adecuadas a la pauta de lo televisivo-publicitario.

espejos cuyos bordes los reencuadran dentro del plano, al igual que los marcos de las puertas. Si en la escena final de la quema del botín, el dinero cobra un sentido fundamental con una función narrativa subrayada con énfasis desde lo visual, a lo largo de todo el relato, por el contrario, son escasas las oportunidades en las que se muestran imágenes de la plata robada, y cuando esto sucede, el objeto dinero no recibe un énfasis especial dentro de la composición del cuadro que remarca, en cambio, la presencia de los cuerpos. Por ejemplo, en la ocasión en que se ven por primera vez los fajos de billetes luego del asalto, éstos aparecen en los bordes del cuadro fílmico: el centro de atención no es el dinero¹⁷⁷ sino los cuerpos del Nene y Ángel reflejados en un espejo que los reencuadra (IMAGEN 15). Aunque el Cuervo y Vivi se abracen y se besen sobre el mueble en el que está desparramado el botín y aunque Vivi mire, toque y huela los billetes, estas acciones suceden en un segundo plano y quedan relegadas frente al verdadero núcleo dramático de la escena constituido por la acción del Nene que intenta extraer una bala del hombro herido de Ángel en una suerte de “lucha cuerpo a cuerpo” entre sangre y fluidos corporales, gritos y whisky para soportar el dolor.



IMAGEN 15

¹⁷⁷ A diferencia de *La parte del león* en la que los billetes desparramados sobre la cama de Bruno Di Toro se constituyen como el objeto de deseo *absoluto* a través de procedimientos formales como el *travelling* o el campo-contracampo, es decir, a través de la mediación del mecanismo de la mirada, y también del acto del tocar.



IMAGEN 16

Por otro lado, cuerpos también mostrados a una mínima distancia que los exalta como *fragmento*, e incluso como *superficie*, cuando la cámara permanece sobre los dedos, el rostro, la piel, por ejemplo con el cigarrillo que Ángel le quita de la boca al Nene en un gesto repetido como ritual de seducción y complicidad (IMAGEN 16). Filmado con una estética publicitaria efectista, el gesto es mostrado con la cercanía de un plano detalle a partir de un fragmento del rostro del Nene y el movimiento ralentizado del cigarrillo que gira y se rompe entre los dedos de Ángel mientras una melodía de bandoneón subraya la acción; un esteticismo visual y sonoro que exalta la sensualidad y el erotismo como sublimación del contacto físico. En su repetición, el gesto recuerda a aquel con el que Walter Neff en *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944) prende el cigarro de su jefe Keyes, quien no logra encender el fósforo; un gesto utilizado como estribillo visual a lo largo de toda la película que fue leído por la crítica fílmica feminista como una simbolización del deseo homosexual reprimido entre los dos hombres (Carmona 1991: 265). En este exponente canónico del policial negro hollywoodense hay un excelente ejemplo de cómo el género trabajó la cuestión del valor ideológico del *fragmento* en la imagen emblemática del tobillo de Barbara Stanwyck descendiendo las escaleras: la fragmentación del cuerpo femenino es una operación que articula los registros narrativos y visuales a favor de una economía del relato que optimiza la circulación del deseo narrativo. De un modo muy distinto, el uso del plano detalle como resolución

formal para enfatizar el gesto del cigarrillo en *Plata quemada*, no posee ninguna justificación narrativa, es más bien un recurso eficaz del lenguaje publicitario para construir una imagen *atractiva*.

Al preguntarse por los significados cinematográficos del erotismo en un artículo publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1957, André Bazin planteaba: “hace falta saber si la omnipresencia del erotismo no es más que un fenómeno general, pero accidental, consecutivo al libre juego capitalista de la oferta y la demanda” (2006 [1957]: 276).¹⁷⁸ En otras palabras, se trata de ver en qué medida el erotismo no es tan sólo un mero recurso atractivo y eficaz para “atraer a la clientela”, según la expresión usada por el crítico. Bazin concluye que, en tanto contenido esencial, el erotismo cinematográfico se mantiene en tensión dialéctica con la censura, dado que pone en juego tanto “lo que deseamos profundamente ver sobre la pantalla” como “lo que no podría mostrársenos” (2006 [1957]: 277). Se refiere no a un código oficial de censura, como él mismo se encarga de aclarar,¹⁷⁹ sino a “la única censura decisiva de la que el cine no puede prescindir [que] está constituida por la misma imagen” (2006 [1957]: 279). “En último análisis -afirma- sólo con relación a ella puede intentar definirse una psicología y una estética de la censura erótica” (2006 [1957]: 279). En la película que analizo, lo erótico no es un “contenido esencial” (en relación con lo cual no es un dato menor que la sensualidad y el erotismo sean atributos exclusivos de la versión fílmica ausentes en la novela). Más que resultar del

¹⁷⁸ El artículo lleva por título “Al margen de ‘El erotismo en el cine’”, en referencia al nombre del estudio sobre esta temática que había publicado su colega y cofundador de la revista francesa, Joseph-Marie Lo Duca, con quien Bazin discute a lo largo de este escrito.

¹⁷⁹ Al referirse a la famosa escena de *La comezón del séptimo año* (Billy Wilder, 1955) en la que la corriente de aire del subte levanta la pollera de Marilyn Monroe, una “idea genial [que] no podía nacer más que en el cuadro de un cine que posee una larga, riza y bizantina cultura de la censura”, observa Bazin, y continúa:

Tales hallazgos suponen un extraordinario refinamiento de la imaginación, adquirido luchando contra la rigurosa estupidez de un código puritano. Lo cierto es que Hollywood, a pesar y a causa de todas sus prohibiciones, sigue siendo la capital del erotismo cinematográfico.

No se me haga decir, sin embargo, que todo verdadero erotismo tendría necesidad, para florecer sobre la pantalla, de engañar a un código oficial de censura. Es incluso cierto que las ventajas sacadas de esta transgresión oculta pueden ser muy inferiores a las pérdidas. Y es que los tabús sociales y morales de los censores son un cuadro demasiado estúpido y arbitrario para canalizar convenientemente la imaginación (2006 [1957]: 278-279).

tipo de prohibición que conlleva y define lo erótico cinematográfico en los términos desplegados, la exposición de los cuerpos que hace *Plata quemada*, en imágenes diseñadas con pulcritud y gran pericia técnica bajo una estética ajustada a pautas publicitarias, lo que produce es un “contenido visual atractivo”. En esas imágenes atractivas de cuerpos atractivos hay todo un signo de la intensificación y la celebración del deseo asociado al consumo como sustrato y como motor cultural del neoliberalismo en la Argentina de fin de siglo.

Conclusiones parciales

Dinero y transgresión, traiciones e injusticia, afectos y resistencia son los temas con los que en *Plata quemada* se construye un conflicto que se presenta desde una generalización exenta en matices. La oposición de individuos que transgreden la ley y resisten frente a las injusticias de un sistema regido por el dinero y el poder define en términos binarios las posiciones de ese conflicto que enfrenta a rebeldes y poderosos. Como se sabe, la circulación del cine en un mundo globalizado como el de hoy está marcada por una tendencia a que los conflictos refieran a temas extendidos que puedan ser fácilmente comprendidos en todas las latitudes. Las referencias particulares o políticas se universalizan al quitarles los rasgos locales para que los filmes sean vendibles internacionalmente. Esta simplificación es una operación despolitizadora que, en el caso de la película analizada, tiene una particular resonancia en tanto el texto en el que se inspira, la novela de Piglia, al procesar narrativas y legados de la tradición nacional para construir su historia a partir de múltiples tensiones que figuran lo social como un espacio de conflictividad y contradicciones, adquiere un estatuto político. No quiero ingenuamente decir con esto que la adaptación fílmica debiera asumir ese sentido político, ya que es evidente que se trata de una instancia textual independiente que construye con otro lenguaje una versión libre de la historia en la que se basa. Pero sí que el hecho de que ese texto previo tenga una gran potencia crítica y un sentido de politicidad pone de relieve necesariamente, por contraste, la operación de neutralización llevada a cabo por el filme al asumir los mandatos despolitizadores del cine

hegemónico que domina los circuitos comerciales en su circulación global. Despolitización y universalización (en el sentido explicado) resultan funcionales a la nueva forma de concebir el cine que marcó parte de la producción fílmica argentina desde los años 90. Con coherencia narrativa y ejecución profesional, películas como *Plata quemada* se encuadran dentro de una concepción del cine como una industria que proyecta la circulación de sus producciones hacia los circuitos internacionales.

Si la película de Piñeyro se desentiende del gesto de la novela, que hace de las palabras del bandido Macheath en la obra de Brecht citada como epígrafe del capítulo, la cifra ideológica de su anécdota, es en el plano de la puesta en escena fílmica, que expone en imágenes con fuerte énfasis visual una pila de billetes encendidos, donde se condensa un sentido epocal de la Argentina de fines del siglo XX. Por un lado, como catarsis: en tanto ese acto dilapidario en el que la euforia de los cuerpos metaboliza de modo efectista el revanchismo de los personajes que no ceden en entregar el botín, produce un efecto de reparación simbólica que tiene un carácter compensatorio. Y además, como síntoma, en tanto en la quema del dinero y su exaltación visual se cifra la conciencia social del tremendo costo que había tenido la aventura neoliberal para la sociedad.

CAPITULO 5

LA CIUDAD FILMADA. DINERO Y AFECTOS EN NUEVE REINAS

Inventores, falsificadores, estafadores, estos “soñadores” son los hombres de la magia capitalista: trabajan (y habría que hablar de un “trabajo del sueño”) para sacar dinero de la imaginación.

Ricardo Piglia, *Roberto Arlt: La ficción del dinero* (1974)

Presentación

En el año 2000 se estrenaron en nuestro país una serie de ficciones cuyas tramas giran obsesivamente en torno al dinero. Un botín millonario en *Plata quemada*. Dinero del tesoro de un banco que toma y esconde un empleado en *Tesoro mío* de Sergio Bellotti, una trama inspirada en un caso real ocurrido unos años antes. En *Cien años de perdón* de José Glusman, una vieja deuda incobrable y la plata pedida como rescate de un secuestro representan la última posibilidad para intentar salir adelante en un mundo que se hunde. Ficciones que actualizan en ese contexto de fin de siglo en la Argentina al filo de la debacle, aquello que *La parte del león* había captado como sustrato epocal de la “plata dulce” en los finales 70, la existencia de un imaginario del dinero en el que el deseo de su posesión conlleva una derrota moral. También en *Nueve reinas*,¹⁸⁰ la *opera prima* de Fabián Bielinsky estrenada ese mismo año, el 31 de agosto, la posibilidad única e inesperada de obtener de golpe una elevada cantidad de dinero es lo que motoriza la acción.

¹⁸⁰ Argentina, 2000. *Dirección*: Fabián Bielinsky. *Guión*: Fabián Bielinsky. *Producción*: Pablo Bossi. *Dirección de producción*: Cecilia Bossi. *Sonido*: Osvaldo Vacca. *Música*: César Lerner. *Fotografía*: Marcelo Camorino. *Montaje*: Sergio Zottola. *Rodaje*: 2000. *Duración*: 115 minutos. *Fecha de estreno*: 31 de agosto de 2000. *Intérpretes*: Ricardo Darín (Marcos), Gastón Pauls (Juan / Sebastián), Leticia Brédice (Valeria), Tomás Fonzi (Federico), Ignasi Abadal (Vidal Gandolfo), Oscar Nuñez (Sandler), Ricardo Díaz Mourelle (Ramiro), Elsa Berenguer (Berta), Alejandro Awada (Washington), Antonio Ugo (D’Agostino), Roly Serrano (Castrito), Jorge Noya (Aníbal), Gabriel Molinelli (Cárdenas).

Con inspiración en el cine de géneros norteamericano, el filme de Bielinsky que analizo en este capítulo expone un universo de cuenteros, cómplices y estafados contra el fondo de una época marcada por la pérdida general de ilusiones que produjo el despojo neoliberal en la Argentina de fines del siglo XX. Surgida al otro extremo del siglo, en sus primeras décadas, la estafa urbana como una práctica que requiere picardía para hacerse de dinero ajeno, alimentó las páginas de las crónicas policiales de aquella época y dio sustento a ese imaginario de la vida moderna en la metrópolis que Roberto Arlt captó en sus aguafuertes porteñas y procesó como ficción en cuentos y novelas. Dinero e imaginación, como propone Ricardo Piglia en el pasaje citado en el epígrafe, son los términos clave del imaginario arltiano de la falsificación, la invención, la estafa. Dos términos que, en el contexto de otra “modernización”, *Nueve reinas* actualiza bajo una fórmula que recombina y hace jugar estafa y narración en distintos planos. No un robo como en *Plata quemada*. Ni un desfalco como en *Tesoro mío*. Tampoco una deuda y un secuestro como en *Cien años de perdón*. En *Nueve reinas* es la estafa el motor de una trama que, en el instante previo al estallido de la ficción neoliberal de la década: el “uno a uno”, despliega al extremo la idea de un mundo basado en la perpetuación del engaño como la forma por excelencia de “sacar dinero de la imaginación”.

Una película singular

Elegido entre más de trescientas historias en un concurso de guiones organizado a mediados de 1998 por la productora Patagonik¹⁸¹ junto a otras empresas del *establishment* cinematográfico local, *Farsantes*, el guión que Fabián Bielinsky había terminado de escribir más de un año antes y que había

¹⁸¹ “Lo más parecido a una *major* con que cuenta la industria cinematográfica local”, ha escrito el crítico Horacio Bernades [2005: online] en referencia al Grupo Patagonik. En el *brochure* que presenta su perfil, la empresa define el producto-tipo al que apunta, “el producto Patagonik Films” según lo llama, como “una película de calidad, con un original punto de vista, de factura industrial y con una fuerte conexión con el espectador”. Y se destaca además, como un rasgo distintivo de este tipo de producciones, la combinación entre el “gran impacto en el *box office*” y un “alto *standard* de calidad”, combinación que explicita una marcada orientación hacia el mercado (cf. <http://www.patagonik.com.ar/patagonik.htm>).

sido rechazado por varias productoras, incluida Patagonik, resultó ganador y obtuvo como premio la financiación para realizar la película.¹⁸² Esa película fue *Nueve reinas*, el primer largometraje de Bielinsky, cuya obra breve y contundente en el campo de un cine sólido y bien construido según el modelo genérico del policial norteamericano, concluyó su siguiente y último filme, *El aura*, estrenado en 2005, un año antes de la muerte del director. Dentro del panorama del cine nacional entre los 90 y los primeros años del nuevo milenio,¹⁸³ *Nueve reinas* representa un caso singular. Además del hecho inusual de ser una *opera prima* que contó con financiamiento de las productoras locales más consolidadas, la película recibió la aprobación casi unánime de los críticos, fue un éxito entre el público con gran repercusión en la taquilla,¹⁸⁴ circuló por festivales internacionales, obtuvo numerosos premios, llegó a las pantallas comerciales de Europa y de los Estados Unidos, fue candidata para ser nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera e inspiró una *remake* hollywoodense, *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004).¹⁸⁵

Con la realización de *Nueve reinas*, su director se posicionó de entrada como uno de los “autores industriales”, junto a Juan José Campanella y también Marcelo Piñeyro,¹⁸⁶ que contribuyeron a renovar la escena

¹⁸² El premio “Nuevos Talentos Cinematográficos” en su edición de 1998 fue otorgado a Bielinsky por un jurado que integraron José Martínez Suárez, Alejandro Doria, José María Paolantonio, Cipe Lincovsky y Pablo Bossi (quien posteriormente fue responsable de la producción del filme).

¹⁸³ Un momento en el que la transformación en la ecuación entre economía y estética que marcó las producciones del Nuevo Cine (fue un momento en el que, como observó entonces Ana Amado, “forma y producción, relanzadas como par simétrico y necesario a partir de la agudización de la crisis económica y social argentina, sirven para evaluar los resultados de la actual fecundidad creativa cinematográfica en medio de la escasez” [2002: 88]) redefinió el panorama cinematográfico de la época con resonancias también sobre otro tipo de producciones de directores como Bielinsky o Piñeyro, por caso (según describí en el capítulo 4).

¹⁸⁴ En su tercera semana de exhibición, *Nueve reinas* alcanzó el primer lugar en las recaudaciones al ser vista por unos cuatrocientos mil espectadores (según indica el afiche reproducido en Manrupe y Portela 2004: 176). Al momento en que bajó de cartel, la cifra se había triplicado con poco más de un millón doscientos cincuenta mil espectadores que la posicionaron como la segunda película argentina más vista del año 2000 (cf. Deisica 2001: 17).

¹⁸⁵ A pesar de la colaboración en la adaptación del guión de un director y guionista con una mirada interesante como Steven Soderbergh, la *remake* del debutante Gregory Jacobs fue una película fallida (por una serie de razones que explico más adelante), además de un fracaso comercial en Estados Unidos, donde tuvo una recaudación muy inferior a la que había logrado *Nueve reinas* al momento de su estreno en ese país en 2002.

¹⁸⁶ Junto a ellos se suman otros nombres menos populares, como Lucho Bender, Cristian Bernard o Flavio Nardini, entre otros; una camada de nuevos directores que llegan al cine a fines de los 90, luego de haber desarrollado cierta carrera en el campo de la publicidad, que

cinematográfica argentina de los 90 en la línea del cine más comercial atento a los procedimientos narrativos y al potencial de los recursos técnicos.¹⁸⁷ Ligados a conglomerados mediáticos y grandes productoras como Pol-ka o Patagonik, estos cineastas apuntan, en palabras de Ana Amado, “a vigorizar –con ejecución competitiva y artesanía profesional- los géneros de mayor impacto taquillero” (2002: 89). Sus películas se nutren de “la certidumbre de las convenciones narrativas aliada al atractivo del policial, del *thriller* de acción o de suspenso, del melodrama”, puntualiza Amado (2002: 89). Desde ese lugar intermedio entre los cineastas de la vieja escuela y los jóvenes directores del Nuevo Cine Argentino, Bielinsky desarrolló una mirada cinematográfica personal a partir de su adhesión al cine de géneros y la narración clásica que, en cierto sentido, fue la menos concesiva. Si en Campanella la tipificación de personajes y situaciones se vuelven color local y en Piñeyro temas y conflictos se universalizan en su proyección al mercado global (sobre Piñeyro ver el capítulo 4), en *Nueve reinas* hay una tensión entre el género como una forma convencional y colectiva de lo narrativo y el rasgo fuertemente local de la puesta en escena, que metaboliza el clima social de la Argentina de fines de los 90.¹⁸⁸ “Este lado ‘argentino’”, observa Gabriela Copertari en su estudio sobre la película, “no es meramente el ropaje o decorado local (accesorio o

también había sido el caso de Piñeyro y de Bielinsky. Este último contaba además con una trayectoria en el campo de la “industria” cinematográfica en el que se había desempeñado entre los 80 y los 90 como asistente de dirección en películas muy disímiles, desde el documental *La república perdida II* (1986) de Miguel Pérez, o algunos filmes con cierta apuesta autoral como *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989) de Carlos Sorín, *Alambrado* (1990) de Marco Bechis y *Sotto voce* (1996) de Mario Levin, hasta propuestas más convencionales como *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995) de Eliseo Subiela o una comedia representativa de la era menemista como *Cohen vs. Rossi* (1998) de Daniel Barone.

¹⁸⁷ En su trabajo en *Nueve reinas* Bielinsky mostró tener conocimiento y control sobre todas las etapas del proceso de realización de un filme, con una gran conciencia reflexiva sobre los procedimientos empleados y los recursos disponibles. Esto no sólo en un plano estético y narrativo sino también una conciencia de los medios económicos. “Estos años vi muchas veces a directores-autores peleando contra las dificultades que sus propios guiones imponían. Vi directores con un millón de mangos querer hacer películas de tres. Cuando escribí la película traté de trazar un marco razonable y posible”, declaró el director (en Scholz 1999: 16) en ocasión de resultar ganador del concurso de Patagonik con un guión que se ajustaba al presupuesto de un millón doscientos mil pesos estipulado en las bases y que casi no tuvo que modificar al momento de hacer la película (“El guión que se filmó es la primera versión que escribí en un noventa por ciento”, remarcó luego del estreno [en Castagna, Quintín y Wolf 2000: 34]).

¹⁸⁸ Jens Andermann adopta esta perspectiva en particular en su lectura de *Nueve reinas* como un filme que a través del género (un tipo de narrativa que tiene la capacidad de “modelar la expresión figurativa que corresponde a una forma particular de experiencia histórica”) produce “una forma de comentario político del presente nacional” (2015: 19).

prescindible) de una trama de género universal (aún cuando ésta pueda volverse universalizable); antes bien, se trata de un contexto que es esencial en la construcción misma de [la] trama” (2009: 77).¹⁸⁹ La filiación a menudo señalada entre Bielinsky y el primer Aristarain ilumina ese modo de funcionamiento del género policial, a través del cual, ambos cineastas advierten un trasfondo social al que no hacen alusiones directas. La conexión entre estos directores está dada por el interés en el cine americano y la narración clásica como referencia clave de sus obras. Los dos trabajan además con el policial, un género que históricamente ha sido permeable al contexto, en tanto, a través del enfrentamiento entre crimen y ley, procesa tensiones y contradicciones de lo social. Ya sea la vertiente negra, con la que trabaja Aristarain y Bielinsky más en *El aura* que en *Nueve reinas*, o también la línea del policial de estafadores que adopta en este último filme,¹⁹⁰ en uno y otro caso, lo que los emparenta es la apropiación que hacen del género a partir de un desplazamiento de la ley hacia una cuestión moral. Por eso no es casual que los dos hagan policiales sin policías.¹⁹¹

¹⁸⁹ Esto fue precisamente lo que pasó por alto la *remake* al trasladar la historia a Los Ángeles, como si en la adaptación de la acción al nuevo escenario bastase con hacer que los personajes circulen en auto en vez de “caminar la ciudad” o con *aggiornar* el tipo de espacios de acuerdo a la geografía urbana local, por ejemplo, al convertir el lugar donde se lleva a cabo la primera estafa en el salón de un casino en vez del maxi kiosco de una estación de servicio (los llamados “24 horas” surgidos durante el menemismo como un signo espacial de la promoción neoliberal del consumo a toda hora). Este tipo de transformaciones fáciles y “literales” hace que en la adaptación de la acción al entorno norteamericano se pierdan ciertos sentidos que enriquecen la trama desde la particularidad del contexto local, los cuales quedan sin traducción en la nueva versión del relato. Un ejemplo muy ilustrativo, por caso, está en la elección del título de la *remake* (que era inevitable cambiar, en tanto las “Nueve Reinas” del relato original, una plancha de estampillas, son reemplazadas en el filme de Jacobs por un antiguo billete del Tesoro estadounidense), *Criminal*, que carga con una connotación y cierto matiz condenatorio que exceden el sentido de rebusque de dos estafadores sin escrúpulos, menos *criminales* que *farsantes*, según sugiere la expresión que había utilizado Bielinsky como título original del guión.

¹⁹⁰ Dentro de esta línea, la referencia clave de *Nueve reinas* son las películas de estafadores estafados de David Mamet, como su *opera prima Casa de juegos* (1987), que narra un mundo donde todo puede ser falso, de la cual Bielinsky cita situaciones y hasta objetos. O, del mismo director, *Prisionero del peligro* (1997), según el título con el que se estrenó en la Argentina, el cual pierde el sentido del original, *The Spanish prisoner*, que remite a la expresión norteamericana “Spanish prisoner game”, que es una forma de decir lo que nosotros llamamos “cuento del tío”.

¹⁹¹ Si en *Nueve reinas* jamás se ve a un policía y el protagonista al final es castigado en su propia ley, *Criminal*, por el contrario, recurre a la policía como la instancia punitiva que en el último minuto pone orden y clausura el relato. Más allá del recurso facilista al *deus ex machina*, la presencia de los representantes de la ley responde a una fórmula de probada eficacia en la narrativa hegemónica hollywoodense (según expliqué en el capítulo 1).

Estetas del fraude

“¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?”. Esta pregunta que Ricardo Piglia (1993a: 77) formula en sus “Tesis sobre el cuento”, un breve estudio que reúne un conjunto de premisas acerca del funcionamiento de esta forma narrativa, sintetiza a la perfección el principio constructivo de la trama de *Nueve reinas*. “Un cuento siempre cuenta dos historias”, escribe Piglia (1993a: 75). En su versión clásica un cuento es “un relato visible [que] esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia 1993a: 75-76). Esta fórmula del cuento da la clave de la estructura narrativa de *Nueve reinas*, un relato construido a partir de dos historias diferentes que al final revelan ser parte de la misma trama. Por un lado, la historia de Marcos (Ricardo Darín) y de Juan (Gastón Pauls), dos estafadores callejeros que se conocen por casualidad y deciden trabajar juntos por un día. Una oportunidad única se les presenta con las “Nueve Reinas”, una serie falsificada de unas valiosas estampillas de la República de Weimar que, luego de vencer sucesivos imprevistos y de atravesar un sinfín de peripecias, logran vender al millonario español, megaempresario y filatelista Esteban Vidal Gandolfo (Ignacio Abadal), de paso por Buenos Aires. Sin embargo, al momento de cobrar el cheque recibido por las estampillas, se encuentran con que el banco que debía pagarles acaba de cerrar sus puertas a causa de una maniobra fraudulenta del directorio que se ha fugado del país con todos los fondos de la entidad. Esto por un lado. Por el otro, la película narra la historia de una traición familiar ligada a la estafa que enfrenta a Marcos con su hermana Valeria (Leticia Brédice) en una disputa por la herencia de los abuelos que el primero se apropió mediante una jugada legal tramposa, al bloquear la sucesión en Italia y presentarse como el único heredero del dinero que también correspondía a Valeria y al hermano menor, Federico (Tomás Fonzi). El efecto de sorpresa surge al final cuando las dos historias se cruzan y se descubre que todo el devenir de circunstancias azarosas de la primera serie, desde el encuentro inicial entre Juan y Marcos hasta el cuento de las “Nueve Reinas”, eran en realidad parte de un plan calibrado al detalle por Valeria y Juan (quien

resulta ser su novio y llamarse Sebastián), con la ayuda de amigos y ex socios de Marcos que éste había estafado en el pasado. El asunto de las “Nueve Reinas” fue una puesta en escena colectiva construida para pagarle a Marcos con la misma moneda. Una venganza privada para recuperar el dinero de la herencia familiar robada y compensar a los antiguos compañeros burlados por Marcos. Es decir, una simulación que es un acto de justicia.

Al referirse a *Nueve reinas* como “la apoteosis de lo falso, la estafa, la especulación y el arte de narrar” (2010: 65), en la breve alusión al filme de Bielinsky que hace al pasar en su último libro, Josefina Ludmer proporciona una pista para responder el interrogante planteado al comienzo de este apartado. Desde la primera escena en la estación de servicio en la que Juan le hace un truco (“la uruguaya”)¹⁹² a la cajera del maxikiosco, el filme establece una conexión entre estafa y narración que se juega en distintos planos. A nivel dramático, la estafa funciona como la acción que pone en marcha el relato y lo hace avanzar a través de sucesivos episodios en los cuales Marcos, que necesita “una pierna” porque no puede trabajar solo, y Juan, que acepta cumplir ese rol por un día, se dedican a embaucar a distintas personas para ganar dinero. “¿Vos te creés que yo soy un chorro? Yo no mato a nadie, no

¹⁹² “La uruguaya” es una expresión inventada por Bielinsky en el guión para nombrar el cuento que se hace al pedir cambio con la intención de recibir una cifra mayor a la que se da:

Lo de la uruguaya (un nombre que inventé) lo reconstruí con lo que contaban los pequeños comerciantes. A cada uno le hicieron el cuento con el cambio, pero ninguno podía reconstruir exactamente cómo era el truco. Después encontré una versión americana en Internet, un poco más sencilla (...). El de la película es el cuento argentino, que en la realidad exige un verso un poco más largo (Bielinsky en Castagna, Quintín y Wolf 2000: 34).

La idea de asignarle un nombre al truco tiene inspiración en el lunfardo de principios del siglo XX en el que existía todo un repertorio lexical para diferenciar con términos precisos las distintas especialidades de trucos o cuentos, términos que en muchos casos fueron cayendo en desuso con el correr del tiempo. Por ejemplo, aquellos que el padre le había enseñado a Juan de chico a modo de juego: el “toco mocho”, que se refiere al engaño realizado con un billete de lotería supuestamente ganador que en realidad es falso, o la “mosqueta”, ese juego de naipes con tres cartas en el que hay que adivinar la posición en que se encuentra una de ellas luego de ser barajadas por el timador con gran rapidez y habilidad de manos, un juego que se repetirá más de una vez, como un gesto familiar de códigos compartidos, en la escena en que Juan visita al padre en la cárcel. Bielinsky incorporó una extensa lista de términos tomados de viejos diccionarios policiales y estudios criminológicos en otra escena (que analizo al final del capítulo) en la cual Marcos le revela a Juan la existencia de una fauna urbana de ladrones al acecho.

ando de caño. Eso lo puede hacer cualquier pelotudo”, argumenta Marcos¹⁹³ en defensa de un oficio que requiere una destreza particular para convencer a la gente que entregue dinero no a la fuerza sino por propia voluntad. Esta suerte de orgullo forma parte del propio imaginario de la estafa como profesión. Un ejemplo literario de esta forma de autoreivindicación profesional se encuentra en una de las primeras novelas de Juan Filloy publicada en 1932, *-¡Estafen!*, cuyo protagonista atribuye una cualidad estética a la estafa en tanto forma delictiva que rehúsa el ejercicio de la violencia, a diferencia de aquellos delitos que Thomas de Quincey había clasificado entre las bellas artes,¹⁹⁴ los cuales le resultan “repugnantes”:

No se ocupa nada más que de hechos de sangre, cosa que repugna a todo esteta del delito... ¡Cuántas exquisiteces omitidas!... Estafar a un colono italiano su abyecto ahorro de diez años de penuria, embaucar a un criollo de esos que se pavonean de listos, son lecciones morales que la sociedad debiera premiar con algo más benigno que varios años a la sombra... (2010 [1932]: 11).

La apropiación del patrimonio del otro con recursos de engaño y mala fe en base a un abuso de confianza, es el modo de subsistencia de Marcos, el más experimentado, y de Juan, en el rol de aprendiz, ambos especialistas en el arte de hacer el “cuento del tío”. En un ensayo en el que rastrea con gran erudición los orígenes de esta práctica basada en un uso flexible e ingenioso del lenguaje como una forma de conseguir dinero en la ciudad, Diego Galeano señala que desde fines del siglo XIX “la expresión ‘cuento del tío’ comenzó a ser usada como un hiperónimo que envolvía una multiplicidad de guiones

¹⁹³ Un argumento muy recurrente a lo largo del relato, reiterado en boca de distintos personajes para defender la propia reputación. Es la razón que alega Juan para dejar en claro por qué no se guardó el anillo que le había entregado una anciana víctima del engaño. O su padre, cuando se queja de que la cárcel adonde se encuentra “está llen[a] de chorros”. Y también el vendedor de artículos contrabandeados o “truchos” de toda clase, desde cheques en blanco, relojes, perfumes, ropa de marca, zapatillas importadas, programas de computación, cuadros, aparatos electrónicos, una motocicleta japonesa con algunos daños, teléfonos celulares funcionando... mercancías de todo tipo menos el revólver que le pide Marcos para desanimarlo en su ímpetu vendedor, lo cual consigue con éxito cuando el hombre ofendido le responde que él no es un delincuente.

¹⁹⁴ Se refiere a *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (un libro compuesto por dos artículos de 1827 y 1829 y un *post scriptum* que De Quincey añadió en 1854), del que en el texto de Filloy se dice no sin humor que “¡es la obra de un matarife dopado!” (2010 [1932]: 11), en alusión a la adicción al opio de su autor.

aplicados al arte de estafar” (2012: 211). Se trata verdaderamente de *guiones* porque el artilugio con el que esta clase de embusteros engaña a la gente para sacarle dinero consiste en inventar historias y dramatizarlas.¹⁹⁵ Su éxito depende del arte de narrar, de contar, de hacer el *fillo*, como se dice en lunfardo “hacer el cuento”. Como señala Bielinsky: “A diferencia de un ladrón a mano armada, que usa la violencia, el estafador es un tipo que depende exclusivamente de su propio ingenio, de armarse una historia y hacerla creíble” (en Bernades 2000: 27).¹⁹⁶ Para Marcos y para Juan las palabras son la moneda de cambio del dinero que circula de mano en mano a través de sucesivas estafas callejeras.

¹⁹⁵ Galeano hace referencia a un artículo de José S. Álvarez (firmado como Fabio Carrizo [1900], más conocido por su otro alias, Fray Mocho) aparecido en *Caras y Caretas* con el título “El cuento del tío”, en el que se explica el *modus operandi* de estos estafadores; una suerte de pedagogía popular a modo de advertencia para desprevenidos que incluía, además del cuento guionado, una serie de fotografías de su representación actuada por tres hombres. Por otra parte, en un estudio sobre un par de embaucadores detenidos en México a principios de siglo, Pablo Piccato (2007) consigna como un dato curioso el hallazgo por parte de la policía del guión que dramatizaba el “cuento del tío” que practicaban esos estafadores, quienes lo habían escrito en papel. Estos datos y episodios tomados de la realidad o inspirados en ella muestran que las historias, lejos de ser improvisadas, estaban estudiadas y requerían de inventiva tanto como de práctica y ensayo. En una escena inspirada en *Casa de juegos* de Mamet, *Nueve reinas* hace de esa necesidad de preparación, el objeto de un giro de la trama entre tosco y chistoso. Hacia el final del relato Marcos intenta “dejar afuera” a Juan y quedarse con el cheque recibido por las estampillas que están yendo a cobrar, para lo cual había convocado a un conocido del “ambiente”, quien los intercepta y simula un robo como ajuste de cuentas con Marcos. La farsa queda en evidencia en el momento en que el hombre se equivoca y en vez de hablar de la “guita” dice “cheque”, un dato que él no debía conocer. “Me llamaste a última hora ¿qué querés? No tuve tiempo de preparar nada”, se justifica el simulador por el guión mal aprendido.

¹⁹⁶ Esta distinción con el delito basado en la violencia fue el germen del que surgió la idea original del guión:

Me parecía un ámbito fascinante para mi historia: la historia de un delincuente que en vez de esgrimir un arma, esgrime una estrategia, o mecanismos psicológicos con los que logra que le entreguen el dinero sin tener que sacarlo... como forma delictual me parece que tiene una connotación rarísima, y genera una enorme contradicción moral en el espectador (Bielinsky en Sabat 2009: [online]).

Porque “la gente tiende a aceptar y valorar el ingenio como estrategia del delito”, sostiene el cineasta (en Scholz 1999: 16). Como si esa “extraña zona de fascinación” (Bielinsky en Schettini 2000: [online]), la “fascinación” que la gente experimenta frente a este tipo de delitos, fuera la contrapartida del orgullo profesional, al que me referí a partir del comentario de Marcos y de las disquisiciones del Estafador que protagoniza la novela de Filloy.

Las potencias de lo falso

Además de esa doble conexión entre estafa y narración: la estafa como motor de la acción y la narración como el procedimiento que produce el engaño, en *Nueve reinas* hay otro sentido por el cual la figura de la estafa se vincula, asociada tanto a lo falso como a la especulación, con el propio mecanismo de la narración: lo que se cuenta, la idea de un engaño central y las capas de mentiras que se superponen unas sobre otras, revelan un paralelismo con el propio proceso de construcción de un relato que se reformula con sucesivos giros y vueltas de tuerca a medida que avanza. “Para armar la trama de esta película utilicé estructuras propias de la estafa”, señaló Bielinsky.¹⁹⁷ “El hecho de que yo pueda usar esos elementos como forma cinematográfica, obliga a una reflexión acerca de qué es el cine, y cuán cerca está el cine de la estafa, de hacerle creer a alguien cosas que no son” (en Sabat 2009: [online]).

Esa reflexión la llevó a cabo Orson Welles en lenguaje cinematográfico con *F for fake* (1973), un “experimento” (esta expresión es la que usa el director para referirse a la película a punto de comenzar, antes de la primera imagen) sobre el poder *falsificante* del cine a partir de las infinitas posibilidades del

¹⁹⁷ La novela de Filloy a la que me referí, *-¡Estafen!*, se abre con una nota del autor que hace una advertencia curiosa, semejante a la leyenda que luego aparecería en las películas acerca de la semejanza entre ficción y realidad como pura coincidencia:

Confieso lealmente que esta obra no es un *roman á clef*. Construcción objetiva de la imaginación, cada cual puede interpretarla como quiera. Mas, yo cumplo en afirmar, sobre cualquier giro de la anécdota, la primacía de un afán arquitectónico limpio de toda intención o malevolencia (2010 [1932]: 8).

Por un lado, la afirmación *leal* de que la historia contada no guarda relación con la realidad (no es una “novela en clave”) sugiere justamente lo contrario, al inducir al lector a imaginar como posibilidad la existencia de esa relación entre ficción y realidad. En efecto, se trata de una trama que metaboliza el clima de época de la Argentina a principios de los 30 (en el mismo momento en que también lo hace Arlt con sus ficciones y aguafuertes) a través de las meditaciones y pensamientos de su protagonista, el Estafador. Por otro lado, más allá de esta tensión con lo real que introduce el énfasis en el carácter ficticio o inventado del relato, lo curioso está en la afirmación final de la nota acerca de que en la construcción de los giros de la anécdota no hay ninguna intención o malevolencia, como si al dejar en claro que no le hará trampas al lector, el escritor (dado que la leyenda está firmada con sus iniciales) le recordara que podría hacerlo. Así, esta preocupación por “la buena fe” se inscribe como un motivo, externo a la trama, que proyecta el tema de la novela, la estafa, sobre el propio proceso de producción ficcional. En el caso de la película que analizo, en cambio, esa proyección está internalizada en el diseño narrativo mismo.

montaje al servicio del arte de contar historias. En su doble rol de presentador e ilusionista, Welles lo anuncia de entrada:

Esta es una película acerca de los trucos y el fraude, acerca de las mentiras. Contadas al lado de una fogata, en un mercado o en una película, sin duda casi todas las historias incluyen algún tipo de mentira. Pero no esta vez. Es una promesa. Durante la siguiente hora, todo lo que oirán de nosotros es verdadero y está basado en una sólida evidencia.

Desde la historia real de un famoso falsificador de cuadros y la de su biógrafo, protagonista además de un fraude por la “autobiografía” ficticia de un magnate multimillonario, pasando por la anécdota del propio Welles en los comienzos de su carrera con la emisión radiofónica de una supuesta invasión marciana, hasta la fábula del falso *affaire* entre Picasso y una joven musa inspiradora, se trata de historias en las que situaciones y personajes reales se mezclan con objetos y sucesos inventados, lo cual –y esta es la tesis que prueba el “experimento” de *F for fake*- no impide que esas historias puedan ser contadas como verdaderas. Esta es la “verdad” que Welles revela en el cierre del relato cuando recuerda la promesa hecha al comienzo:

Al principio de todo esto les hice una promesa. ¿Recuerdan? Les prometí que durante una hora les contaría sólo la verdad. Esa hora, damas y caballeros, ha terminado. Durante los últimos diecisiete minutos he estado mintiendo. La verdad es –y por favor perdónennos por esto- que hemos falsificado una historia de arte. Como charlatán, por supuesto, mi trabajo era tratar de hacerla real.

F for fake, que es -en palabras de Deleuze- “el manifiesto de toda la obra de Welles y su reflexión sobre el cine” (1996 [1985]: 196), se presenta como una máquina narrativa que recontextualiza planos de diversa procedencia (filmaciones propias y materiales ajenos, como los descartes de un documental sobre falsificadores para la televisión francesa, citas de distintas películas, noticias de periódicos, fotografías, etc.) bajo una continuidad lograda a partir de una minuciosa manipulación del montaje y por el relato oral en la voz de Welles (en su función de “charlatán”) que acompaña el desfile de las imágenes y

construye, en esa articulación de los registros visual y sonoro, historias en las que lo ficticio y lo real se vuelven intercambiables y se tornan indiscernibles.

En *Nueve reinas* la indiscernibilidad entre lo ficticio y lo real, ligada a la cuestión de “hacerle creer a alguien cosas que no son”, se juega en el plano estrictamente ficcional de la historia contada. Tematizada a través de la figura de la estafa, el filme hace de esa cuestión el soporte de la trama y su mecanismo narrativo bajo la forma de la especulación, a partir de una circulación de valores, nombres, cifras y objetos que pueden ser verdaderos o falsos, una cosa o la otra.¹⁹⁸ En una suerte de guiño al espectador, el plano detalle que abre la película introduce los términos de esa dualidad, al mostrar cómo Juan enciende un cigarrillo con la colilla de otro que recién terminó de fumar, el mismo personaje que en una de las siguientes escenas responderá que no cuando Marcos le pregunte si fuma.¹⁹⁹ En ese mundo en el que nada ni

¹⁹⁸ La indiscernibilidad entre lo que es real y lo que no lo es, que *Nueve reinas* lleva al extremo al contar una historia en la que todo es producto de una simulación, es un motivo que atraviesa la obra de Bielinsky desde su primera aproximación a la realización, en el primer año del Colegio Nacional de Buenos Aires, con un corto en Súper 8 basado en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, un cuento en el cual el efecto de sorpresa final surge de la irrupción del plano ficcional de la novela que lee el protagonista en el plano de la realidad de ese hombre que lee sentado en un sillón. También los dos cortometrajes que realizó años más tarde como alumno del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (actualmente ENERC) del entonces Instituto Nacional de Cinematografía, proponen un ejercicio sobre la ambigüedad como recurso narrativo. El primero de ellos, *El péndulo* (1980), un material que estuvo perdido por más de veinte años hasta ser reencontrado en 2003, ensaya la construcción de una puesta en escena a partir de elementos mínimos (una pareja, una carta, un revolver, una discusión y un disparo), con un trabajo de dislocación del orden temporal que altera la progresión lineal en momentos que “van y vienen” (según anuncia el título), de modo que lo que muestra la imagen puede estar aconteciendo, ya haber acontecido o estar a punto de suceder. En *La espera* (1983), el corto con el que Bielinsky egresó de la escuela de cine y fue premiado en distintos festivales, una adaptación del cuento homónimo de Jorge Luis Borges acerca de los últimos días de un hombre que imagina y aguarda la llegada de sus asesinos, la ambigüedad surge de la superposición entre los ámbitos de la realidad, la imaginación y el sueño que por momentos confunden sus límites. También en la última película del director, *El aura* (2005), hay una superposición de imaginación y realidad que se proyecta en el propio espacio de la ficción, a modo de juego, en la escena en la que el taxidermista (Ricardo Darín) le explica a un colega (Alejandro Awada) el plan para realizar un robo perfecto, a la tesorería del museo en donde se encuentran, mientras los sucesos fantaseados acontecen a su alrededor como si ilustraran el relato verbal del personaje. Imaginación y realidad son los dos polos en tensión de una figura central de *El aura*, constituida a partir de la duplicación de lo que es puro simulacro, en su versión real. El diorama que está en el museo, por ejemplo, ese bosque de juguete a escala humana, es la representación irreal (irrealidad que irrumpe con el asta del ciervo rota que se cae cuando el personaje de Darín la toca) de los bosques del sur adonde viajan los personajes para una cacería de ciervos. Lo que el filme narra es que en el pasaje de la escena irreal a la real algo falla y que esto no es gratuito y tiene consecuencias. Como en el robo a la fábrica del cual es testigo el taxidermista, o el robo al casino en el que participa, un plan que parecía tan perfecto como el de su fantasía pero que, llevado a la práctica, fracasa de la peor manera.

¹⁹⁹ Más allá de la justificación narrativa de la respuesta de Juan (dado que ésta llega luego de que el otro le repregunta “¿Fumás? ¿Fumás rubios?”), lo cual hace suponer que fuma cigarrillos

nadie es lo que parece –según la fórmula del policial que el filme integra como principio narrativo- la desconfianza y la sospecha caracterizan el modo natural de relacionarse que tienen los personajes, sus actitudes y comportamientos. Por ejemplo, en el diálogo que mantienen Juan y Marcos luego del episodio de la estación de servicio donde el truco del primero fue descubierto por la cajera del “24 horas” y el segundo, para ayudarlo, se hizo pasar por un policía con un revolver de juguete. “Marcos soy. ¿Vos sos?”, dice uno. “Juan”, responde el otro. “Pero siempre soñaste con llamarte...”, insiste Marcos. “Sebastián”, asiente Juan, cuyo verdadero nombre, después se sabrá, es Sebastián. Una circulación de nombres que también se da entre los objetos, como en el caso de las estampillas, las “Nueve Reinas”, cuyo nombre ha sido tomado de la marca de los habanos que fuma el padre de Juan, según se lee en la caja donde guarda sus fichas de póker, usadas en la partida que juegan en la última escena del filme quienes participaron de la farsa montada frente a Marcos.

Además del plano discursivo, con diálogos en los que lo que se dice puede ser tanto parte de una trampa como puede ser cierto, *Nueve reinas* produce un sentido de constante sospecha acerca de qué es lo falso y qué lo verdadero, a través de procedimientos formales específicos. Es significativa por caso la forma en que, a través de la construcción de la puesta en escena, diversos espacios cotidianos convencionales funcionan como un escenario, esto es, el lugar de una actuación. Más adelante retomo esta idea en relación con la apropiación de la ciudad por parte de los protagonistas en su incesante recorrido callejero como peatones incansables. Ahora me interesa volver sobre la escena del intercambio de nombres que recién mencioné en la que, por el contrario, los personajes interrumpen su andar y se detienen para hablar. En determinado momento de la conversación, Juan increpa a Marcos a que le diga la verdad sobre por qué le propone trabajar juntos. Mientras éste expone la razón, la cámara rodea a los personajes con un *travelling* circular que da a las imágenes un estatuto diferente, reforzado a su vez desde el sonido por la tensión que produce la música rítmica y repetitiva que comienza a escucharse de fondo y por el contraste de las figuras corporales que se recortan sobre el fondo rojo de ladrillos del estacionamiento donde se encuentran como

negros), la negativa produce extrañeza porque contradice no cualquier imagen sino la imagen jen primerísimo primer plano! que abrió el filme, en la que se vio a ese personaje fumando.

abstraídos del espacio mundano de la ciudad. Si bien la resolución formal de la escena sugiere que lo que dice Marcos no es cierto (que le está “haciendo un cuento” a Juan), en realidad es al revés y, en otro de los juegos de espejos entre lo ficticio y lo real que propone el filme, es quien dice “probá a decirme la verdad”, Juan, el mentiroso. La escena condensa espacialmente –o dicho con mayor precisión: el movimiento envolvente de la cámara traduce en términos espaciales- el tema clave de la intriga: el del fabulador que es atrapado en la trama del otro.²⁰⁰ La disparidad de saberes, que a su vez determinan la posición de los personajes y la de los espectadores, se revelará en el cierre del relato que de esta manera solicita una reconsideración de esos lugares y posiciones a lo largo del filme.

Desde Juan/Sebastián hasta el falsificador de las estampillas y las mujeres que se hacen pasar por su esposa y por su hermana, o el actor que representa el papel del acaudalado empresario español y el experto en numismática, todos los personajes de este grupo de simuladores integran una *serie de falsarios*, según la figura propuesta por Deleuze en el capítulo cuyo título da nombre a este apartado. El objeto que funciona como común denominador de la serie son las estampillas (un objeto en el que “lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo”, dicho con términos de Deleuze [1996 (1985): 197], un objeto no falso sino ficticio) respecto de las cuales cada uno de los personajes cumple una supuesta función: “falsificarlas”, guardar la plancha copiada, poseer las “originales”, certificar su falsa autenticidad, comprarlas y así sucesivamente. Un objeto ficticio que genera acciones simuladas. Como el porcentaje del “negocio” que consigue el experto en numismática al certificar la autenticidad de estampillas que sabe son “falsas”. En la negociación y renegociación de cifras y porcentajes de participación en las estafas hay una expresión del estado de una sociedad en la que todo es cuestión de sacar tajada para conseguir dinero. Los trucos, el simulacro, las estafas, la traición,

²⁰⁰ El argumento de *El aura* está construido a partir de una variación de este mismo tema: el taxidermista pasa a ser parte de la trama del hombre a quien mató accidentalmente, tomando su lugar en la ejecución del robo al casino que ese hombre había planificado. Al igual que David Locke en *El pasajero* (Michelangelo Antonioni, 1975) que sustituye su identidad por la del traficante de armas que encuentra muerto en el hotel, el intento del taxidermista por ocupar el lugar de otro para cambiar su propia vida está destinado de antemano al fracaso y a un final inevitablemente trágico.

todo se hace por dinero. A modo de Mac Guffin,²⁰¹ las estampillas funcionan como el pretexto que motoriza la acción con la finalidad de conseguir el dinero que supuestamente valen:²⁰² la cifra de la herencia familiar estafada por Marcos a sus hermanos, a quienes les será restituida gracias al montaje de esa farsa colectiva.

Una moneda sin pasado

En la Argentina la década del 90 está delimitada por dos acontecimientos que marcaron a fuego el imaginario de la sociedad forzando sus límites temporales más allá del decenio: la hiperinflación de 1989 y el estallido social de diciembre de 2001. Dos acontecimientos límite en los que el dinero, ya sea por circular en exceso o por su extrema escasez, pierde no sólo su valor, sino además su función de equivalente. En sobreabundancia o en extinción, como un bien que se deprecia o se vuelve inhallable, la pérdida de valor del dinero va más allá de lo que éste ya no permite comprar, lo que se pierde es el valor de referencia de las cosas, lo cual en ambos contextos fue determinante de una experiencia traumática de desintegración social. Esos dos momentos críticos más que ningún otro son reveladores del artificio –de la *ficción*– que sostiene el funcionamiento social del dinero: al fallar la promesa

²⁰¹ Como se sabe, Alfred Hitchcock usaba esta expresión para designar la excusa argumental que hace avanzar una trama de suspenso, un elemento que no es relevante por sí mismo sino en tanto objeto que moviliza las acciones de los personajes. Hitchcock expone su idea del Mac Guffin en el libro-entrevista de François Truffaut (1992: 115-118).

²⁰² En el cuento inventado las estampillas funcionan como el señuelo de la estafa, una función equivalente a la que cumple la “herencia del tío” en el guión del “cuento del tío” propiamente dicho. Al rastrear la génesis de esta expresión que “comenzó como un guión particular y terminó envolviendo una multiplicidad de versiones diferentes” (2012: 216), Galeano explica que, en su versión original, el cuento consistía en la historia de un tío que había dejado una herencia para ser entregada a un niño huérfano. La estafa se perpetraba cuando el cuentero lograba que su interlocutor realizase el encargo por él (que fingía estar imposibilitado de cumplir la tarea), a cambio de quedarse con un porcentaje, y a condición de dejar una suma de dinero como fianza de la transacción, por lo cual recibía un paquete con el dinero de la supuesta herencia, que contenía en realidad un falso atado de billetes simulados con papeles sin valor. El “cuento del tío” que le hace a Marcos el grupo de *falsarios*, cada cual con su parte del guión, requiere que éste “invierta” una suma de dinero para comprar las estampillas por las cuales luego, al venderlas, obtendría una cifra mayor, pero al igual que el dinero de la “herencia del tío”, el cheque recibido por las estampillas no tiene ningún valor.

del Estado impresa en los billetes,²⁰³ cae la creencia de quienes, al hacerlos circular, legitiman su valor.²⁰⁴ Entre esos dos acontecimientos límite se inventó una moneda que posibilitó superar uno de ellos y luego propició el otro. Porque si con el peso convertible en reemplazo del austral se creó un nuevo patrón de referencia para la moneda nacional que permitió dejar atrás el fantasma de la hiperinflación,²⁰⁵ fue la invención de esa “moneda sin pasado”, como la ha llamado el especialista en sociología de la moneda Alexandre Roig (2007), lo que estableció las condiciones necesarias para que creciera la burbuja que finalmente estalló apenas iniciado el nuevo milenio.

“¿A cuánto están hoy?”, preguntan por el precio de las fichas los jóvenes que llegan al local de videojuegos en *Rapado* de Martín Rejtman. Si un día es: “una por cinco, diez por cuarenta y cinco, cien por cuatrocientos veinte”, al otro: “una por diez, diez por noventa, cien por ochocientos ochenta”. En *Rapado* no sólo no se sabe cuánto valen las cosas, como las fichas que aumentan en cuestión de horas, tampoco se sabe cuánto vale el dinero: un billete no sirve para pagar en el kiosco porque es falso pero con otro billete falso de cien mil australes que no sirve para pagar el boleto de colectivo sí se pueden comprar fichas de videojuego, aunque a un precio mayor del que cuestan para el dinero “verdadero”. Lejos de estar preestablecido, el valor de

²⁰³ En su estudio sobre las “conexiones insospechadas” entre el dinero y las palabras (según propone en el subtítulo del libro), Adriana Gómez (2005) lee en el origen etimológico de la palabra “billete” la inscripción de una promesa como compromiso que requiere de la confianza y la creencia.

²⁰⁴ Mariana Luzzi adopta esta perspectiva al considerar las relaciones entre dinero y confianza en términos sociológicos: “¿Porque qué otra cosa sino confianza -en el organismo que lo emite y en el grupo social que lo utiliza- expresa la existencia de un medio de pago común en una sociedad? Hablar de dinero, entonces, es hablar de lazo social” (en Moreno 2005: [online]). En una presentación reciente, Luzzi retomó estas mismas ideas a partir de las cuales se refirió a la crisis de la convertibilidad de 2001 como un contexto que devino ideal para pensar todo aquello que de la moneda se daba por sentado. Esto es: que la misma está disponible, que sirve para pagar, el tipo de moneda en que se van a dar los contratos, etc., o sea, todos aquellos supuestos que, al no cumplirse o ser puestos en duda, revelan el costado arbitrario o artificioso del funcionamiento social del dinero. La exposición de Luzzi formó parte del seminario “Investigar al dinero y la moneda: variaciones filosóficas, literarias y sociológicas”, coordinado por Alexandre Roig y Ariel Wilkis y del que también participaron Hernán Borisonik y Alejandra Laera, el cual tuvo lugar en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín el 4 de mayo de 2015.

²⁰⁵ Por la ley de Convertibilidad de 1991 el nuevo patrón había quedado fijado a razón de un dólar por diez mil australes hasta que, al año siguiente, el 1 de enero de 1992, entró en vigencia otro signo monetario: el peso convertible con el que se inauguraba la etapa de la paridad de uno a uno con la moneda norteamericana. Acerca de estas líneas monetarias y sus principales características (fecha de emisión, vigencia, imágenes de los billetes, etc.) se puede consultar el Anexo.

las cosas y del dinero se vuelve singular, depende de cada ocasión, como si se redefiniera en cada uno de los intercambios. El incremento cotidiano de los precios remite al proceso hiperinflacionario de fines de los 80 y principios de los 90²⁰⁶ pero el filme no lo asimila como clima de época porque lo disocia (lo sustrae) de esa espiral galopante por la cual la depreciación monetaria produce una aceleración del tiempo.²⁰⁷ Una expresión literaria de esta otra figuración temporal se encuentra en el retrato que hace de aquella época Alan Pauls en *Historia del dinero* en un pasaje en el que el narrador describe bajo la figura de la voracidad el clima de “verdadero infierno” de “la debacle inflacionaria” de 1989, “un lapso demencial en el que [esa debacle] se devora todo lo que le salga al paso” (2013: 95). Al narrar la vertiginosa pérdida de valor del dinero que conspira contra el avance de la obra de refacción de un departamento, el relato incorpora datos de la realidad económica y los procesa ficcionalmente a través de su impacto en las vivencias del protagonista que intenta avanzar con la obra:

Los precios cambian de la noche a la mañana, de hora en hora, a veces dos o tres veces dentro de la misma hora. En ocasiones vuelve del corralón de materiales con las manos vacías, sin haber podido comprar nada. “No tenemos precio”, le dicen (2013: 96).

(...) la depreciación del peso es tan vertiginosa que los bolsillos de la campera que se ha puesto especialmente para la ocasión, testeados y aprobados el viernes anterior en el mismo subsuelo, ante el mismo pagador pelirrojo que cuenta el dinero con una mano mientras se despelleja las cutículas de los dedos de la otra a dentelladas, no dan abasto para alojar la parva de australes que le entregan a cambio de sus dólares (2013: 97).

Estos ejemplos fílmico y literario ilustran en clave ficcional esa doble pérdida de valor del dinero en una etapa crítica en que la moneda nacional se deprecia como medio de adquisición de bienes y de objetos, al extremo que se altera su función como medida de equivalencia en el precio de las cosas. Situación que

²⁰⁶ Aunque se estrenó cuatro años más tarde, Rejtman había finalizado la película en 1992. Por eso los billetes que se ven son australes, una línea monetaria vigente desde 1985 hasta el 1 de enero de 1992 cuando, tras la Ley de Convertibilidad, comienza a circular el peso convertible, según expliqué en la nota anterior.

²⁰⁷ Desarrollé la articulación entre tiempo y dinero en el fenómeno inflacionario en “Velocidad y valor, tiempo y dinero” en el capítulo 2.

acelera también lo temporal: las acciones “se precipitan”. Si en la literatura esto se resuelve en un plano discursivo, en el cine hay procedimientos formales que expresan esa alteración, por ejemplo a través de una construcción espacial basada en el desplazamiento incesante de los cuerpos, según analizo en el caso de *Nueve reinas* hacia el final del capítulo.

La experiencia de la hiperinflación produjo un trauma social de consecuencias duraderas para la sociedad argentina. Al otro extremo de la década, en la inminencia del estallido de diciembre de 2001, esa experiencia traumática fue interpretada como el acontecimiento parteaguas cuyas causas y consecuencias era imprescindible repensar para comprender cómo se había llegado a un presente que parecía estar, y estaba, al borde de la desintegración. Con la desestabilización del valor material de las cosas y del dinero y la pérdida de referencias a causa del aumento cotidiano de los precios, se había vivido una experiencia colectiva del miedo o, como apuntó León Rozitchner a principios de 2001, del terror:

La hiperinflación fue otro pico de terror. Con la estabilidad, con lo que se llama la convertibilidad, [Domingo] Cavallo aparece recuperando a la moneda como una contención. La moneda tiene en este caso un carácter metafísico, impidió la caída en el vacío, caída que la gente temía. (...) Entonces la gente se sintió contenta por qué: viniendo del abismo y del terror, la estabilidad resonaba metafísicamente, psíquicamente de frente al desvanecerse de la vida, como una especie de tierra firme (en Tagliaferro 2001: [online]).

Para refundar la moneda había que crear una forma específica de confianza, un valor simbólico por el cual el nuevo signo monetario fuera percibido por la sociedad como aquello que de ahí en más garantizara que no habría espacio de retorno para la experiencia traumática de la inflación. Lo que la moneda de la convertibilidad significó para la gente, el “carácter metafísico” al que se refiere Rozitchner, estaba previsto en el plan de creación de ese nuevo signo monetario que fue pensado, discutido y finalmente inventado como un valor nuevo y estable en el que se necesitaba y se quiso creer. Al rastrear y reconstruir el contexto de las discusiones previas a la puesta en circulación del peso convertible a comienzos de 1992, Alexandre Roig explica:

Por medio de la desindexación se crea una moneda que se remite al futuro y sólo al futuro. Lo que se construye así es la idea de que es imposible salir de esta moneda (...) En el proyecto de naturalización de esta institución monetaria lo que se sacrifica es toda posibilidad de conflicto político (...) la moneda marca la continuidad de lo social y lo que pretendió la convertibilidad fue eliminar ese proceso y crear una permanencia institucional estable y sin pasado (Roig en Gago 2007: [online]).²⁰⁸

El corte con el pasado que significó el gesto simbólico inaugural de la década menemista, el indulto a los militares, contó con otra versión más mundana en la instancia que regula los intercambios materiales de la sociedad, la moneda. En ese desentendimiento de la moneda con el pasado y en la fijación de una paridad con el dólar arbitraria, la cual se sostendría a lo largo de la década en forma “ficticia” (gracias a la privatización de parte del patrimonio nacional), está la esencia de la moneda de la convertibilidad: su desajuste de la realidad, el carácter ilusorio condensado en la figura de un *espejismo* asimilada a la convertibilidad como mote de la época.

Si la ficción del dinero en el cine nacional de los 90 es la del valor, desde la depreciación del costo de las fichas y los billetes falsos que circulan en *Rapado* hasta la desintegración de la propia sustancia monetaria en *Plata quemada* con la conversión de millones en cenizas, si estas películas narran que el valor del dinero es una ficción, *Nueve reinas* construye un mundo de

²⁰⁸ En su investigación acerca de cómo se concibió el nuevo modelo monetario, con la idea de comprender el proceso no solamente “desde el momento en que la moneda se materializa” (Roig 2007: 2) sino, antes de eso, cuando comienza a ser pensada, Roig apunta a mostrar que la elaboración de la convertibilidad había sido un proceso de negociación, lo cual cuestiona la idea de que se trató de un modelo armado en el exterior e impuesto al proceso político nacional. Por el contrario, la nueva moneda había sido objeto de discusión y de negociación en todos sus aspectos, desde su valor hasta el nombre. La propuesta de Menem de llamarla “el federal”, por ejemplo, fue rechazada con el argumento de que daba la idea de que cada presidente iba a crear una moneda con un nombre distinto (por el antecedente del austral en el gobierno de Raúl Alfonsín) y esto debilitaba la imagen de la nueva institución monetaria:

La idea de la convertibilidad, en cambio, era instalar una moneda como institución permanente del país. [Horacio] Liendo propone entonces ponerle peso a secas y Cavallo lo aprueba. Esta forma de significar y nombrar la moneda es fundamental para entender la lógica de la convertibilidad que aspira a crear un sistema inquebrantable. Y, por esto mismo, otro elemento fundamental de lo que se discute (...) es la anulación de las relaciones con el pasado (Roig en Gago: 2007 [online]).

pura simulación donde todo (valores, nombres, cifras) se ha vuelto una ficción. Valores falsificados, cuentos, objetos de juguete, pasados inventados, cifras renegociadas, especulaciones, nombres falsos, historias mentirosas son los elementos y artilugios de un mundo de cuenteros, cómplices y estafados que metaforiza una trama social regida por la perpetuación de la trampa y el engaño y la confusión entre apariencia y realidad como esencia de la gran ficción de la época, la convertibilidad.

Falsificación, materialidad y valor

“Sandler es un artista”, dice Marcos como carta de presentación del autor de la falsificación de las “Nueve Reinas”, un antiguo socio que estafó en el pasado y ahora le ofrece vender estos sellos para cumplir con la parte del plan que no puede llevar a cabo por sí mismo debido a un supuesto problema de salud repentino. En un apartado anterior me referí a esa suerte de orgullo que forma parte del imaginario de la estafa como profesión, en relación con la capacidad de inventar un relato creíble, un cuento que funciona –como todo cuento- a partir de una suspensión momentánea de la realidad a instancias de la ejecución de una puesta en escena. Esta es la habilidad que requiere hacer “el cuento del tío”, una astucia narrativa y actoral que Sandler (Oscar Núñez) demuestra tener en su conversación con Marcos, a quien le hace creer el cuento de las famosas estampillas que su cuñado filatelista, fallecido años atrás, le dejó como herencia a su “hermana rica”:

SANDLER: Las “Nueve Reinas” es una plancha de estampillas de la república de Weimar. Defectuosas, extrañas, pero muy valiosas.

MARCOS: ¿Cuánto?

SANDLER: No sé. No tuve tiempo de establecer un precio.

MARCOS: ¿Y vos se las querías vender a Vidal Gandolfo?

SANDLER: ¿Las de mi hermana? No, las de mi hermana no. Ella no las vende, por nada. (...) Pero las pude ver, las observé, las fotografié.

MARCOS: Las copiaste.

SANDLER: Mi mejor trabajo. Papel original año 1920.

Corte a mano, perforación por perforación.²⁰⁹

El orgullo de Sandler está en sus dotes como falsificador, un oficio que demanda una capacidad de observación fina y precisa de los detalles, además de destreza manual y un dominio de técnicas específicas. Y muchas veces también intuición, ingenio y originalidad en la elección y combinación de las materias primas y los procedimientos adecuados para hacer que parezca verdadero aquello que no lo es, es decir, que adquiera valor aquello que no lo tiene. El arte del falsificador consiste en lograr que la copia se invista del valor formal, estético y económico del original. Su trabajo es producir ese valor, al simularlo.

Una película presentada en la edición de 2014 del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), la *opera prima* de Hernán Rosselli *Mauro*, tematiza precisamente esa cuestión a través de las vivencias de un “pasador” de billetes falsos del conurbano bonaerense, al que alude el nombre del título, quien aspira a convertirse en falsificador y monta junto a un amigo y su mujer un taller artesanal de serigrafía para fabricar billetes. De la cotidianeidad del trabajo forman parte la experimentación con distintos pigmentos y lacas, pulpa de papel procesada en una licuadora, el diseño y retoque de imágenes en la computadora, la manipulación de matrices y filtros, indagaciones sobre el sello de agua y las bandas de seguridad y sucesivas disquisiciones sobre la materia prima y los materiales. “Le ponen papel glasé”, comenta Mauro en una oportunidad. O en otra: “¿Sabés lo que hace el gordo? le pone coso... lima virulana con la amoladora, le pone eso boludo, queda mejor”, afirma sobre la receta de los billetes que fabrica el proveedor del que se quiere independizar.²¹⁰ Los recursos caseros de Mauro aspiran a un estándar

²⁰⁹ Luego Sandler dirá: “el truco está en el tiempo”, con relación a que, si bien las estampillas no pasarían una prueba de laboratorio, Vidal Gandolfo tampoco podría hacerla, porque debe abandonar el país al día siguiente. “Por eso hay que venderlas hoy. Jugar con su calentura”, continúa Sandler vehemente: “que crea que es hoy o nunca”. Más allá del “engaño” a Vidal Gandolfo, las palabras revelan el mecanismo del cuento que, en ese mismo momento y con esas mismas palabras, le está haciendo a Marcos para que crea que está frente a una oportunidad única que no puede dejar pasar.

²¹⁰ Una visión más romántica de este tipo de procesos y tecnologías asociadas a la falsificación de valores es la que presenta el Estafador de la novela citada de Filloy, quien hace alarde de

de calidad aceptable en tanto permita que la plata fabricada funcione como un medio de intercambio, al menos una vez.²¹¹ No como en la noticia que lee en el diario, y de la cual se burla, sobre el caso de una adulteración de billetes “a todas luces bastarda, torpe e incapaz de pasar inadvertida para el común de la gente”. Que los billetes puedan ser usados para pagar, que puedan ser “pasados”, ese es el valor que debe producir el trabajo del falsificador de moneda. Al igual que los billetes falsos en *Mauro*, los sellos postales en *Nueve reinas*, dotados de un valor como los billetes, expresan la metonimia que hay en el dinero. Fetiche por excelencia aliado a la circulación de toda mercancía, el dinero desplaza su valor y significaciones hacia otros objetos.

En *Mauro* la exaltación de la materialidad del dinero responde al tema de la película, en tanto la falsificación de billetes es un proceso basado en el soporte material del dinero. A nivel del discurso verbal, la plata es el objeto por

su prestigio y reputación con énfasis en un aspecto científicista ligado tanto a la “fiebre” del trabajo (“Yo he transpirado meses íntegros en la atmósfera pesada de mi gabinete, manejando microscopios, calibradores, tintas, ácidos, antes de llegar al éxito científico” [2010 (1932): 21]) como a su creatividad para diseñar “sistemas”, “procedimientos”, “aparatos”; una labor meritoria y loable que no saben reconocer, se queja, los funcionarios de la ley y de la justicia:

Yo soy autor de un sistema indefectible de lavados de cheques –se jactaba en secreto-. Creador de un procedimiento químico-industrial para cubrir las perforaciones. Inventor de un aparato que imita, amplía y reforma cualquier medio de rugosidad para la inscripción de las cifras de seguridad. Pero, ¿para qué voy a revelarlo? Esta gente no está capacitada para aquilatar el mérito de semejantes trabajos, ni comprende las ventajas de estos ensayos de abolición del capital; porque precisamente son empleados a sueldo del capital... (2010 [1932]: 21).

El científicismo romántico del Estafador (quien se llama a sí mismo “autor”, “creador”, “inventor”) sintoniza en el espíritu de su época con el imaginario arltiano y las aspiraciones de personajes como Erdosain con sus inventos y maquinaciones para fabricar objetos y riqueza.

²¹¹ Billetes falsos producidos con recursos precarios ajenos a la tecnología empleada en la confección oficial del dinero legal (según protocolos estipulados, controles de calidad, medidas de seguridad antifraude, etc.) que puedan valer como medio de pago. Una exacta inversión de este proceso se encuentra no en el terreno ficcional sino en la propia realidad, en un fenómeno extravagante de la era menemista con los llamados “Menem-truchos”, tres series de billetes-fantasia con el rostro de Menem que fueron emitidos en 1991, 1998 y 2003 con motivo del festejo del cumpleaños número sesenta del entonces presidente, la conmemoración de los diez años de su gobierno y la campaña electoral, respectivamente. A diferencia de las series posteriores, la primera fue impresa en verdadero papel moneda de curso legal por la Casa de Moneda e incluía también una marca de agua con el escudo argentino. Por la calidad del papel y de la impresión así como el diseño del billete que lo asemejaba al de un peso, hubo quienes, en un gesto de insólito fraude, pagaron sus compras con “Menem-truchos” en Bolivia y en Paraguay. Estos “Menem-truchos” constituyen una representación burda y literal del dinero como ficción, certificada desde el nombre con el que se hicieron conocidos popularmente en esa época en la que el valor de la plata tenía un componente ficticio sin asidero en la economía real.

excelencia de conversaciones como las que cité, en las que los personajes hacen toda clase de especulaciones sobre las materias primas y los insumos más convenientes para el copiado. El hablar acerca de aquello de lo que está hecho el dinero, hace que éste pierda esa suerte de *aura* o de *sacralidad* que posee en tanto “forma visible y fascinadora”, para decirlo en términos marxianos.²¹² Una pérdida subrayada a su vez desde las imágenes que lo “descomponen” como objeto, al mostrar los sucesivos estados materiales correspondientes a las fases de su fabricación (desde la pulpa de papel hasta la plancha terminada). O mediante encuadres que recortan con gran énfasis visual (a escala del plano detalle) intervenciones profanas y apropiaciones lúdicas de los billetes. Por ejemplo, las marcas de la circulación que representan esos “graffiti diminutos” (así llama Patricia Ávila a las inscripciones escritas a mano sobre “esos pequeños papeles impresos [que], al igual que los muros urbanos, las paredes y puertas de los baños públicos, son también superficies públicas” [2007: 221]), como la frase de una cadena de la suerte que llama la atención de Mauro, quien interrumpe la acción de contar un manojo de billetes para leerla (IMAGEN 1).²¹³ O el juego con un billete de veinte pesos que el protagonista mueve en distintos ángulos de forma tal que genera un efecto sobre el rostro de Juan Manuel de Rosas, el cual parece cambiar de una expresión risueña a otra de enojo (o, como dice Mauro, de “me quiere” a “no me quiere”) (IMÁGENES 3 y 4). O también la imagen que cierra el filme. Al final Mauro se convierte en falsificador, pero como una pieza más en un engranaje que nada tiene que ver con la organización en “células” que fantaseaba liderar, conformada por distintos grupos de reclutadores, organizadores, papeleros, “pasadores”, etc. que usan nombres falsos y no se conocen entre sí y que viajan en temporada a las localidades veraniegas para montar todo como si fuera un “teatro” allí donde está la gente. Regida por un nuevo régimen de producción profesionalizado, la falsificación de dinero ya no

²¹² Marx utiliza esta expresión al recalcar que el dinero es una mercancía como cualquiera pero que ejerce una atracción particular: “El *enigma del fetiche dinero* no es, por tanto, más que el *enigma del fetiche mercancía*, que cobra en el dinero una forma visible y fascinadora” (1971 [1867]: 55).

²¹³ “Qué rareza, leer dinero”, piensa el protagonista de la novela de Pauls *Historia del dinero* cuando a los siete u ocho años, ordenando el vuelto que recibe en el kiosco, se topa por primera vez con uno de esos billetes “marcados” por la profecía que anuncia una cadena de la suerte (2013: 74).

es parte de un ritual artesanal en sesiones caseras entre amigos sino de un proceso mecánico de fabricación en serie, un trabajo organizado en un taller con cierta infraestructura, maquinaria y empleados; un cambio de escala del “negocio” del que es representativa la nueva especie monetaria a copiar, ya no billetes de veinte pesos sino planchas de cien dólares. La última imagen del filme muestra un recorte de una de estas planchas arrojadas por una máquina. El encuadre queda cubierto en su totalidad por un billete más un tercio de otro ubicados en posición invertida (IMAGEN 2), una disposición visual no convencional que produce una perturbación de la mirada como efecto de clausura del relato.

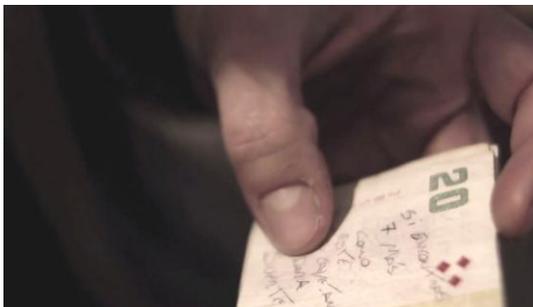


IMAGEN 1



IMAGEN 2



IMAGEN 3



IMAGEN 4

En *Mauro* la exaltación material del dinero produce una significación suplementaria: la idea de que *los billetes son más que dinero*. En efecto, el dinero es un concepto que se materializa en el billete (así como en otros soportes, que cada vez más tienden a la abstracción, desde el plástico de las tarjetas de crédito hasta los flujos de datos electrónicos y virtuales), pero un billete, además de ser un valor como medio de pago, es un objeto material

cargado de significaciones y representaciones simbólicas. Por ejemplo, las figuras y los símbolos de soberanía que portan los billetes, cuya elección es potestad del Estado y responde a la imagen de nación que éste pretende construir en una coyuntura política determinada. La polémica que desató la emisión de un billete de cien pesos en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo a comienzos de 2015 puso en evidencia que la moneda es una institución viva de la sociedad, más allá de su función de equivalente, porque hay en ella un espacio de disputa de sentidos e interpretaciones sobre la vida en común. Sobre este último aspecto llamaron la atención Mariana Luzzi y Ariel Wilkis, al señalar que si bien la elección de los símbolos de los billetes es “una herramienta poderosa de los Estados, (...) estos no tienen nunca el monopolio de su interpretación” (2015: [online]). Lo que hay en el dinero, en cambio, es una simbología sutil y compleja, cuyas significaciones también surgen y se reconfiguran en la propia circulación de ese objeto fabricado para pasar de mano en mano. La doble confusión que estuvo en la base de la polémica radica, por un lado, en asumir erróneamente que lo que “las Madres” representan, la lucha y la resistencia, es afectado, en su significación, por lo que “el dinero” representa, en tanto símbolo de poder.²¹⁴ Y, por otra parte, esta misma noción unidimensional del dinero que lo concibe como un objeto con connotaciones puramente negativas (asociado al poder) sin reparar en su productividad social, como un objeto que está en todos lados y conecta a las personas entre sí.²¹⁵

Luego de este rodeo, retorno a *Mauro*, que hace de esa conexión intersubjetiva, bajo todas sus variables, personales y laborales, mercantiles y afectivas, así como de la omnipresencia del dinero, los rasgos definitorios del

²¹⁴ Como hace Mirta Varela al afirmar que “de circular alrededor de la pirámide, las Madres circularán por las arcas de la banca” (2015: [online]), en el artículo con el que Luzzi y Wilkis polemizan, en el cual afirma también que “los valores y las ideas de los militantes asesinados por la Dictadura no incluían, en ningún caso, la reivindicación del consumo y el capitalismo”, como si todas las figuras de los billetes asumieran esa reivindicación.

²¹⁵ El cuestionamiento del “dinero sospechado” (al que se le adjudican los males de la sociedad) define la línea de investigación que Wilkis (2013) desarrolla en su trabajo sobre una sociología moral del dinero aplicada al estudio de las clases populares, en el que avanza en la dirección pionera trazada por Viviana Zelizer al indagar la vida social del dinero. Zelizer (2011) [1994] sostiene que, lejos de ser un medio de intercambio impersonal y objetivo como sugiere la teoría económica y los estudios sociológicos tradicionales, existen múltiples significados del dinero de acuerdo a sus distintos usos sociales. De modo que el dinero es resignificado por la gente que lo usa, ya que en los diversos intercambios que mantienen entre sí, las personas le otorgan al dinero significaciones nuevas.

mundo representado. Por otra parte, la operación de “pasar” dinero falso, es decir, de hacerlo circular al comprar cosas para quedarse con el vuelto, produce una intersección de los circuitos legales e ilegales del dinero que hace difusa la demarcación que los separa. Esa contaminación expresa muy bien la época que cuenta la película de Roselli, “esos primeros años después del 2001 hasta la llegada del kirchnerismo (...) el *default*, la corrida bancaria, el estado de sitio” que, dice el joven director en relación a su generación, fueron “algo así como la primera oportunidad que tuvimos de tomar consciencia de la Historia” (en Halfon y Yanco 2014: [online]). Un momento en el que la ausencia de dinero y la pérdida de su valor habían hecho surgir formas monetarias paralelas, las llamadas *cuasimonedas* (bonos provinciales de emergencia como los Lecop, el Federal, los Patacones, etc.), cuya procedencia y respaldo no siempre parecían contar con la garantía de un Estado que incluso llegó a ceder su potestad sobre la emisión de dinero, al tercerizar esa función.²¹⁶ Mauro expone ese mundo del “sálvese quien pueda” sin reglas ni instituciones, por el que se mueve la clase media baja de los suburbios empobrecidos, que *Nueve reinas* había prefigurado bajo la perspectiva de la clase media porteña al borde del cambio de milenio, según analizo en lo que sigue.

Escenas urbanas de la Argentina de fin de siglo

“Crunchy. Elaborado en Grecia. Este país se va a la mierda”, dice Marcos al leer el envoltorio de un chocolate en una de las primeras escenas de *Nueve reinas*. La frase dicha al pasar condensa, en su anticipo de la hecatombe de 2001, un sentido de inminencia como impacto del clima social de ese momento en el que la Argentina iba directo al desastre. En conexión con ese contexto, la trama inscribe la figura de la estafa desde otra perspectiva, como *estafa social*, en relación con las consecuencias de las recetas neoliberales aplicadas al pie de la letra por el Estado en la era menemista. Una cuestión que es procesada por el filme a través de la inclusión dentro del

²¹⁶ Como en el caso que cuenta Roselli acerca de una serigrafista que conoció durante la investigación realizada para la película, “que había impreso Patacones por encargo de una municipalidad que necesitaba liquidar aguinaldos atrasados del 2001” (en Halfon y Yanco 2014: [online]).

paisaje urbano representado, de dos ámbitos particularmente asociados al capital transnacional globalizado, como si fueran dos enclaves paralelos, encajados, alternativos del mismo relato neoliberal: el hotel internacional americanizado como sede de transacciones económicas empresariales y el banco que cierra sus puertas y se queda con el dinero de los ahorristas. Esta última, una imagen emblemática que ya estaba presente en otra de las películas del corpus en referencia al escenario social de fines de los 70, *Plata dulce*, y que en *Nueve reinas* cobra todo su sentido de cara a los acontecimientos de diciembre de 2001 con la restricción gubernamental de la libre disposición del dinero bancarizado, que quedó fijada en el imaginario popular como un indicador epocal bajo la denominación de “el corralito”.

Signo de la conexión empresarial y financiera de Buenos Aires con otros centros globalizados, el hotel cinco estrellas que funciona como escenario principal de la estafa de las “Nueve Reinas” simboliza, como edificación y dentro de la geografía de la ciudad, el “ingreso” de la Argentina al “primer mundo”, según promocionaba el discurso neoliberal en los años del menemismo. El edificio, perteneciente a la cadena americana Hilton que había inaugurado su sede en el país en el año 2000 poco antes del estreno del filme, está ubicado en el barrio más nuevo de la ciudad, Puerto Madero,²¹⁷ un enclave emblemático de la *ciudad de los negocios*, según ha denominado el especialista en urbanismo, historiador y arquitecto Adrián Gorelik a la fórmula económica en la que se traduce la “concepción política del estado y de la sociedad urbanos” que se instala como “sentido común” y “clima ideológico de época” en los años menemistas con la iniciativa de una gestión de la ciudad, inicialmente promovida por el intendente Carlos Grosso (Gorelik 1994: 15), “que se empecina en presentar a Buenos Aires como una ciudad (exitosa) del primer mundo” (Gorelik 2001: 20).²¹⁸ Se trata de un tipo de edificaciones, la del

²¹⁷ La socióloga Maristella Svampa, quien ha estudiado las urbanizaciones privadas surgidas en los 90 “como expresión de una nueva lógica de ocupación del espacio urbano, en correspondencia con el orden económico global” (2000: 35), sostiene, en vistas a la expansión inmobiliaria del barrio y su elitismo, que “Puerto Madero es sin duda otra ciudad, cuyo parentesco con los *countries* y los barrios cerrados, símbolo de la privatización y de la autosegregación espacial, resulta innegable” (2008: 24).

²¹⁸ Gorelik explica que

esa “ciudad de los negocios” en que se ha convertido Buenos Aires no es la resultante necesaria de una coyuntura de cambio planetario (...) sino apenas una versión muy particular, local, de

hotel en cuestión o Puerto Madero en su conjunto, que renuevan el aspecto de la ciudad de acuerdo a un modelo de *modernización de superficie*, cuya implementación en los 90 es otra muestra, afirma Gorelik, de la retirada del Estado (2001: 21).

Buenos Aires, en la última mitad del siglo, ha venido teniendo oleadas de modernización de superficie (edificios de propiedad horizontal y avenidas en los sesenta; torres y autopistas en los setenta; *shoppings* y *lofts* en los ochenta; Puerto Madero, “torres *country*” y autopistas en los noventa), mientras usufructuaba irresponsablemente hasta el agotamiento la infraestructura instalada en profundidad entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, ampliada y actualizada en la década de 1930 (2001: 21).

En las antípodas de la sede del hotel diseñada de acuerdo a este principio de *modernización de superficie*, el otro edificio que aparece en el filme, el Kavanagh, representa la Buenos Aires aristocrática heredera de la modernización cosmopolita de los años 30, un edificio emblemático de la ciudad originariamente asociado a la clase pudiente más tradicional,²¹⁹ como es el caso en la película de la “hermana rica” del falsificador que (supuestamente) vive allí. Con la inclusión de este otro recinto se pone de relieve, por contraste, el carácter “contingente” de ese mundo de negociados y ganancias a la orden del día surgido de una coyuntura económico-política determinada, como la del neoliberalismo con las privatizaciones y la desregulación estatal en la década del 90. Como expresión de ese contexto

la respuesta neoconservadora a esa coyuntura, que potencia sus aspectos más negativos y garantiza su reproducción. Simplificando, se trata de un modelo de ciudad que ha convertido a su espacio público y a sus infraestructuras públicas en objeto de negocio (1994: 15).

Como es el caso del megaemprendimiento de reciclaje y urbanización del área portuaria y su infraestructura fuera de uso, rediseñada como “Puerto Madero” en los 90.

²¹⁹ Situada en el barrio de Retiro frente a la Plaza San Martín, esta torre de viviendas que toma su nombre de la mujer que la mandó a construir fue, al momento de su inauguración en 1936, el edificio más alto de Sudamérica. Desde entonces el Kavanagh ha sido destacado por su valor arquitectónico con numerosos premios y en 1999 fue declarado Monumento Histórico Nacional y, por decisión de la UNESCO, parte del Patrimonio Mundial de la Arquitectura de la Modernidad, distinciones que abren una brecha entre el modelo de ciudad que subyace a este tipo de edificaciones “a preservar” y el modelo de ciudad que gestiona el espacio urbano como unidades de negocio, para el cual las edificaciones “a construir” son aquellas del tipo del hotel que aparece en el filme o las de Puerto Madero en general.

particular, del cual parece un efecto escenográfico, la sede hotelera turístico-financiera en donde transcurre la estafa de *Nueve reinas*, con su *lobby*, habitaciones y ambientes diseñados según patrones de gusto y estándares internacionales, resulta un espacio no sólo apto, sino más que eso: ameno, cómodo, fiable, para las maniobras y negociaciones *non sanctas* que se tejen en salones y habitaciones con apoyo de los servicios (ejecutivos, tecnológicos, financieros, etc.) brindados por el hotel.

En un ensayo de los primeros años 20 titulado “El *hall* del hotel” en el que Sigfried Kracauer contrapone el espacio arquitectónico del título con el del templo, hay una suerte de fundamento filosófico de “la oscuridad de toda circulación legal e ilegal” como señal de los “misterios insospechados” que habitan el *hall* del hotel, un espacio donde las convenciones

están tan desgastadas que el hacer que nace de ellas es, al mismo tiempo, un ocultamiento; un hacer que protege la vida legal exactamente del mismo modo que la vida ilegal, porque en tanto forma vacía de todas las sociedades posibles no se dirige a una cosa determinada, sino que se basta a sí mismo en su insignificancia (Kracauer 2009 [1922-1925]: 69).

Ese ocultamiento producto de la supremacía de las convenciones que deviene *protección*, es lo que hace del hotel un recinto especialmente dispuesto para la coexistencia de los mundos legal e ilegal bajo una misma forma de *ser tratado*.²²⁰

En la película que analizo, esos mundos se conectan en la figura de un huésped del hotel, Vidal Gandolfo, dueño de un *holding* de quinientos millones de dólares que a raíz de una investigación parlamentaria es deportado del país, de donde debe salir en forma apresurada. La escena en la que Marcos y Juan

²²⁰ El ensayo de Kracauer está incluido en *La novela policial. Un tratado filosófico*, un libro escrito entre 1922 y 1925 en el que el autor estudia la novela policial de enigma como un dispositivo que le permite leer el tiempo presente, al indagar la realidad a partir de una captación fina de detalles, indicios o singularidades. En el momento en que Kracauer escribe este volumen, todavía no existía el policial negro, consolidado como género literario tras el *crack* financiero de 1929 con el surgimiento de la figura del detective como antihéroe. Con un espíritu que se asemeja al de Kracauer en su reivindicación del policial como una matriz de significaciones de lo social, la lectura que Fredric Jameson realiza sobre Raymond Chandler encuentra en el detalle o el instante, la cualidad fragmentaria de la descripción de escenas y lugares, entre ellos, el vestíbulo del hotel, que “expresa una verdad profunda sobre la vida en Estados Unidos” (Jameson 2003 [1983]: 86).

se reúnen con él para negociar los términos de la venta de las estampillas tiene lugar en la *suite* en la que se hospeda el empresario, donde los recibe junto al experto en numismática y un par de hombres que trabajan para él. A lo largo de toda la escena, en segundo plano al diálogo principal sobre la transacción, se escucha de fondo el sonido intermitente de una trituradora de papel en funcionamiento, cuya imagen es mostrada y resaltada a través de un primer plano y una serie de planos detalle intercalados fugazmente entre las imágenes de la conversación que tiene lugar en el salón contiguo. “Voy a extrañar este país. Nunca he visto tan buena disposición para los negocios”, había dicho el empresario español con tono irónico en una oportunidad. Si este personaje es símbolo de las privatizaciones como *el* negocio de los 90, la máquina destructora de documentos representa el costado fraudulento de ese negocio. La inclusión del objeto como parte del decorado es un detalle que condensa el espíritu de una etapa en la que los negocios implicaban una oscura combinación de capital privado y patrimonio público... más negociados que negocios, según el eufemismo con el que se había comenzado a llamar a los “negocios turbios” con la irrupción neoliberal en los años de la dictadura, un eufemismo en el que Borges encontraba a principios de los 80 un rasgo de la hipocresía nacional.²²¹

A puertas cerradas

Al igual que en los títulos mencionados en la presentación del capítulo, desde *La parte del león* a fines de los 70 hasta *Plata quemada*, *Cien años de perdón* y *Tesoro mío* estrenados en el 2000, así como en gran parte de las ficciones trabajadas a lo largo de la tesis, en *Nueve reinas* la posibilidad única e inesperada de obtener de golpe una elevada cantidad de dinero (“¡Esta es una

²²¹ Ahora “un negocio turbio es un negociado y, a veces un ilícito”, escribió Borges en un artículo publicado en 1984 que acusa un cambio de época, al llamar la atención sobre la hipocresía argentina que subyace a la nueva forma de llamar a ciertas cosas o sucesos (2011 [1984]: [online]). Aunque se trata de un texto menor de Borges, por su ingenuidad, el mismo no deja de contar con una mirada perspicaz que está dada, como ha observado Damián Tabarovsky, por su “capacidad impresionista de registrar el cambio de una palabra por otra, la modificación en el sentido del habla”, lo cual coloca “a la lengua en el centro de cierto problema, en el nudo de la argentinidad” (2012: [online]).

de esas cosas que podés esperar toda la vida y a lo mejor nunca te pasan. Es una en un millón!", exclama Marcos) es lo que motoriza la acción. Sin embargo, en el filme de Bielinsky hay una vuelta de tuerca que invierte el sentido moral de la fábula: la oportunidad única de salvarse es una quimera, una farsa, no existe. Lo que el grupo de farsantes le hace creer a Marcos es puro invento, pero la plata que le estafan no es para "salvarse" sino para hacer justicia, dinero restituido a sus dueños legítimos: no hay ganancia sino compensación de una deuda. Este giro final por el que se resignifican retroactivamente los acontecimientos previos, imprime a la historia un sello moral que anuda dinero, ley y justicia de un modo peculiar.²²²

Al final del relato Marcos recibe su castigo al perder los doscientos mil pesos que había invertido al comprar las estampillas "verdaderas" (luego de que las "falsificadas" les fueran robadas) para revenderlas a cuatrocientos cincuenta mil. Lo que no sabe es que ha sido despojado de ese dinero mediante la estafa llevada a cabo por aquellos a quienes él estafó en el pasado y cree, en cambio, que es una víctima más de la *estafa social* a la que remite por anticipado el comentario en relación al chocolate importado que había hecho al comienzo del filme, la estafa producto de la retracción de un Estado que dismanteló las bases materiales de la sociedad a través de la apertura de las importaciones, la política de desindustrialización, las privatizaciones, etc. Lo que no es cierto para Marcos sí es cierto para los ahorristas que reclaman frente a las puertas cerradas del Banco Sudamericano de Crédito, la entidad que debía pagar el cheque por cuatrocientos cincuenta mil pesos recibido por la venta de las estampillas. La asimilación de Marcos al grupo de ahorristas está marcada por el movimiento de la cámara y por la posición que ésta adopta

²²² "Tal vez el inmenso moralista que hay en mí me hizo buscar ese final. Tal vez sea una concesión. No lo sé muy bien", declaró Bielinsky en defensa de este sello moral como parte de su visión personal. "Yo tengo una moral impresa y una fantasía moral, no puedo evitar meterme con este tema. Me autoimpuse no juzgar, no contradecir a los personajes. Pero el cuento incluye mi moral personal y dibujé una salida moral a la situación. No puedo evitar lo que surge como estructura moral (en Castagna, Quintín y Wolf 2000: 35). Este costado moral está presente también en *El aura*, en la que marca el cierre de la aventura del taxidermista como fracaso, en su intento de ejecutar el robo perfecto. Al final, el hombre retorna a su vida de siempre pero el dinero del botín queda "atrapado" en un camión de caudales abandonado en medio del bosque entre un tendal de muertos. Encarnación de esa falla, la presencia del perro lobo que lo acompaña en el retorno (no casualmente el único "testigo" de lo acontecido en el sur, con cuyos ojos en primer plano se clausura el filme) es la prueba viviente del límite que ha cruzado y de las consecuencias que esto ha tenido.

para encuadrar la escena. Cuando Marcos y Juan llegan a la sucursal y se encuentran con el tumulto (IMAGEN 5), la cámara primero asciende por encima de la cabeza de los personajes, a quienes abandona para enfocar a la gente (IMAGEN 6), y luego adopta un punto de vista aéreo en una toma cenital que muestra a Marcos mientras intenta acercarse hasta la puerta del banco abriéndose paso entre los ahorristas de los cuales parece ser uno más (IMAGEN 7).



IMAGEN 5



IMAGEN 6



IMAGEN 7



IMAGEN 8

Las imágenes del reclamo colectivo frente a las puertas cerradas de un banco que ha estafado a sus clientes quedándose con sus ahorros constituyen una figura viva de la historia nacional de las últimas décadas como expresión del punto de culminación del ciclo neoliberal así como de su puesta en marcha en los años 70. En el apartado anterior adelanté que esta figura tiene un antecedente en *Plata dulce*, que la inscribe en su trama en relación con la escena social de fines de los 70. En este otro filme, el que llega al lugar sin comprender lo que está sucediendo es el directivo (Federico Luppi) que está al frente de la entidad bancaria que, en un gesto de sospechosa ingenuidad,

resulta ser también víctima de quienes se fugaron con el dinero dejándolo como responsable legal de todos los ilícitos y el fraude a los ahorristas, entre quienes están sus propios familiares que reclaman en la puerta de la sucursal (IMÁGENES 9 y 10). La escena plantea el conflicto en los términos maniqueos de un enfrentamiento intrafamiliar, cuya resolución efectista *in situ* (la familia dividida a uno y otro lado del vidrio) subraya el rasgo esencial de la figura de la estafa bancaria que estoy analizando: a ambos lados del *blindex*, sólo han quedado damnificados y perdedores, mientras que el dinero, al igual que los altos ejecutivos y los verdaderos dueños del negocio, ya han abandonado el país. Es lo que le dice a Marcos el empleado del Banco Sudamericano de Crédito conocido suyo (otro de los estafados por Marcos que toma parte en la puesta en escena colectiva y es quien pasó el dato del banco a punto de quebrar) con el que logra hablar vidrio de por medio al llegar a la puerta (IMAGEN 8).



IMAGEN 9



IMAGEN 10

Hay otra película también del año 2000, estrenada unos meses antes que *Nueve reinas*, que hace de esta figura de la puerta del banco como significativo espacial de la desposesión de la clase media, todo un tema. Me refiero a *Esperando al mesías* de Daniel Burman que, al igual que el filme de Bielinsky, es otro ejemplo que anticipa en su horizonte ficcional los disturbios de diciembre de 2001 con los reclamos por “el corralito” frente a los bancos. En la secuencia de apertura, *Esperando al mesías* muestra a una multitud de ahorristas que protestan, con boletas de depósito o cacerola en mano, en la puerta de un banco que quebró. Entre ellos Ariel (Daniel Hendler), reclama por los ahorros de toda la vida de su padre, al frente de un negocio familiar en el barrio de Once (IMAGEN 11). Puertas adentro, Santamaría (Enrique Piñeyro)

escucha el argumento económico que justifica el derrumbe bancario en un mundo de circulación globalizada: “La bolsa de Tokyo, el efecto dominó, el euro, el yen, la puta que los parió... ¡Nos hicieron mierda!”, le dice el gerente a quien está perdiendo un trabajo que ya no podrá recuperar.²²³ A pesar de la persiana y el vidrio que los separa, quienes pierden sus ahorros, de un lado, o el empleo, del otro, son víctimas por igual de la exclusión neoliberal en un mundo donde el capital financiero circula libremente según las exigencias del mercado global. Vistos desde el interior de la sucursal donde se ancla el punto de vista, el rostro de Ariel y de algunos ahorristas que están afuera contra la persiana, dominan la composición del cuadro al comienzo de la escena, pero a medida que ésta avanza, su presencia es borrada de la imagen a causa de la pintura que va cubriendo la superficie del vidrio y transforma gradualmente ese espacio exterior en un fuera de campo sin alterar el encuadre (IMÁGENES 11-14). Con el desplazamiento del foco visual desde el exterior hacia el interior se establece una tensión entre esos dos espacios que se remiten mutuamente porque albergan a quienes sufrirán el mismo destino de desposesión y empobrecimiento.

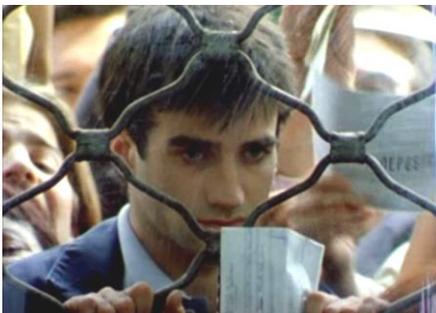


IMAGEN 11



IMAGEN 12

²²³ Convertido en vagabundo, Santamaría se dedicará a recorrer la ciudad y revisar la basura en busca de documentos robados para devolver a sus dueños y recibir a cambio algo de dinero para comer. Hay una escena en la que el hombre retorna a la sucursal del banco para mostrarles el lugar a Ariel y a una amiga interesados en su historia. “Estas eran las cajas y acá estaba yo”, dice mientras caminan en medio de ese espacio abandonado que representa el trabajo como un universo arrasado e irrecuperable. “Que alguien me reconozca, alguien que se acuerde de la vida de antes... qué sé yo, de la otra vida, el banco, el club, la tarjeta de crédito (...) alguien que me devuelva al mundo”, dirá luego como quien habla de lo que ya nunca tendrá.



IMAGEN 13



IMAGEN 14

Dinero, justicia, familia

En ese lúcido ensayo sobre la vida nacional y nuestra identidad cultural que es *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada establece con astucia una asociación entre dos ocupaciones que a primera vista no parecen estar emparentadas: “el cuentero del tío nada tiene que ver con el abogado – escribe-; pero ambos, como tipos extremos de una serie, están más en línea filogenética que el mecánico y el peón del horno de ladrillos” (2011 [1933]: 380). Lo que ambos tipos tienen en común -el común denominador de la serie- es que gracias a su habilidad para persuadir a través de la palabra, obtienen dinero. En la película que analizo, cuentero y abogado son figuras complementarias en la ejecución de una estafa familiar. “Es una maniobra un poco complicada”, se sincera Marcos frente a su hermano menor y la explica: “Mi abogado bloqueó la sucesión en Italia y me presentó como único heredero. Adornamos un par de funcionarios, cobramos... nos repartimos la guita”.²²⁴ Hábil en tergiversar la realidad, el abogado de Marcos también se ocupa de dilatar el avance del juicio que Valeria inició a su hermano por el dinero estafado. El hecho de que, paralelamente al juicio en marcha, Valeria adopte una vía alternativa para hacer justicia subraya, en un contexto como el de los 90 fuertemente marcado por la retracción estatal y por la devaluación de las

²²⁴ Este sinceramiento es un efecto buscado y previsto en el plan armado por Valeria y su novio para dar a Marcos su merecido y recuperar el dinero que también le pertenece a Federico, que es el único personaje que no forma parte de la “puesta en escena” porque hasta ese momento, cree en las mentiras y excusas de su hermano mayor.

instituciones, una desacreditación del Estado como administrador de justicia.²²⁵ En *Nueve reinas* la justicia estatal se caracteriza por ser o bien ineficaz e inoperante o, al igual que sus agentes, corrupta. Como el caso del juez que a cambio de setenta mil pesos accedería a firmar la orden judicial para que el padre de Juan (Ricardo Díaz Mourelle) salga de la cárcel.

A través de esta otra historia que se juega en segundo plano a la línea principal del argumento, el relato inscribe el pasado en la trama. Se trata del pasado de la infancia como el tiempo en el que tuvo lugar la idílica escena familiar que Juan le relata a Marcos: mientras su padre miraba un partido de fútbol en la televisión, él jugaba en una pista con un autito (parecido al que compra, a causa de ese recuerdo, al pasar frente a una casa de antigüedades) y su madre escuchaba su disco preferido con la canción de Rita Pavone *Il ballo del mattone*, cuya melodía Juan intentará en vano recordar a lo largo de la jornada de poco más de 24 horas que comparte con Marcos. La pregunta por esa melodía a distintos personajes con los que se cruzan durante el periplo, funciona como un anticlímax en los momentos de tensión, hasta que finalmente Juan -a esa altura Sebastián- consigue recordarla en el cierre del relato y, a modo de golpe de efecto final, la canción comienza a sonar como acompañamiento de los títulos de crédito. Antes de esto, la formulación de la pregunta al grupo de farsantes reunidos en la partida de póker en la última escena del filme, confirma que el pasado familiar relatado por Juan no era inventado, que su historia, la de su padre y la plata que necesita para recobrar la libertad, era verdad.

“Yo quería ser cómplice”, había dicho Juan en una oportunidad al evocar la época en que de chico había aprendido los trucos que su padre luego se

²²⁵ La desintegración social derivada de ese contexto particular de descreimiento en las instituciones, la judicial entre ellas, definió un imaginario epocal con proyecciones en ficciones diversas, desde las películas de Marcelo Piñeyro leídas bajo esta clave en el capítulo 4, *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), hasta también, unos años más tarde, la exitosa serie televisiva *Los simuladores* (Telefe, 2002-2003) creada por Damián Sziffrón en base a una idea similar a la de *Nueve reinas*: la construcción de una puesta en escena, una *simulación*, como operación de justicia. El título de la serie hace referencia a los integrantes de un “grupo de justicia paralela”, según se autodefinen, encargado de montar “operativos de simulacro” como un servicio privado de justicia que, aunque persigue fines nobles, quiebra todas las normas. Esta concepción de que para hacer justicia es necesario estar fuera de la ley, es un sello de algunos trabajos recientes de Juan José Campanella, tanto en cine (*El secreto de sus ojos*, del 2009) como en televisión (*Entre caníbales*, emitida por Telefe en 2015), según lo expuse en el capítulo 4 (ver la nota 169 de ese capítulo).

arrepintió de enseñarle y ya no quiso que use tampoco para conseguir el dinero del soborno que podría sacarlo de la cárcel. Es como si en ese tiempo de un pasado familiar feliz, dinero e infancia se hubiesen anudado de un modo inextricable en la estafa como juego, la estafa ligada al afecto en un nudo que el arrepentimiento de su padre ya no puede desatar.²²⁶ Hay una imagen en el filme que representa ese enlace entre dinero e infancia cuando el chico que reparte estampitas en el subte, al que Juan le da a elegir entre el autito de colección que le recordaba al de su niñez y un billete de diez pesos, se queda con la plata, y Juan entonces le regala el pequeño juguete (IMÁGENES 15).



IMAGEN 15

²²⁶ Un ejemplo por antonomasia de la estafa como una figura que enlaza infancia y dinero se encuentra en *Atrápame si puedes* (2002) de Steven Spielberg, sobre el caso real de un niño devenido joven estafador que sigue las enseñanzas de su padre y busca, a través de estafas sorprendentes, alimentar el orgullo que éste siente por él. Convertido en experto en falsificar documentos (cheques, diplomas, credenciales) y un osado simulador (se hace pasar por profesor, médico, piloto de avión, abogado), el peso de ese legado paterno que sintomatiza bajo la necesidad de ser perseguido (como si huyera no *porque* lo persiguen sino *para* que lo persigan), está asociado a una escena de felicidad familiar en su infancia (en la que sus padres bailan y ríen), similar a la que añora Juan en *Nueve reinas*. Como parte del imaginario de la estafa, la transmisión generacional en tanto mecanismo afectivo de aprendizaje aparece bajo un sugestivo desplazamiento en *Ambiciones prohibidas* (1990) de Stephen Frears. Si siendo apenas un joven, Roy (John Cusack) se hace aprendiz de un eximio estafador en ese pasado que idealiza en sueños, es una estafadora profesional, su madre (Anjelica Huston), quien lo termina asesinando de un golpe, por accidente, en un forcejeo dinero de por medio, tras el cual, en un final muy perturbador, la mujer guarda los billetes manchados con la sangre de su hijo en un maletín y se va con ese dinero ajeno que Roy no le había querido dar.

A diferencia de la familia como alegoría de la nación en las películas argentinas de los 80, la salida narrativa propuesta por *Nueve reinas* consiste en un acto de compensación no social ni individual sino limitado a una “comunidad” de cómplices y aliados fundada en lazos afectivos y en códigos de lealtad compartidos. El galpón donde tiene lugar la partida de póker, en medio de objetos escenográficos apilados y partes de decorados arrumbados, representa ese mundo sin fachadas del que Marcos queda excluido. Un mundo bajo las reglas del padre de Juan: aunque físicamente ausente, son sus fichas de póker guardadas en la caja de sus habanos favoritos, los “Nueve reinas”, con las que juegan sus amigos-colegas de toda la vida, los mismos a quienes Marcos estafó en el pasado y tomaron parte en la puesta en escena montada como revancha. “Un grupo afín afectivamente, que termina encerrado, resistiendo a lo que ocurre en la Argentina que está afuera”, observa Sergio Wolf (en Bernades, Lerer y Wolf 2002: 129). Del que también se puede pensar, como hace Gabriela Copertari al analizar esta rearticulación comunitaria como solución narrativa de *Nueve reinas*, que además de una “comunidad ‘alternativa’ frente a la desintegración de la nación” (en el sentido de Wolf), es “una representación metafórica de la comunidad nacional” (2009: 93):

La película no construye un afuera de la simulación que erige, sugiriendo por lo tanto que los culpables y las víctimas no son tan diferentes como podrían parecer, que la sociedad no es ni fue una víctima inocente [de la experiencia de los 90 en la Argentina] (Copertari 2009: 94).²²⁷

En el cine de los 80 el exponente por excelencia de este doble costado de una sociedad entre víctima y culpable por su deslumbramiento frente al fenómeno de la “plata dulce”, con todo lo que este significó, fue la película de Ayala *Plata dulce* (que analicé en el capítulo 3). En su historia sobre una familia de clase media dividida entre ganadores y perdedores, en las posiciones antagónicas y el pasaje de la ceguera al reconocimiento, hay una expresión de lo colectivo

²²⁷ En relación con este argumento es significativo un punto que el relato no aclara respecto al único personaje que ni es excluido de la nueva “comunidad”, como Marcos, ni forma parte de ella, como todos los demás: Federico, el hermano menor, cuya posición ajena y de exterioridad frente a la simulación no cobra entidad porque su punto de vista queda sin representación en el relato.

como alegoría de lo que le había sucedido al país. La “comunidad” reconstituida de *Nueve reinas*, también marcada en términos de clase (la clase media) produce, no un sentido alegórico fuerte y consolatorio, sino más bien el de una alegoría acotada, un sentido inestable y poco tranquilizador sobre la sociedad que sostuvo la experiencia del despojo de la que fue víctima.

Imágenes de una ciudad

La imagen de los rostros de los protagonistas incluida en el afiche promocional de *Nueve reinas* (IMAGEN 16) pertenece a una escena central del filme en la que Marcos le revela a Juan un submundo de ladrones al acecho camuflado entre la gente y el ritmo diario de la ciudad. La escena es central no por su función dramática, en cuanto a su incidencia en el avance de la acción, sino por su eficacia como representación visual del postulado que sustenta el mecanismo de una narración plagada de pistas e indicios que hay que “saber mirar”. Además de que condensa el clima de acechanza que subyace a la fábula y produce sentidos como clave de una época a punto de perder todas las certezas. “Descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, mecheras, garfios, pungas, boqueteros, escruchantes, arrebatadores, mostaceros, lanzas, bagalleros, pesqueros, filos”, enumera Marcos los nombres que distinguen un abanico de especialidades en un monólogo que parece una especie de clase o lección.²²⁸ A través de una construcción espacial artificiosa, efecto del montaje y la puesta en escena, las palabras son

²²⁸ “Yo quería abrumar con una lista de especialidades que la gente no conociera. Dar la sensación de que hay un mundo oculto detrás del mundo visible, una profundidad repleta de sutilezas”, aclaró Bielinsky (en Castagna, Quintín y Wolf 2000: 34) en relación a esta escena, que ha sido una de las más comentadas y citadas de la película. Y en cuanto al origen de los términos enumerados para conseguir dar esa sensación, precisó:

Las palabras más raras salieron de diccionarios policiales y algunas no se usan más. Hasta los 50 había un mayor profesionalismo en el delito y un léxico más preciso. Cuando hablé con los policías actuales, no tenían la menor idea de ese vocabulario. Pero leí materiales de policías de la década del 40 y tenían un conocimiento enorme. Había una superposición de un mundo policial sobre un mundo de delincuentes, pero los dos encajaban. Hablaban de lo mismo. Tal vez siga pasando ahora, pero las categorías se diluyeron y hay una capa de corrupción muy grande en el medio. Tuve que ir a otro tiempo para completar la lista (en Castagna, Quintín y Wolf 2000: 34).

acompañadas por imágenes que grafican los diferentes tipos de ladrones a medida que cada nombre es pronunciado, dando la idea de que todos ellos forman parte del entorno urbano, que “están ahí, pero no los ves”, que “están pero no están”, como dice la voz de Marcos con una marcada direccionalidad hacia el espectador, un efecto logrado gracias a la textura, claramente diferenciada respecto a los diálogos, de una voz que se separa del contexto sonoro ambiental también por el subrayado de la música de fondo que la acompaña.

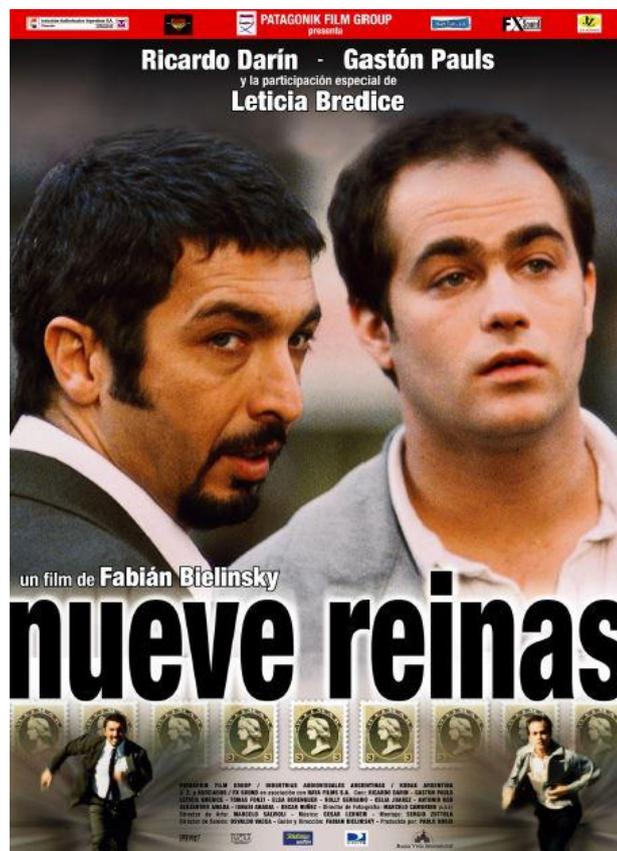


IMAGEN 16

Lo que las miradas de Marcos y de Juan reproducidas en la imagen del afiche inscriben como fuera de campo en la escena citada es el espacio de la ciudad, el cual se perfila como escenario para las fechorías de los delincuentes que la habitan. Además de los ladrones hacia los que apuntan sus miradas, son ellos mismos quienes se apropian de la ciudad como el escenario donde “actúan sus guiones” para conseguir dinero. *Nueve reinas* recorta sobre la geografía de Buenos Aires el espacio de una puesta en escena, la de la

ejecución de los trucos a través de la simulación de un papel, una farsa llevada a cabo frente a la mirada ajena. La urbe es figurada como un territorio, es decir, una organización espacial por donde se desplazan, se cruzan e interactúan, cuerpos. Las calles de Buenos Aires son apropiadas como espacio de un recorrido y una circulación incesante por parte de los personajes, “como si ellos mismos fueran *travellings*” observa Sergio Wolf (2000: 37), según un funcionamiento particular que difiere tanto del deambular a la deriva por la “ciudad real” que, como plantea David Oubiña, había sido redescubierta por los filmes callejeros del Nuevo Cine de los 90 (2013: 42), como de los trayectos espaciales que exponen crudamente los cuerpos de la clase social que habita el conurbano bonaerense en algunas propuestas del cine argentino contemporáneo, la de Raúl Perrone desde los 90 (con la “trilogía de Ituzaingó”: *Labios de Churrasco* [1994], *Graciadió* [1997] y *5 pal’ peso* [1998] y su obra posterior) y, en el cine más actual, las de José Campusano (*Vikingo* [2009], *El perro Molina* [2014], entre otras) y Hernán Roselli (con *Mauro* [2014] que mencioné anteriormente).

Lo característico del territorio urbano representado en *Nueve reinas*, el centro de la ciudad, es el juego entre el movimiento de Juan y Marcos en su ir y venir callejero a pié y ciertos momentos en los que detienen su caminata, ya sea para llevar a cabo sus trucos o para establecer pautas o hacer acuerdos, que dependen entonces de los puntos decisivos del diálogo que mantienen ambos (como en la escena del estacionamiento en la que deciden trabajar juntos, que analicé en la primera parte del capítulo). Y, en relación con esto, también el juego producido por el movimiento de la cámara que acompaña a los personajes en sus desplazamientos y detenciones casi sin tomar distancia. El conjunto resultante adquiere una forma muy dinámica que da la idea de un espacio vivo, en tensión, *lleno* (de transeúntes y vehículos, vidrieras, carteles y marquesinas, andamios y grúas, cabinas telefónicas, tachos y bolsas de basura, tumultos de gente, puestos de diarios o de vendedores ambulantes, etc.), en el cual Marcos y Juan, al circular bajo el ojo cercano de la cámara, marcan trayectos no localizables, como si avanzaran dando rodeos.²²⁹ A esta

²²⁹ Avanzada la primera década del nuevo siglo, *El asaltante* (2007) de Pablo Fendrik actualiza la figura del rodeo como desplazamiento espacial urbano en un contexto diferente. El personaje que interpreta Arturo Goetz es un hombre de sesenta y pico venido a menos del

representación del territorio urbano como un espacio vivo también contribuye un uso particular de la lengua que imprime velocidad al habla porteña,²³⁰ lo cual incide sobre el ritmo narrativo como una aceleración que propicia la sensación complementaria de un tiempo que apremia.

Es la velocidad neoliberal lo que *Nueve reinas* percibe como sensibilidad de la ciudad en su representación de una Buenos Aires que cambió. En el diario que escribe en Buenos Aires en el año 2000, el mismo momento en que se filma la película, Josefina Ludmer anota:

Sensación de corte histórico, temporal, con la “modernización” neoliberal en la Argentina. En Buenos Aires año 2000 hay como un tiempo que se vino de golpe.

Sensación de vivir en la utopía realizada de la comunicación universal y de la circulación universal de bienes. La ciudad está llena de locutorios y de negocios de computación. La gente anda con los celulares en la mano. Buenos Aires ya tiene un primer mundo interno en Puerto Madero (2010: 25).

postmenemismo, cuya cortesía inspira confianza, al hacerse pasar por padre de alumno para asaltar colegios privados de los que se lleva el dinero en efectivo de las cuotas y matrículas. Director de una escuela pública, el asaltante se mueve por las calles de la ciudad entre colegios y cajeros automáticos en los que deposita el dinero robado a punta de una pistola de juguete. El rodeo urbano incesante es una figura espacial del acto del volverse otro (un padre de alumno que resulta ser un ladrón de guante blanco que resulta ser un director de escuela) para un personaje agobiado, de quien no se sabe si actúa por revancha o desesperación en un mundo marcado por las consecuencias de la devastación neoliberal.

²³⁰ Al igual que el Nuevo Cine Argentino que por la misma época se apropia (mediante recursos de otro tipo) de la lengua como un habla, *Nueve reinas* toma distancia del uso impostado de la lengua, como idioma, predominante en el cine de las décadas anteriores, especialmente en los 80. Un director representativo de esta otra corriente más tradicional, Adolfo Aristarain, al referirse a la construcción de los diálogos de sus películas, describe la operación como la reproducción de un código, sin advertir que el desajuste con la vida real de lo que llama “diálogo de cine” produce una impostura, no realista sino costumbrista:

el diálogo suena como natural, suena como realista, pero no es realista, es diálogo de cine. El diálogo de cine al espectador le suena como que así habla la gente y la gente en realidad no habla así. O sea, hay un diálogo de cine, que corresponde al cine y no corresponde a otra cosa. Tiene una capacidad de síntesis muy distinta a la que usamos nosotros en la vida real pero al oído te suena como que están hablando como hablamos nosotros en la calle. Y el trabajo que yo me tomo es construir mal las frases a propósito, recrear cosas, recrear palabras, repetir. Para que todo eso lo haga más suelto, que no sea una cosa muy perfecta y literaria (en Daly y Ortega 2012 [online]).

La descripción de Ludmer evoca el clima de funcionamiento cotidiano de la ciudad que el filme de Bielinsky capta muy bien, en escenas de exteriores que se filmaron “por asalto” (y en algunos casos con cámara oculta) en medio de las calles y entre la gente que circulaba por ellas. El impacto de la transformación epocal se puede leer en imágenes fílmicas en las que ese “tiempo que se vino de golpe” se inscribe en el espacio de la ciudad bajo la figura de la velocidad. La velocidad marca en la Buenos Aires del año 2000 un doble sentido que superpone, hacia el pasado, como herencia de la década a punto de concluir, la velocidad neoliberal asociada a los tiempos del mercado y, hacia el futuro, como un movimiento ya en marcha y sin vuelta atrás, el avance hacia el cataclismo de diciembre de 2001. Esta superposición temporal de la transformación neoliberal “modernizadora” y el sentido de inminencia frente al desastre, figurada en reductos y edificios representativos por excelencia como el hotel internacional y el banco según analicé, a su vez es asimilada como velocidad, en el propio *ritmo espacial* de la ciudad. En *Nueve reinas* el tiempo densificado en el espacio es un genuino cronotopo que expresa en esa unidad indisoluble, un sentido del corte histórico que transformó la Argentina en el cambio de milenio.

Conclusiones parciales

Nueve reinas no es ajena al fenómeno verdaderamente novedoso que marcó la cinematografía nacional de los 90 con la aparición de un tipo de cine en genuina sintonía con la época. Si en ese momento las películas del Nuevo Cine exponen una faceta de la Argentina desconocida por el cine de corte comercial más tradicional preocupado en los conflictos familiares o de conciencia de la clase media porteña, *Nueve reinas*, por su parte, recurre a los códigos genéricos y al marco de expectativas del policial de estafadores para narrar una fábula en clave local que dialoga con el presente político económico y, en tanto configura o incide en un imaginario, en el plano cultural de la sociedad. No a través de una poética realista como la que ensaya el Nuevo Cine Argentino, ni mediante referencias directas al escenario social o a tópicos del período al estilo del cine costumbrista, sino a través de la construcción de

una puesta en escena que capta en el espacio-tiempo de la ciudad representada el clima de los años 90 como un sentido del *apremio* y la *premura*. Circulaciones y trayectos, pasajes y duraciones, ritmos y velocidades marcan la disposición y los desplazamientos de cuerpos, valores y saberes en un paisaje y una trama que hacen de la figura de lo *incesante* y la *inminencia*, su cifra. En la sensación de un tiempo que avanza sin cesar, que llega a los finales (lo cual es procesado bajo las coordenadas de la narrativa de género), hay un signo de la transformación de la experiencia que produjo el proceso “modernizador” neoliberal en la última década del siglo, a la vez que una percepción del final de una época.

A través de una trama ficcional que narra el dinero como el doble objeto de una traición y de una restitución, el filme invoca otra sensación propia del clima social de esa etapa: la *ansiedad social* que provoca todo lo que el dinero representa y hace posible, al menos para una gran parte de la clase media que es la protagonista cultural, ya que no necesariamente electoral, de los años menemistas. Con la restitución del dinero y el castigo del traidor el relato propone una suerte de reparación simbólica y de compensación a la ansiedad colectiva para una sociedad estafada en sus ilusiones primermundistas, en lo cual resultaba ser tanto víctima del proceso de despojo como tener cierto grado de complicidad. Despojo y complicidad son los términos de la tensión social que *Nueve reinas* procesa bajo el formato del género en una historia de estafadores que proporciona una instancia de resolución imaginaria de esa tensión. En el cruce entre una economía fraudulenta y los sentimientos colectivos, entre dinero y afectos, hay algo del orden de lo real que *Nueve reinas* hace posible pensar.

CONCLUSIONES

En el comienzo de este trabajo me propuse indagar en qué medida la recurrencia de figuraciones del dinero (narrativas, visuales y discursivas) en películas realizadas en el pasaje de la década del 70 a la del 80 y hacia el final de los 90, constituye una cifra para pensar la Argentina en esa doble etapa asociada a la experiencia económico cultural del neoliberalismo. En el ida y vuelta trazado entre esos dos momentos, a través del análisis de *La parte del león* y *Plata dulce* y de *Plata quemada* y *Nueve reinas* (así como de otros ejemplos fílmicos, televisivos y literarios a los que fui haciendo referencia a lo largo de la tesis), busqué demostrar que el dinero, como elemento central en torno al cual se organizan las tramas respectivas, es una instancia clave que ilumina y permite pensar algo del orden de lo real. Algo que surge menos de una posible solidaridad entre los mundos representados y el referente sociocultural, que en relación a los imaginarios ficcionales y sociales que la plata pone en juego. Al narrar el dinero, las películas hablan del mundo por el que éste circula, donde individuos y comunidad, grupos e instituciones actualizan y dirimen sus usos y sus significaciones económicas y simbólicas y también afectivas.

Además de ser un signo económico y simbólico y una noción atravesada por regímenes específicos de historicidad y de visibilidad, el dinero es un objeto material que circula entre las personas. A su vez como moneda nacional, expresa una pertenencia y constituye un símbolo de la vida en común. El dinero es también una instancia que permite contar, en el doble sentido de calcular cantidades y de contar historias, de narrar. En el lenguaje del dinero hay síntomas: inflaciones y “corralitos”, “cepos” y devaluaciones, y hay cualidades sensoriales: plata “dulce”, mercado “negro”, dólar “blue” –entre las inagotables expresiones de la imaginación nacional al servicio del dinero-. En el robo, la especulación, la estafa, el dinero se presenta bajo su forma *libidinosa*, según la cualidad –que denominé a partir de los conceptos de *afectividad* (Simmel 1977) y *expresividad* (Piglia 1974) del dinero- de la que éste se inviste cuando proviene de la transgresión y el delito. En conexión con esta

constelación de relaciones y series, el dinero tiene un gran potencial ficcional y narrativo. En las etapas abordadas, el cine argentino encuentra en ese potencial del dinero una matriz para narrar, a través de la imaginación económica, obsesiones, escenas y fantasmas que retornan y circulan entre las dos épocas. Una de esas obsesiones, la idea de la “salvación” económica, determina una figura central de la tesis que desarrollé a partir de los imaginarios que esa idea pone en juego y articula: imaginarios del dinero, del crimen y de la ley, de clase, epocales.

Las películas estudiadas metabolizan y procesan como ficción la experiencia social del dinero. Ya sea como producto de un robo millonario bajo la figura del botín: los fajos de billetes como objeto material dentro de la imagen (*La parte del león* y *Plata quemada*), o bien como producto de la estafa y el fraude: el dinero como un objeto ausente en términos visuales que circula como un “fantasma” por los circuitos financieros (*Plata dulce*) o es motivo de palabrería, cuentos y fabulaciones (*Nueve reinas*), en todos los casos el énfasis visual o temático narrativo sobre el dinero, asociado además a una relativización de la moral, produce sentidos en relación con la experiencia social del dinero ligada a la transformación neoliberal recién puesta en marcha o a punto de desencadenar sus peores consecuencias, sentidos que hacen posible “leer” esa transformación como un proceso vivo. La inscripción en las tramas de las películas de los valores asentados en dos etapas que en lo económico cultural estuvieron marcadas por una exaltación del dinero y de su circulación, la desmaterialización de su soporte o el deseo consumista entre otras cuestiones, produce un sentido de época preciso que anuda dinero, moral y clase.

Si el preludeo a la aventura consumista de la clase media en los 90 está en los años finales de la década del 70, también allí se encuentra el germen de la exclusión que sufrirían amplios segmentos de la sociedad hacia el fin de siglo. Las ficciones preanuncian ese doble movimiento económico moral entre el ascenso y la caída a través de determinados núcleos dramáticos (ligados a las acciones y al estado de ánimo de los personajes) o a través de una serie de figuras y de imágenes alegóricas que condensan climas, temporalidades y paisajes de dos épocas que van de la euforia a la desilusión, y finalmente al

derrumbe. El concepto clave de esas imágenes y figuras es la “desposesión”. La desposesión de la clase media de sus ahorros, por ejemplo, de lo cual hay una figura paradigmática en el tumulto frente a la puerta bancaria como significativo espacial de esa pérdida económica en ficciones de los 80 y de los 90, en ambos casos inspirada en escenas de la realidad. La desposesión también de las bases materiales del país, que alegoriza la imagen de la conversión de una parva de billetes en cenizas en el cambio de milenio.

En *La parte del león* y en *Plata dulce* el dinero es mostrado y funciona de maneras diferentes pero, en los dos casos, en conexión con el forjamiento de una moral del enriquecimiento plasmada en fantasías y expectativas sociales que serían reavivadas con nuevo ímpetu en la década del “uno a uno”. Se trata, en este sentido, de relatos que anticipan las líneas ideológicas derivadas de ese momento verdaderamente bisagra, en cuanto a las transformaciones político económico culturales y sus consecuencias, como es la segunda mitad de la década del 70 y el pasaje a los 80. Como enfatice en distintos puntos del trabajo, esas consecuencias se jugaron también y de un modo decisivo a nivel cultural y del imaginario social, en las aspiraciones y las formas de consumo, en los usos del dinero, en las posiciones subjetivas de clase, en las creencias y los mitos colectivos que involucran al dinero, en los valores que éste moviliza y, más en general, en las formas de la experiencia de la vida en sociedad. Las películas formalizan el contexto de “la tablita” y del “deme dos” a través del *deseo individual* que motoriza la conducta compulsiva de los personajes (las tramas se construyen con las vidas de individuos que aspiran a una prosperidad económica personal basada en la posesión y el consumo de bienes). En esa *pulsión de dinero* se cifra un sentido económico ideológico del “culto” a la individualidad y al individualismo que años más tarde sería sustrato del clima económico cultural de la Argentina de los 90. En relación con esto y en el marco de la periodización que plantea la tesis, sostengo con Idelber Avelar (2000) que la transición del Estado al Mercado implicó también una pérdida de la experiencia social de lo colectivo bajo el triunfo del individualismo. En tanto garante de esa transición, la dictadura arrasó con las opciones y las salidas colectivas también en ese plano ideológico ligado a diferentes modos de concebir la propia vida y la de la comunidad. Su objetivo de desarticular toda

resistencia a las imposiciones del libre mercado global se cumplió a través de la eliminación física de quienes enarbolaban banderas colectivas pero también, con impacto a futuro, como quedó en evidencia en la década menemista, a través de la eliminación simbólica de las posiciones alternativas al individualismo económico como estilo de vida adecuado al principio rector del nuevo rumbo del país alineado con el giro neoliberal acontecido a escala mundial.

Entre los dos polos del arco temporal que aborda la tesis, el mundo del trabajo aparece aludido como un ámbito afectado por la transformación de una economía de producción en una economía de servicios. En tanto signo de esa transformación, la sustitución de “la fábrica” por “la empresa” constituye una figura temática que condensa y articula el conflicto entre esos dos ámbitos, entre lo que cada uno de ellos representa, como un rasgo epocal propio del cine en el pasaje de los 70 a los 80 (*Plata dulce*), a diferencia del universo laboral de servicios que domina la escena ficcional de fin de siglo en la que los oficios y las profesiones tradicionales están ausentes casi por completo (*Nueve reinas*). La forma característica que adopta la empresa en las ficciones fílmicas de los 80 es la del grupo económico, el *holding*, la corporación. En el marco de esa etapa particular marcada por una superposición y una concomitancia de intereses públicos y privados en una trama de ilícitos oculta bajo el eufemismo del “negociado”, la identidad de clase dirigente empresarial aparece fijada como “tramposa” y sospechosa en sus actividades ligadas a la corrupción y al poder político (*Plata dulce*). La construcción de esta identidad narrativa está determinada, en cuanto a su estatus moral, por el oportunismo económico en una coyuntura que favorece la obtención rápida de ganancias fabulosas. La representación de una clase empresarial en complicidad con la corruptela económica de la dictadura en los relatos fílmicos de los 80 tiene una proyección en el cine de los 90 en el empresariado como un sector privilegiado por la política estatal neoliberal y la desregulación de la economía que instituyeron la privatización del patrimonio nacional como “el gran negocio” de la década menemista (*Nueve reinas*).

En los filmes realizados en un extremo y otro del lapso comprendido en esta investigación el funcionamiento del dinero está marcado por una tensión entre materialidad y abstracción que, según intenté poner de manifiesto, produce sentidos en relación con un cambio fundamental en las formas de circulación del dinero que, en ese lapso, se volatiliza en los circuitos financieros. Dicho de otro modo, la aceleración de la evaporación del dinero impacta inevitablemente y de distintas formas en películas que hacen del dinero el motor de la narración. Materialidad y abstracción son parámetros que definen distintas figuraciones fílmicas del dinero: los billetes que se pueden mirar y tocar pero no gastar en *La parte del león*, la plata que no está ni se ve pero permite contraer y saldar deudas en *Plata dulce*, el dinero como sustancia monetaria que se esfuma en *Plata quemada* o como pura cifra, montos y cantidades a negociar en *Nueve reinas*. Lo que estos relatos ponen en cuestión es el valor del dinero, no sólo cuánto vale el dinero sino en qué medida el valor del dinero es una ficción. Y esto en dos contextos en los que el valor de la moneda nacional es “fijado” en forma artificiosa, más allá de la economía real, de acuerdo a un conjunto de disposiciones económicas pre-estipuladas (ya sea “la tablita” o “la convertibilidad”).

Más allá del potencial narrativo del dinero como matriz explicativa de relatos y ficciones, hay en el dinero como objeto una potencia visual que se sustenta en sus cualidades materiales y estéticas, en tanto soporte de imágenes y cifras impresas según un diseño formal específico, con predominio de una gama de colores, etc. Para películas que narran el dinero, como las que analicé en la tesis, los billetes son un objeto expuesto con gran potencia visual, cuya mostración apela, a través de la mirada, a fuertes mecanismos de identificación.

Con la referencia en distintos puntos del trabajo a descripciones e imágenes literarias que enfatizan la cualidad física del dinero en algunas novelas argentinas (en especial *Plata quemada*, en la que se basa una de las películas del corpus, y también *Historia del dinero*) quise establecer una distinción respecto al dispositivo cinematográfico cuyos regímenes de visibilidad específicos, a través de los cuales puede “hacer ver”, subrayan la materialidad del dinero en imágenes que lo ponen en escena como un objeto concreto que acapara la libido visual a través de determinados procedimientos

formales que analicé. Un objeto que además compromete la corporalidad en películas en las que dinero, deseo y cuerpos configuran escenas que exaltan la cuantía de dinero, su presencia como un volumen. En tanto objeto, el dinero reclama una relación física con los cuerpos bajo la mediación de la mirada o en forma directa a través del tacto. Una forma por excelencia de la tactilidad monetaria, el “pasar de mano en mano”, es un gesto que encarna una representación literal de la circulación monetaria.

Me pareció importante señalar una proyección de esta cuestión en el cine argentino más actual, en el cual la relación entre dinero y forma fílmica se reconfigura de modo particular con marcado énfasis en la materialidad, en el billete (un objeto con ciertas propiedades físicas, un material con una resistencia determinada, con cierta textura y relieves, un tamaño, soporte de leyendas, montos y figuras, etc.), en un caso singular, *Mauro* de Hernán Roselli. Entre la intervención sobre la propia sustancia monetaria que lo desacraliza como objeto en el cine actual (en *Mauro*) y la atracción “física” hacia el dinero que conllevaba una forma de veneración a través del tacto y de la mirada como mediación y distancia en el cine de fines de los 70 (*La parte del león*), tiene lugar una apropiación (narrativa) del dinero que se traduce visualmente en una relación con ese objeto marcada por una pérdida de *pudor* (los billetes ya no son un objeto de “adoración” sino un objeto de copia, de juego y de uso en todos los sentidos posibles).

La elección de películas y directores posicionados dentro del cine comercial en períodos distintos pero cercanos me permitió caracterizar las prolongaciones del cine de las décadas anteriores en el cine de los 90 así como también los modos en que éste último las reformula, tanto en los planos económico y estético como narrativo. *La parte del león* y *Plata dulce* son representativas de las dos estéticas dominantes que van a atravesar la producción fílmica nacional de la década del 80: el cine de géneros y el costumbrismo. Aristarain adopta el género policial para narrar el trasfondo social opresivo de los años de la dictadura, ya sea sin alusiones directas, como en *La parte del león*, o con algunas referencias explícitas a las conexiones entre el poder económico y el militar, en las dos películas que realiza hacia finales de aquel período, *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*.

Estos filmes, sobre todo los dos últimos, marcan la dirección que adoptará el género policial en los años siguientes en tanto vehículo de significaciones sobre la violencia de la etapa dictatorial. Por su parte, *Plata dulce* es el ejemplo por antonomasia del costumbrismo sentimental en clave de comedia con rasgos grotescos que caracteriza la pantalla de la Argentina de los 80 y que en los 90 pervive en la línea del cine comercial más adocenado. En esta última década hay una línea de actualización del género policial en los directores que abordé en la Tercera Parte de la tesis, Bielinsky y Piñeyro como dos de los autores más connotados que, con ejecución profesional al combinar nuevos procedimientos narrativos con los sistemas de realización tradicionales, contribuyeron a renovar la escena cinematográfica de fin de siglo, paralelamente a las obras y directores del Nuevo Cine Argentino surgido en ese mismo momento.

Más allá del plano temático argumental en el que el dinero es el motor que alimenta las tramas, la circulación del dinero impacta en la propia producción de las películas como un condicionante “externo” que se traduce en el filme a través de elecciones y soluciones estéticas concretas. En relación con lo cual creo haber dejado en evidencia las marcas propias de cada época en cuanto a los modos en que funciona y circula el dinero en la producción de los filmes. En el cine de la segunda mitad de los 70 y principios de los 80 el dinero es una instancia de negociación ideológica con el Estado (que es el ente financiador). Y en el marco de la renovación generacional del cine de los 90 es clave el surgimiento de una forma de producción de películas en el que la escasez de recursos económicos impulsó una nueva forma estética como expresión de la época, lo cual tuvo gran impacto y revitalizó y redefinió el contexto cinematográfico de entonces en su conjunto. Finalmente, en mi exploración problematicé la relación que puede asumir la realización de una película con el imaginario de la “salvación” económica que la tesis describe y analiza, en la medida en que la idea del filme como un producto que podría generar una ganancia económica formidable reproduce a su vez en un plano extra textual el imaginario de la “salvación” que alimenta las tramas ficcionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña Claudia (1997) "La trampa", entrevista a Ricardo Piglia, revista *Trespuntos*, Nro. 19, 12 de noviembre, pp. 6-11.
- Adamovsky Ezequiel (2012) *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Planeta.
- Agamben Giorgio (2012) "Se la feroce religione del denaro divora il futuro", *La Repubblica* [online], 16 de febrero. Disponible en: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/16/se-la-feroce-religione-del-denaro-divora.html>, [consultado el 28 de enero de 2013].
- Aguilar Gonzalo (2008) *Estudio crítico sobre El bonaerense*. Entrevista a Pablo Trapero. Buenos Aires, Picnic.
- Aguilar Gonzalo (2006a) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Aguilar Gonzalo (2006b) "Paranoia y soledad", Dossier "Cine durante la dictadura", *Leer cine. Revista de cine & cultura*, nro. 5, marzo, pp. 46-47.
- Amado Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Amado Ana (2006) "Las políticas del cine político", *Pensamiento de los confines*, nro. 18, julio, pp. 157-158. También disponible [online] en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18_amado.html.
- Amado Ana (2002) "Cine argentino. Cuando todo es margen", *Pensamiento de los confines*, Nro. 11, septiembre, pp. 87-94.
- Andermann Jens (2015) *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Paidós.
- Ansolabehere Pablo (2009) "Anarquistas y policías: historias de una relación imposible", *El Interpretador* [online], nro. 35, abril-mayo. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/35/modusoperandi/ansolabehere/ansolabehere.html>, [consultado el 3 de abril de 2012].
- Aprea Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, UNGS y Biblioteca Nacional.
- Aranovich Gabriel y Marta Rodríguez Santamaría (1998) "Entrevista a Adolfo Aristarain", en *La Argentina pensada. Diálogos para un país posible*. Buenos Aires, Biblos.
- Arlt Roberto (2010) [1928-1933] *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada.
- Arlt Roberto (2009) [1929] *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada.

- Arlt Roberto (2008) [1931] *Los lanzallamas*. Buenos Aires, Losada.
- Avelar Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Cuarto propio.
- Ávila Patricia (2007) *Y tú también te vas. Argentina y el dinero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Badiou Alain (2012) *El despertar de la historia*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barthes Roland (2008) [1978] *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Barthes Roland (1986) [1970] “El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, pp. 49-67.
- Bazin André (2006) [1957] “Al margen de ‘El erotismo en el cine’”, Cap. XIX, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Benjamin Walter (2008) [1930] “Sobre la politización de los intelectuales”, Prólogo, en Kracauer (2008) *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, Barcelona, Gedisa, pp. 93-101.
- Benjamin Walter (2007) [1936] “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar.
- Benjamin Walter (1988) [1928] “Asesoramiento fiscal”, *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- Bernades Horacio (2005) “Cómo fabricar otras ‘Nueve reinas’”, *Página 12* [online], 26 de julio. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/6-54149-2005-07-26.html>, [consultado el 2 de febrero de 2015].
- Bernades Horacio (2000) “Los estafadores son fascinantes”, *Página 12*, 31 de agosto, p. 27.
- Bernades Horacio (1997) “*La parte del león*, un policial negro que no destiñe con los años”, *Página 12*, 25 de abril.
- Bernades Horacio, Lerer Diego y Sergio Wolf (2002) “De la industria al cine independiente: ¿hay ‘autores industriales’?”, en Bernades, Lerer y Wolf (editores) (2002) *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, pp. 119-132.
- Bordwell David (1996) [1985] *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Borges Jorge Luis (2011) [1984] “Si hay miseria, que no se note”, *Revista Ñ* [online], 14 de junio. Disponible en: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Borges-hipocresia->

miseria_0_499150328.html, [consultado el 28 de mayo de 2015].
Publicado originalmente en: *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, 8 de marzo de 1984.

- Borges Jorge Luis (1996) [1946] "Nuestro pobre individualismo", *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, pp. 59-63.
- Bottero Roberto (2002) *Billetes de la República Argentina*. Buenos Aires, Banco Central de la República Argentina.
- Brecht Bertolt (1957) [1928] *La ópera de dos centavos*. Buenos Aires, Losange.
- Bresson, Robert (1997) [1975] *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora.
- Brunetto Lucas (2013) "Marcelo Piñeyro / Lucas Brunetto", entrevista a Marcelo Piñeyro, en Tcherkaski Osvaldo (editor) *Cine por cineastas. Debates sobre documental y ficción*. Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 61-77.
- Caimari Lila (2004) *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Calveiro Pilar (2012) *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Carmona Ramón (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- Carrizo Fabio [José S. Álvarez] (1900) "El cuento del tío", *Caras y caretas*, Nro. 85, 19 de mayo, p. 33.
- Castagna Gustavo, Quintín [Eduardo Antín] y Sergio Wolf (2000) "Los inconvenientes del éxito", entrevista a Fabián Bielinsky, *El Amante*, Nro. 103, octubre, pp. 33-37.
- Castoriadis Cornelius (2003a) [1975] *La institución imaginaria de la sociedad. El imaginario social y la institución*, vol. 2. Buenos Aires, Tusquets.
- Castoriadis Cornelius (2003b) [1975] *La institución imaginaria de la sociedad. Marxismo y teoría revolucionaria*, vol. 1. Buenos Aires, Tusquets.
- Casullo Nicolás (2002) "Que clase mi clase sin clase", *Página 12* [online], 13 de enero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/1-433-2002-01-13.html>, [consultado el 1 de marzo de 2012]. También publicado en: Casullo Nicolás (2008) *Peronismo. Militancia y crítica (1973-2008)*. Buenos Aires, Colihue, pp. 248-251.
- Ciafardini Mariano (2006) *Delito urbano en la Argentina. Las verdaderas causas y las acciones posibles*. Buenos Aires, Ariel.

- Clayton Michelle (2004) "Como habla la plata", en Rodríguez Pérsico Adriana (compiladora) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 135-144.
- Cohen Marcelo (2010) "La narración como inminencia del cierre", entrevista a Ricardo Piglia, *Otra parte*, Nro. 21, primavera, pp. 60-66.
- Conde Oscar (2010) *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Taurus.
- Copertari Gabriela (2009) *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*, Woodbridge, Tamesis.
- D'Espósito Leonardo (2000a) "Plata quemada me eligió a mí", Entrevista a Marcelo Piñeyro 2da. parte [online], 29 de mayo. Disponible en: <http://www.terra.com.ar/ctematicos/entrevistas/0/202.html>, [consultado el 7 de enero de 2014].
- D'Espósito Leonardo (2000b) "Plata quemada me eligió a mí", Entrevista a Marcelo Piñeyro 1ra. parte [online], 29 de mayo. Disponible en: <http://www.terra.com.ar/ctematicos/entrevistas/0/201.html>, [consultado el 7 de enero de 2014].
- Daly Andrés y Víctor Hugo Ortega (2012) "El cine es imagen y es diálogo, y la palabra también es acción", entrevista a Adolfo Aristarain, *Marienbad. Revista de cine* [online], nro. 2, febrero. Disponible en: <http://www.marienbad.com.ar/entrevista/adolfo-aristarain>, [consultado el 23 de octubre de 2014].
- Daney Serge (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- DEISICA (Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) (2001) *Deisica 10. Informe sobre los aspectos económico-culturales de la Industria Cinematográfica Argentina. Año 2000*. Buenos Aires, Sica.
- Deleuze Gilles (2011) [1983] *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze Gilles (1999) [1990] "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Pre-textos.
- Deleuze Gilles (1996) [1985] *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Derrida Jacques (2011) *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Díaz Quiñónez Arcadio, Firbas Paul, Luna Noel y José Antonio Rodríguez-Garrido (editores) (1999) *Ricardo Piglia. Conversación en Princeton, Plas Cuadernos*, Nro. 2, Program in Latin American Studies, Princeton University.

- Didi-Huberman Georges (2006) [2000] *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Enríquez Mariana (2002) “De la gorra”, *Página 12*, Suplemento Radar, Año 6 nro. 325, 3 de noviembre, pp. 4-7.
- Eseverri Máximo y Fernando Martín Peña (2013) *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Buenos Aires, Eudeba.
- Ferrer Christian (1996) “Una moneda valaca”, *El ojo mocho. Revista de crítica cultural*, nro. 7/8, otoño (pp. 77-83).
- Figueras Marcelo y Marcelo Piñeyro (2000) *Plata quemada. La película. Guión cinematográfico – Diario de rodaje*. Buenos Aires, Norma.
- Filloy Juan (2010) [1932] *-¡Estafen!* Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Fontana Patricio (2009) *Arlt va al cine*. Buenos Aires, Librería.
- Gaggero Alejandro y Pablo Nemiña (2013) “El origen de la dolarización inmobiliaria en la Argentina”, *Cultura social del dólar*, serie *Sociales en debate*, Nro. 5, Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, UBA, pp. 47-54.
- Gago Verónica (2007) “El huevo de la serpiente”, *Página 12* [online], Suplemento Cash, 18 de marzo. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/cash/17-2894-2007-03-18.html>, [consultado el 20 de abril de 2013].
- Galeano Diego (2012) “La invención del cuento del tío”, *La Biblioteca*, Nro. 12, Primavera, pp. 210-233.
- Gamerro Carlos (2009) “Policial y dictadura”, en Galeota Vito (editor) *La rappresentazione del crimine. Sul poliziesco argentino e sul “giallo mediterraneo”*. Roma, Aracne, pp. 21-34.
- García Santiago (2006) “El cine colabora”, *Leer cine*, año 1, nro. 5, marzo, pp. 40-43.
- Gaudreault André y Francois Jost (1995) [1990] *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Genette Gerard (1989) [1972] *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Getino Octavio (1998) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus.
- Giardinelli Mempo (2013) *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Capital intelectual.

- Goity Elena (2000) "Cine policial. Claroscuro y política", en España Claudio (director) *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. Vol II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 400-473.
- Goity Elena y David Oubiña (1994) "El policial argentino", en España Claudio (compilador) *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 209-229.
- Gómez Adriana (2005) *El dinero y las palabras. Conexiones insospechadas*. Buenos Aires, Prometeo.
- González Horacio (2003) "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino", *El ojo mocho*, nro. 17, verano.
- Gorelik Adrián (2001) "Buenos Aires: para una agenda política de reformas urbanas", *Punto de vista*, XXIV, Nro. 70, agosto, pp. 19-25.
- Gorelik Adrián (1994) "La ciudad de los negocios", *Punto de vista*, XVII, Nro. 50, noviembre, pp. 14-18.
- Gorodischer Julián (2006) "Todos soñamos con zafar", *Página 12* [online], Suplemento Cultura y Espectáculos, 9 de agosto. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-3375-2006-08-9.html>, [consultado el 8 de marzo de 2012].
- Grimson Alejandro (2012) *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grimson Alejandro (2011-2012) "Beatriz Sarlo. El entusiasmo político y la duda intelectual", entrevista a Beatriz Sarlo, *Otra parte. Revista de Letras y Arte*, Nro. 25, verano.
- Haberkorn Leonardo (2014) *Liberaj. La verdadera historia del caso Plata Quemada*. Montevideo, Sudamericana.
- Haberkorn Leonardo (1998) "El golpe", *Página 12*, Suplemento Radar, 22 de febrero, pp. 4-7.
- Halfon Mercedes y Ezequiel Yanco (2014) "Por un cine artesanal", entrevista a Hernán Roselli, *Informe escaleno* [online], 19 de abril. Disponible en: http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=170#sthas_h.VLt9BHAB.dpuf, [consultado el 30 de noviembre de 2014].
- Henderson Brian (1983) "Tense, Mood and Voice in Film", *Film Quarterly* XXXVI, Nro. 4, pp. 4-17.
- Hobsbawm Eric (2011) *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Buenos Aires, Paidós / Crítica.
- Insaurralde Andrés (2005) "La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación", en España Claudio (director)

- Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Isuani Ernesto Aldo (1999) "Anomia social y anemia estatal. Sobre integración social en la Argentina", en Filmus Daniel (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 25-51.
- Jameson Fredric (2012) [1977] "Clase y alegoría en la cultura de masas contemporánea. *Tarde de perros* como filme político" *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 79-106.
- Jameson Fredric (2003a) [1994] "La posmodernidad y el mercado", en Zizek Slavoj (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jameson Fredric (2003b) [1983] "Sobre Raymond Chandler", en Link Daniel (compilador) (2003) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires, La marca, pp. 84-109.
- Jameson Fredric (2002) [1998] *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*. Buenos Aires, Manantial.
- Kairuz Mariano (2014) "El otro, el mismo", *Página 12* [online], Suplemento Radar, 22 de junio. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9818-2014-06-22.html>, [consultado el 7 de septiembre de 2014].
- Kaufman Alejandro, Luzzi Mariana, Wilkis Ariel, Sánchez María Soledad, Bercovich Alejandro, Rebossio Alejandro, Gaggero Alejandro, Nemiña Pablo, Ackerman Sebastián y Esteban Ackerman (2013) *Cultura social del dólar*, serie *Sociales en Debate*, Nro. 5, Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, UBA.
- Klossowski Pierre (2010) [1970] *La moneda viviente*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Kracauer Sigfried (2009) [1922-1925] "El *hall* del hotel", en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona, Gedisa, pp. 55-69.
- Kracauer Siegfried (2008) [1930] *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona, Gedisa.
- Laera Alejandra (2014) *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Laera Alejandra (2009) "Periplos de la ficción en la circulación transnacional: el caso *Plata quemada*", *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Nro. 69, primer semestre, pp. 227-239.
- Landi Oscar y González Bombal Inés (1995) "Los derechos en la cultura política", en Acuña, Carlos y otros, *Juicios, castigos y memorias*.

- Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Landini Carlos (1993) *Héctor Olivera*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Latil-Le Dantec Mireille (1977) "Bresson el l'argent", en el dossier "L'argent au cinéma", *Cinematographe*, Nro. 27, mayo, pp. 15-19.
- Lecuona María Laura y Danila Terragno (2008) *Cómo tomar el control de tus gastos*, Tomo 1: "Consumo", colección *Tu dinero*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Ludmer Josefina (2010) *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Ludmer Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.
- Luzzi Mariana y Ariel Wilkis (2015) "Pañuelos que son más que dinero", *Revista Ñ* [online], 10 de abril. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Panuelos-dinero_0_1337266279.html, [consultado el 10 de mayo de 2015].
- Manrupe Raúl y María Alejandra Portela (2004) *Un diccionario de films argentinos II (1996-2002)*. Buenos Aires, Corregidor.
- Maranghello César (2005) "Los proyectos frustrados de Aries", en España Claudio (director) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 312-313.
- Martínez de Hoz, José Alfredo (1981) *Bases para una Argentina moderna. 1976-1980*. Buenos Aires, s/d.
- Martínez Estrada Ezequiel (2011) [1933] *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marx Karl (1971) [1867] *El Capital. Crítica de la economía política*, Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica.
- Marx Karl (1945) [1905-1910] *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Liliana (2005) "Argentina, uno de los países con más baja confianza interpersonal", *Clarín* [online], 9 de mayo. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2005/05/09/sociedad/s-02815.htm>, [consultado el 15 de enero de 2014].
- Mulvey Laura (1988) [1975] "Placer visual y cine narrativo", *Documentos de trabajo vol. 1*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV; Minneapolis, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota, julio.

- Oszlak Oscar (2003) "El mito del Estado mínimo: una década de reforma estatal en Argentina", *Desarrollo Económico*, vol. 42, nro. 168, enero-marzo.
- Oubiña David (2013) "Las huellas del pié: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo", en Andermann Jens y Álvaro Fernández Bravo (compiladores) *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires, Colihue, pp. 41-50.
- Paladino Diana (1994) "La comedia", en España Claudio (compilador) *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 139-153.
- Pauls Alan (2013) *Historia del dinero*. Barcelona, Anagrama.
- Peña Fernando Martín (2009) "Mi alazán tostao", *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Dossier. Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 39-40.
- Piccato Pablo (2007) "Guión para un engrupe: engaños y lunfardo en la ciudad de México", en Caimari Lila (compiladora) *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1880-1940)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 135-172.
- Piglia Ricardo (2014) *Antología personal*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Piglia Ricardo (2010) *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama.
- Piglia Ricardo (1997) *Plata quemada*. Buenos Aires, Planeta.
- Piglia Ricardo (1993a) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- Piglia Ricardo (1993b) "Roberto Arlt. La ficción del dinero", en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, De la Urraca, pp. 124-126.
- Piglia Ricardo (1974) "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica*, Nro. 7, Año 3, julio, pp. 25-28.
- Porta Fouz Javier (2010) *Estudio crítico sobre El aura*. Buenos Aires, Picnic.
- Premat Julio (2004) "Los espejos y la cópula son abominables", en Rodríguez Pérsico Adriana (compiladora) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 123-134.
- Quintín [Eduardo Antín] (2009) "El *mainstream* y el *off*: un mapa alternativo del cine argentino", en Pena Jaime (editor) *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid, T&B, pp. 59-68.
- Rancière Jacques (2012) *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial.

- Rancière Jacques (2010) “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, *Estudios visuales*, Nro. 7, “Retóricas de *La Resistencia*”, enero.
- Ricagno Alejandro y Quintin (1996) “Un cine contemporáneo. Entrevista con Martín Rejtman”, en *El Amante*, Nro. 53, julio.
- Roig Alexandre (2007) “Discurso y moneda en la creación de la convertibilidad”, *Papeles de trabajo* [online], Vol. 1 Nro. 1, 1er. semestre, IDAES, Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/n_anteriores/indice01.html, [consultado el 15 de marzo de 2013].
- Rovito Pablo (2003) “El otro cine y los modelos de producción”, Reportaje a Pablo Rovito, Revista *Cine y Artes Audiovisuales*, Nro. 2, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, noviembre-diciembre, pp. 8-12.
- s/d (2012) [1977] “El humor popular”, en *ANCLA. Rodolfo Walsh y la Agencia de Noticias Clandestina 1976-1977*, 5 de septiembre. Buenos Aires, Ejercitar la memoria.
- s/d (2002) “Mario Fendrich no se atreve a salir porque es ‘muy observado’ ”, *Página 12* [online], 30 de marzo. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-3381-2002-03-30.html>, [consultado el 8 de marzo de 2012].
- s/d (1982) “El arte de narrar”, entrevista a Adolfo Aristarain, *Cine libre*, año 1, nro. 1, octubre, pp. 3-7 y 46-47.
- s/d (1907) “Un poeta anarquista expulsado de la policía”, *Caras y Caretas* [online], nro. 459, 20 de julio. Disponible en: http://books.google.com.ar/books?id=CJpNAAAAYAAJ&pg=PT263&dq=Federico+A.+Guti%C3%A9rrez+policia+poeta&hl=es&sa=X&ei=mEI7T8q9C4fn0QH0__H4BQ&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=Federico%20A.%20Guti%C3%A9rrez%20policia%20poeta&f=false, [consultado el 3 de abril de 2012].
- Sabat Cynthia (2009) “El ilusionista del millón”, Archivo de cine de Megasitio de Cine Independiente, 14 de mayo. Disponible en: <http://archivodecine.blogspot.com.ar/2009/05/sobre-fabian-bielinsky.html>, [consultado el 1 de febrero de 2015].
- Sain Marcelo (2013) “Las grietas del doble pacto”, *Le Monde Diplomatique* [online], Nro. 174, diciembre. Disponible en: <http://www.eldiplo.org/174-el-desafio-narco/las-grietas-del-doble-pacto>, [consultado el 9 de diciembre de 2013].
- Sain Marcelo (2002) *Seguridad, democracia y reforma del sistema policial en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Saítta Sylvia (2006) "Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955", *Bol. Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani* [online], nro. 29, pp. 162-164. Disponible en: www.scielo.org.ar, [consultado el 4 de abril de 2012].
- Schettini Adriana (2000) "Una película argentina que promete", *La nación* [online], Espectáculos, 30 de agosto. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/30845-una-pelicula-argentina-que-promete>, [consultado el de 1 marzo de 2015].
- Scholz Pablo (1999) "La estafa fascina", *Clarín*, jueves 11 de marzo, p. 16.
- Shell Marc (1985) [1982] *Dinero, lenguaje y pensamiento. La economía literaria y la filosófica, desde la Edad Media hasta la época moderna*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Simmel Georg (1986) [1903] "Las grandes urbes y la vida del espíritu", *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, pp. 247-261.
- Simmel Georg (1977) [1900] *Filosofía del dinero*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos. Reeditado (2013) Madrid, Capitán Swing.
- Sontag Susan (2005) [1964] "Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson", en *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Svampa Maristella (2008) "Menem lo hizo", *Crítica de la Argentina*, 13 de marzo, pp. 24-25.
- Svampa Maristella (2000) "Clases medias, cuestión social y nuevos marcos de sociabilidad", *Punto de vista*, XXIII, Nro. 67, agosto, pp. 34-40.
- Tabarovsky Damián (2012) "La lengua como problema (intermedio)", *Informe escaleno* [online], 24 de septiembre. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=30>, [consultado el: 28 de mayo de 2015].
- Tagliaferro Eduardo (2001) "Un país sometido por el temor y el miedo", entrevista a León Rozitchner, *Página 12* [online], 22 de enero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-22/pag13.htm>, [consultado el: 23 de marzo de 2014].
- Talesnik Ricardo (2012) "Arrepentimiento público de un miembro de la clase media", *Clarín* [online], 25 de septiembre. Disponible en: http://www.clarin.com/opinion/Arrepentimiento-publico-miembro-clase-media_0_780521993.html, [consultado el 1 de octubre de 2013].
- Thayer Willy (2003) "Crisis categorial de la universidad", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n. 202, enero-marzo, pp. 95-102.
- Truffaut Francois (1992) *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires, Alianza.

- Unzué Martín (2012) *El Estado argentino (1976-2003). Ciclos de ajuste y cambios*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Varela Mirta (2015) “Una madre no lucha para ser billete”, *Revista Ñ* [online], 3 de abril. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/madre-lucha-billete_0_1333066692.html, [consultado el 10 de mayo de 2015].
- Veblen Thorstein (2008) [1899] *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza.
- Vernik Esteban (2003) “Ideales simmelianos”, *Estudios Sociológicos*, vol XXI, Nro. 001, enero-abril. México, El Colegio de México, pp. 75-87.
- Videla Eduardo (2012) “Escuela y adoctrinamiento”, *Página 12* [online], 17 de septiembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-203535-2012-09-17.html>, [consultado el 20 de marzo de 2013].
- Viñas David (1972) “Talesnik: denuncia y compasión de la clase media”. Prólogo a Ricardo Talesnik, *Cien veces no debo*. Buenos Aires, Talía.
- Wilkis Ariel (2013) *Las sospechas del dinero. Moral y economía en la vida popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Wolf Sergio (2000) “Aprender a mirar”, *El Amante*, Nro. 103, octubre, p. 37.
- Zaffaroni Eugenio Raúl (2011) “La cuestión criminal”, Suplemento especial de *Página 12*, Nro. 22, jueves 20 de octubre.
- Zeiger Claudio (2000) “El amor es más fuerte”, *Página 12*, Suplemento Radar, 7 de mayo, pp. 4-7.
- Zelizer Viviana (2011) [1994] *El significado social del dinero*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Zizek Slavoj (2000) [1991] *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Zunzunegui Santos (2001) *Robert Bresson*. Madrid, Cátedra.
- Zunzunegui Santos (1995) [1989] *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

Otras fuentes

- Aristarain Adolfo (2000) Testimonio en el documental *Entre líneas. Cine sin conciencia* (Rouven Rech, 2000).
- Bartís Ricardo (2012) Conversación con Ricardo Piglia en el programa televisivo *Escenas de la novela argentina* emitido el 15 de septiembre de 2012 por la TV Pública. Disponible [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=F1tC4NhGqg8>. [Consultado el 28 de septiembre de 2013].

- Bernini Emilio (2010) “Inocencia, miedo y oportunidad. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia”, Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el 25 de noviembre.
- De Rosso Ezequiel (2010) “Bandidos y criminales: de la novela social al policial”, exposición en el Coloquio “Entre bandidos. Historias latinoamericanas”, organizado por Alejandra Laera y Graciela Batticuore del Grupo Redes Culturales de la Literatura Argentina, que tuvo lugar en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes el 1 de julio.
- Goldemberg Jorge y Héctor Olivera, conversación incluida como “extra” en la edición en DVD de la película *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala.
- Halperín Jorge (2012) Testimonio en el documental *Clase media* (Juan Carlos Domínguez, 2012).
- Luzzi Mariana (2015) Exposición en el seminario “Investigar al dinero y la moneda: variaciones filosóficas, literarias y sociológicas”, coordinado por Alexandre Roig y Ariel Wilkis y del que participaron Hernán Borisonik y Alejandra Laera, que tuvo lugar en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín el 4 de mayo.
- Piglia Ricardo (2012a) Presentación en el programa televisivo *Escenas de la novela argentina* emitido el 15 de septiembre de 2012 por la TV Pública. Disponible en DVD y [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=F1tC4NhGqg8>, [consultado el 28 de septiembre de 2013].
- Piglia Ricardo (2012b) Presentación en el programa televisivo *Escenas de la novela argentina* emitido el día 8 de septiembre de 2012 por la TV Pública. Disponible en DVD y [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=mMcBd1O5HVI&feature=relmfu> y <http://www.youtube.com/watch?v=W6YWeSGTPps>, [consultado el 28 de septiembre de 2013].
- Stantic Lita (2011) Intervención en la presentación pública del catálogo de películas *La dictadura en el cine*, realizado por la ONG de Derechos Humanos Memoria Abierta. Auditorio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 2 de junio. Video disponible [online] en: <http://www.youtube.com/watch?v=KjAygvsJrSQ&feature=related>. [Consultado el 1 de marzo de 2014].

Sitios en Internet

Billetes argentinos, Página web de Marcelo Calniquer Cayani,
www.billetesargentinos.com.ar.

Cinenacional.com, Base de datos sobre cine argentino, www.cinenacional.com.

Página web de la Casa de Moneda, www.casademoneda.gob.ar.

Página web del Banco Central de la República Argentina (BCRA),
www.bcra.gov.ar.

Sitio web de la productora cinematográfica Patagonik Film Group,
www.patagonik.com.ar.

Películas citadas²³¹

5 pal' peso (Raúl Perrone, 1998)
Acorralados (Julio Bove, 2012)
Adoro la fama (Sofía Coppola, 2013)
Ambiciones prohibidas (Stephen Frears, 1990)
Apenas un delincuente (Hugo Fregonese, 1949)
Atrápame si puedes (Steven Spielberg, 2002)
Billetes, billetes (Martín Schor, 1988)
Buenos Aires Rock (Héctor Olivera, 1983)
Buenos muchachos (Martin Scorsese, 1990)
Caballos salvajes (Marcelo Piñeyro, 1995)
Cabaret (Bob Fosse, 1972)
Carlito's Way (Brian De Palma, 1993)
Casa de juegos (David Mamet, 1987)
Casino (Martin Scorsese, 1995)
Casta de malditos (Stanley Kubrick, 1956)
Cenizas del paraíso (Marcelo Piñeyro, 1997)
Chorros (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987)
Cien años de perdón (José Glusman, 2000)
Clase media (Juan Carlos Domínguez, 2012)
Cómplices del silencio (Stefano Incierti, 2010)
Con gusto a rabia (Fernando Ayala, 1965)
Criminal (Gregory Jacobs, 2004)
El año del conejo (Fernando Ayala, 1987)
El asaltante (Pablo Fendrik, 2007)
El asalto (Kurt Land, 1960)
El aura (Fabián Bielinsky, 2005)
El bonaerense (Pablo Trapero, 2002)
El boquete (Mariano Mucci, 2006)
El candidato (Fernando Ayala, 1959)
El cartero siempre llama dos veces (Tay Garnett, 1946)
El caso María Soledad (Héctor Olivera, 1993)

²³¹ El año señalado corresponde al de la fecha de estreno de las películas.

El ciclo (Raymundo Gleyzer, 1963)
El dinero (Robert Bresson, 1983)
El jefe (Fernando Ayala, 1958)
El método (Marcelo Piñeyro, 2006)
El pasajero (Michelangelo Antonioni, 1975)
El péndulo (Fabián Bielinsky, 1980)
El perro Molina (José Celestino Campusano, 2014)
El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009)
Esperando al Mesías (Daniel Burman, 2000)
F for fake (Orson Welles, 1973)
Fútbol argentino (Víctor Dínazon, 1990)
Gallito ciego (Santiago Carlos Oves, 2001)
Gold Diggers of 1933 (Mervyn LeRoy, 1933)
Graciadió (Raúl Perrone, 1997)
Happy together (Wong Kar-wai, 1997)
Inflación (Hans Richter, 1928)
Ismael (Marcelo Piñeyro, 2013)
Iván el terrible (Sergei Eisenstein, 1944)
Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973)
Kamchatka (Marcelo Piñeyro, 2002)
La boleta (de Andrés Paternostro, 2013)
La calle grita (Lucas Demare, 1948)
La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001)
La comezón del séptimo año (Billy Wilder, 1955)
La espera (Fabián Bielinsky, 1983)
La fiesta de todos (Sergio Renán, 1978)
La guita (Fernando Ayala, 1970)
La historia oficial (Luis Puenzo, 1985)
La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986)
La pandilla salvaje (Sam Peckinpah, 1969)
La parte del león (Adolfo Aristarain, 1978)
La Patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974)
Labios de Churrasco (Raúl Perrone, 1994)
Las viudas de los jueves (Marcelo Piñeyro, 2009)

Laura (Otto Preminger, 1944)
Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1984)
Martín (Hache) (Adolfo Aristarain, 1997)
Martín Fierro (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)
Mauro (Hernán Rosselli, 2014)
Mi alazán tostao (Nelo Cosimi, 1923)
Millones (Danny Boyle, 2004)
Mundial 78, verdad o mentira (Christian Révoli, 2007)
Mundo grúa (Pablo Trapero, 1999)
Nobleza gaucha (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915)
Noches sin lunas ni soles (José Martínez Suárez, 1984)
Nueves reinas (Fabián Bielinsky, 2000)
Pacto de sangre (Billy Wilder, 1944)
Perdido por perdido (Alberto Lecchi, 1993)
Picado fino (Esteban Sapir, 1998)
Pickpocket (Robert Bresson, 1959)
Pizza, birra y faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998)
Plata dulce (Fernando Ayala, 1982)
Plata quemada (Marcelo Piñeyro, 2000)
Prisionero del peligro (David Mamet, 1997)
¿Quién quiere ser millonario? (Danny Boyle, 2008)
Rapado (Martín Rejtman, 1996)
Retorno al pasado (Jacques Tourneur, 1947)
Revancha de un amigo (Santiago Carlos Oves, 1987)
Scarface (Brian De Palma, 1983)
Sentimental (réquiem para un amigo) (Sergio Renán, 1981)
Silvia Prieto (Martín Rejtman, 1999)
Sin lugar para los débiles (Ethan y Joel Coen, 2007)
Tango feroz, la leyenda de Tanguito (Marcelo Piñeyro, 1993)
Tarde de perros (Sydney Lumet, 1975)
Tesoro mío (Sergio Bellotti, 2000)
The Dog (Allison Berg y Frank Keraudren, 2013)
Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1981)

Tumba al ras de la tierra (Danny Boyle, 1994)
Últimos días de la víctima (Adolfo Aristarain, 1982)
Un oso rojo (Adrián Caetano, 2002)
Un peso, un dólar (Gabriel Condrón, 2006)
Victor Victoria (Blake Edwards, 1982)
Vikingo (José Celestino Campusano, 2009)

Series, programas y unitarios televisivos citados

Botines (Canal 13, 2005)
Breaking Bad (AMC, 2008-2013)
Clave de sol (Canal 13, 1987-1991)
Dinero. Creencias, vicios y simulaciones (Ciudad Abierta, 2007)
El tiempo no para (Canal 9, 2006)
Entre caníbales (Telefe, 2015)
Homeland (Fox, 2011-2014)
Inconquistable corazón (Canal 9, 1994-1995)
Los simuladores (Telefe, 2002-2003)
Perfidia ¿Cuál es tu límite? (Canal 7, 2012)
Por siempre mujercitas (Canal 9, 1995-1996)
Sin condena (Canal 9, 1994-1995)

ANEXO

LOS BILLETES

Debería hacerse un análisis descriptivo de los billetes de banco. Un libro cuya ilimitada fuerza satírica sólo tuviera su igual en la fuerza de su objetividad. Pues en sitio alguno adopta el capitalismo, dentro de su sacrosanta seriedad, un aire más ingenuo que en esos documentos. Esos niños inocentes que juegan alrededor de las cifras, aquellas diosas que sostienen las Tablas de la Ley o esos héroes maduros que envainan su espada ante las unidades monetarias constituyen un mundo de por sí: arquitectura para la fachada del infierno.

Walter Benjamin, "Asesoramiento fiscal",
Dirección única (1928)

En ocasión de la celebración de la Cuarta Conferencia Latinoamericana de Imprentas de Alta Seguridad, celebrada en Lima en junio de 2015, la nueva familia de billetes argentinos "Tenemos Patria", conformada por el billete de cien pesos "Eva Perón. Un instante hacia la eternidad", y el de cincuenta pesos "Islas Malvinas. Un amor soberano" que reivindica la soberanía sobre ese territorio, obtuvo un reconocimiento internacional como Mejor de la Región del año 2015 (ver p. 257). "Diseño, relevancia nacional, equilibrio de las medidas de seguridad, identificación con la ideología nacional del país, aspiraciones de la población y educación pública", fueron los criterios del jurado para otorgar el premio a la Casa de Moneda de Argentina. Al recibirlo, la presidenta de la entidad Katya Daura enfatizó que en el contexto de la actualidad "la revisión de la historia y de los símbolos que nos representan ante el mundo se hace imprescindible". La nueva familia monetaria surgió de un concepto, el que le da nombre a la serie, "Tenemos Patria", que se eligió como motor para pensar e inventar los billetes. Es decir, los billetes se crearon como resultado de una idea, no abstracta sino encarnada en lo social y en tradiciones y valores determinados con los que el Estado, que es el organismo que posee la potestad de crear moneda, quiere identificar su posición actual dentro del contexto histórico político nacional y frente al mundo. "El objetivo de la nueva

familia de billetes es representar los más de doscientos años de historia, a través de hechos y personas”, precisó la funcionaria y explicó que

en esta nueva forma de pensar nuestra moneda, cada billete cuenta una historia y el pueblo recupera el rol de partícipe necesario en cada uno de los procesos, ya no sólo el prócer es quien recibe el reconocimiento, sino que todos los hombres y mujeres comunes, que en circunstancias excepcionales dedicaron su vida a las causas que plantaron, y que consolidan aún hoy los cimientos de nuestra nación.²³²

Estos son los argumentos que fundamentan a su vez la decisión de emitir el billete de cien pesos “Memoria, Verdad y Justicia. Un camino hacia la identidad” en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo (ver p. 257), al que hice referencia a partir de la polémica que esta noticia desató en la sociedad y en los medios cuando fue anunciada a comienzos de 2015 (capítulo 5). Tanto en ese pasaje de la tesis como en otros en los que me referí a los billetes y a sus significaciones económicas y simbólicas subyace una idea clave acerca de la relación paradójica entre dinero y billetes, dos instancias que aunque en la práctica suelen identificarse no son lo mismo. Es evidente que, por un lado, el dinero es más que los billetes, dado que éstos son sólo uno de los tantos soportes monetarios existentes (entre ellos, monedas, cheques, tarjetas de crédito, bonos, tarjetas plásticas de micropagos para el pasaje y, según una tendencia cada vez más acentuada, dinero electrónico o virtual). A su vez, por otro lado, los billetes son más que dinero, en la medida en que son portadores de otros significados más allá de lo puramente económico, tal como fue enunciado explícitamente a propósito de la serie monetaria premiada.

Este último aspecto ligado a lo que los billetes representan más allá de su valor económico como medio de intercambio, se puede percibir al observar las imágenes de los billetes a través de las distintas líneas monetarias, de las cuales presento en esta primera parte del Anexo, aquellas vigentes en nuestro país desde 1970 hasta la actualidad, que es el lapso que cubre el período

²³² Una reseña de la noticia en la que se pueden leer estas declaraciones y ampliar la información se encuentra en la página web de la Casa de Moneda en el siguiente enlace: <http://www.casademoneda.gob.ar/news/nuevo-reconocimiento-internacional-a-billetes-argentinos/>.

abordado en la tesis. Sobre las particularidades del diseño de los billetes de la línea monetaria Peso Ley 18.188, por ejemplo, Patricia Ávila en su estudio acerca del dinero como memoria de la nación anota:

En los reversos figuran paisajes de diferentes lugares turísticos o de espacios conmemorativos de Argentina, representados con un criterio naturalista sobre la base del documento fotográfico. (...) Al igual que en el anverso, a medida que aumenta el valor el diseño cambia y se ordena más geoméricamente, por lo que las imágenes se incorporan en rectángulos, ya no de manera informal como parecían surgir en los primeros valores. El reverso tiene características formales de una postal de promoción turística. Parece mostrar el país a la mirada de un extranjero, expone lo que se puede ver en un manual de tercer grado: la belleza de la bahía de Ushuaia, del Palmar de Colón, de las Cataratas del Iguazú, la imponentia del Banco Central, del Cerro de la Gloria, de la Plaza de Mayo (2007: 243).

Los paisajes turísticos que menciona la autora aparecen en los billetes de las denominaciones más bajas, es decir, aquellas que se emitieron hasta el año 1977. Luego de la llegada del gobierno dictatorial, en cambio, empiezan a prevalecer los motivos oficiales ligados a los edificios públicos y a los monumentos y las fechas patrias: el Banco Central, la Casa de la Moneda, la Fundación de Buenos Aires y el 25 de Mayo de 1810 (ver pp. 258-259). Tanto el billete de diez mil Pesos Ley que comienza a circular en octubre de 1976 (al que hice referencia en relación con el botín robado en la película de Aristarain) como el de cinco mil lanzado un año más tarde son la excepción que confirma la regla, ya que responden a ciertas pautas de diseño de los billetes emitidos en la etapa previa (por caso, presentan en su reverso el Parque el Palmar de Entre Ríos y una vista de la costa marplatense, respectivamente). En el billete que continúa la serie, el de cincuenta mil Pesos Ley, emitido a principios de 1979 en pleno período dictatorial, se advierte el cambio de diseño (nueva tipología y reubicación de las cifras en el reverso, inclusión de motivos geoméricos en el fondo, etc.), que se hace más evidente aún en los billetes de mayor valor que completan la línea monetaria durante los años siguientes.

Es en ese plano, en el aspecto gráfico de los billetes, en las figuras impresas, donde Benjamin advierte un aire de “ingenuidad” que interpreta como un desliz o un contrasentido de la “sacrosanta seriedad” del capitalismo. En los billetes de la familia “Tenemos Patria”, la sofisticación del diseño y el concepto, que se advierten incluso a primera vista, parecieran en cierta forma perturbar algo del orden de esa “ingenuidad” a instancias de la adopción de ideas encarnadas en escenas y personajes claramente vinculados con la realidad del país en el presente o en épocas no tan lejanas, ideas que son plasmadas en los billetes a través de una resolución ideológico formal basada en parámetros estéticos definidos (las guardas y motivos, las formas y figuras componen un diseño de conjunto de alto impacto visual). En esta serie queda más expuesta esa dimensión peculiar de los billetes como superficies móviles en las que se inscriben y a través de las cuales circulan socialmente ideas y conceptos. Una dimensión inherente a todo billete en tanto objeto social, que actualiza en otro plano -distinto al que concibe al dinero como signo de valor económico- el vínculo vivo entre dinero e imaginario social.

Líneas monetarias vigentes en la Argentina entre 1970 y la actualidad²³³

Serie Tenemos Patria

Eva Perón. Un instante hacia la eternidad



100 Pesos

Anverso: Eva Duarte de Perón

Reverso: Detalle del friso del altar romano de la Paz de Augusto (Ara Pacis)

Emisión: 20 septiembre de 2012

Vigencia: Actual

Islas Malvinas. Un amor soberano



50 Pesos

Anverso: Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur

Reverso: Gaucho Antonio Rivero con la Bandera Argentina

Emisión: 2 marzo 2015

Vigencia: Actual

Memoria, Verdad y Justicia. Un camino hacia la identidad



100 Pesos

Anverso: Rostro de la República con el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo

Reverso: Homenaje a la vida y a la búsqueda de la identidad

Emisión: Fecha de emisión no determinada

²³³ Fuentes: páginas web de la Casa de Moneda (www.casademoneda.gob.ar), del Banco Central de la República Argentina (www.bcra.gov.ar), sitio "Billetes argentinos" de Marcelo Calniquer Cayani (www.billetesargentinos.com.ar) y los libros *Y tú también te vas. Argentina y el dinero* (2007) de Patricia Ávila y *Billetes de la República Argentina* (2002) de Roberto Bottero.

Línea monetaria Peso Ley 18.188

Vigencia: 1970 - 1985

Símbolo monetario: \$ Ley

Equivalencia: 1 \$Ley = 100 m\$n (Pesos Moneda Nacional)

Tamaño de los billetes: 155 x 75 mm



1 Peso

Anverso: Gral. Manuel Belgrano

Reverso: Llao Llao (Bariloche)

Emisión: 30 enero 1970

Cese de curso legal: 1 abril 1981



5 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano

Reverso: Monumento a la Bandera

Emisión: 24 noviembre 1971

Cese de curso legal: 1 abril 1981



10 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano

Reverso: Cataratas del Iguazú

Emisión: 1 septiembre 1970

Cese de curso legal: 1 abril 1981



50 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Jujuy

Emisión: 15 marzo 1972

Cese de curso legal: 1 abril 1981



100 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Ushuaia

Emisión: 15 febrero 1971

Cese de curso legal: 1 abril 1981



500 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Cerro de la Gloria (Mendoza)

Emisión: 30 noviembre 1972

Cese de curso legal: 2 abril 1984



1000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Plaza de Mayo
Emisión: 27 noviembre 1973
Cese de curso legal: 2 abril 1984



5000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Mar del Plata
Emisión: 12 diciembre 1977
Cese de curso legal: 2 abril 1984



10.000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Parque el Palmar (Entre Ríos)
Emisión: 25 octubre 1976
Cese de curso legal: 19 julio 1985



50.000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Banco Central de la República Argentina
Emisión: 19 febrero 1979
Cese de curso legal: 19 julio 1985



100.000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Casa de la Moneda
Emisión: 1 noviembre 1979
Cese de curso legal: 19 julio 1985



500.000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: Fundación de Buenos Aires
Emisión: 28 julio 1980
Cese de curso legal: 19 julio 1985



1.000.000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: 25 de Mayo de 1810
Emisión: 25 noviembre 1981
Cese de curso legal: 19 julio 1985

Línea monetaria Peso argentino

Vigencia: 1983 - 1985

Símbolo monetario: \$a

Equivalencia: 1 \$a = 10.000 \$Ley

Tamaño de los billetes: 155 x 75 mm



1 Peso

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Llao Llao (Bariloche)

Emisión: 1 junio 1983

Cese de curso legal: 19 julio 1985



5 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Monumento a la Bandera

Emisión: 1 junio 1983

Cese de curso legal: 31 mayo 1987



10 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Cataratas del Iguazu

Emisión: 1 junio 1983

Cese de curso legal: 31 mayo 1987



50 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Termas de Reyes (Jujuy)

Emisión: 1 junio 1983

Cese de curso legal: 31 mayo 1987



100 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: Ushuaia

Emisión: 1 junio 1983

Cese de curso legal: 31 mayo 1987



500 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: 25 de mayo de 1810
Emisión: 22 mayo 1984
Cese de curso legal: 31 mayo 1987



1000 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: El Paso de los Andes
Emisión: 31 octubre 1983
Cese de curso legal: 30 noviembre 1987



5000 Pesos

Anverso: Juan Bautista Alberdi
Reverso: Los Constituyentes de 1853
Emisión: 29 noviembre 1984
Cese de curso legal: 30 noviembre 1987



10.000 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano
Reverso: Creación de la Bandera Argentina
Emisión: 3 abril 1985
Cese de curso legal: 30 noviembre 1987

Línea monetaria Austral

Vigencia: 1985 - 1991

Símbolo monetario: ₳

Equivalencia: 1 ₳ = 1.000 \$a

Tamaño de los billetes: 155 x 65 mm



1 Austral

Anverso: Bernardino Rivadavia

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 31 octubre 1985

Cese de curso legal: 31 octubre 1991



5 Australes

Anverso: Justo J. De Urquiza

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 28 febrero 1986

Cese de curso legal: 31 octubre 1991



10 Australes

Anverso: Santiago Derqui

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 30 diciembre 1985

Cese de curso legal: 31 octubre 1991



50 Australes

Anverso: Bartolomé Mitre

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 23 junio 1986

Cese de curso legal: 31 diciembre 1991



100 Australes

Anverso: Domingo Faustino Sarmiento

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 25 noviembre 1985

Cese de curso legal: 1 junio 1992



500 Australes

Anverso: Nicolás Avellaneda

Reverso: Efigie del Progreso

Emisión: 2 mayo 1988

Cese de curso legal: 1 junio 1992



1000 Australes

Anverso: Julio A. Roca
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 30 septiembre 1988
Cese de curso legal: 1 junio 1992



5000 Australes

Anverso: Miguel Juárez Celman
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 26 mayo 1989
Cese de curso legal: 1 octubre 1992



10.000 Australes

Anverso: Carlos Pellegrini
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 25 agosto 1989
Cese de curso legal: 1 octubre 1992



50.000 Australes

Anverso: Luis Sáenz Peña
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 8 noviembre 1989
Cese de curso legal: 2 enero 1993



100.000 Australes

Anverso: José Evaristo Uriburu
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 21 mayo 1990
Cese de curso legal: 2 enero 1993



500.000 Australes

Anverso: Manuel Quintana
Reverso: Efigie del Progreso
Emisión: 1 noviembre 1990
Cese de curso legal: 2 enero 1993

Línea monetaria Peso convertible

Vigencia: 1992 - Actualidad

Símbolo monetario: \$

Equivalencia: 1 \$ = 10.000 A

Tamaño de los billetes: 155 x 65 mm

Serie 1992



1 Peso

Anverso: Carlos Pellegrini

Reverso: El Congreso Nacional

Emisión: 1992

Cese de curso legal: 1 septiembre 1995



2 Pesos

Anverso: Bartolomé Mitre

Reverso: Museo Mitre

Emisión: 1992

Cese de curso legal: 31 agosto 2001



5 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín

Reverso: El Cerro de la Gloria (Mendoza)

Emisión: 1996

Cese de curso legal: 31 agosto 2001



10 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano

Reverso: Monumento a la Bandera

Emisión: 1994

Cese de curso legal: 31 agosto 2001



20 Pesos

Anverso: Juan Manuel de Rosas

Reverso: Combate de la Vuelta de Obligado

Emisión: 1992

Cese de curso legal: 31 agosto 2001



50 Pesos

Anverso: Domingo Faustino Sarmiento
Reverso: Casa de Gobierno
Emisión: 1999
Cese de curso legal: 31 agosto 2001



100 Pesos

Anverso: Gral. Julio Argentino Roca
Reverso: La Conquista del Desierto
Emisión: 1999
Cese de curso legal: 31 agosto 2001

Serie 1997



2 Pesos

Anverso: Bartolomé Mitre
Reverso: Museo Mitre
Emisión: 26 noviembre 1997
Cese de curso legal: Actual



5 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: El Cerro de la Gloria (Mendoza)
Emisión: 22 junio 1998
Cese de curso legal: Actual



10 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano
Reverso: Monumento a la Bandera
Emisión: 14 de enero 1998
Cese de curso legal: Actual



20 Pesos

Anverso: Juan Manuel de Rosas
Reverso: Combate de la Vuelta de Obligado
Emisión: 18 enero 2000
Cese de curso legal: Actual



50 Pesos

Anverso: Domingo Faustino Sarmiento
Reverso: Casa de Gobierno
Emisión: 19 julio 1999
Cese de curso legal: Actual



100 Pesos

Anverso: Gral. Julio Argentino Roca
Reverso: La Conquista del Desierto
Emisión: 3 diciembre 1999
Cese de curso legal: Actual

Serie 2002 (segunda serie)



2 Pesos

Anverso: Bartolomé Mitre
Reverso: Museo Mitre
Emisión: 2002
Cese de curso legal: Actual



5 Pesos

Anverso: Gral. José de San Martín
Reverso: El Cerro de la Gloria (Mendoza)
Emisión: 2005
Cese de curso legal: Actual



10 Pesos

Anverso: Gral. Manuel Belgrano
Reverso: Monumento a la Bandera
Emisión: 2005
Cese de curso legal: Actual



20 Pesos

Anverso: Juan Manuel de Rosas
Reverso: Combate de la Vuelta de Obligado
Emisión: 2006
Cese de curso legal: Actual



50 Pesos

Anverso: Domingo Faustino Sarmiento
Reverso: Casa de Gobierno
Emisión: 2007
Cese de curso legal: Actual



100 Pesos

Anverso: Gral. Julio Argentino Roca

Reverso: La Conquista del Desierto

Emisión: 2010

Cese de curso legal: Actual

FICHAS TÉCNICAS

LA PARTE DEL LEÓN



ARGENTINA, 1978

DIRECCIÓN Y GUIÓN: ADOLFO ARISTARAIN

PRODUCCIÓN: JORGE CUOMO

JEFA DE PRODUCCIÓN: LITA STANTIC

FOTOGRAFÍA: HORACIO MAIRA

MÚSICA: ANÍBAL GRUART Y JORGE NAVARRO

MONTAJE: MIGUEL PÉREZ

SONIDO: JORGE STAVROPULOS

RODAJE: MAYO-JUNIO DE 1978

DURACIÓN: 85 MIN

FECHA DE ESTRENO: 5 DE OCTUBRE DE 1978

CINE: MONUMENTAL

INTÉRPRETES: LUISINA BRANDO (LUISA), JULIO DE GRAZIA (BRUNO DI TORO), FERNANDA MISTRAL (SILVIA DE DI TORO), ULISES DUMONT (LARSEN), ARTURO MALY (MARIO), JULIO CHÁVEZ (EL NENE), CECILIA PADILLA (FABIANA DI TORO), BEBA BIDART (DUEÑA DE LA PENSIÓN), OSVALDO TERRANOVA (SUÁREZ), PATRICIO CONTRERAS (CUIDADOR), MIGUEL GUERBEROF (ABOGADO), MARCOS WOINSKY (ENCARGADO DEL ESTACIONAMIENTO).

PLATA DULCE



ARGENTINA, 1982

DIRECCIÓN: FERNANDO AYALA

GUIÓN: JORGE GOLDENBERG Y OSCAR VIALE. BASADO EN UNA IDEA ARGUMENTAL DE HÉCTOR OLIVERA

PRODUCCIÓN: HÉCTOR OLIVERA, LUIS OSVALDO REPETTO

JEFE DE PRODUCCIÓN: ALEJANDRO ARANDO

FOTOGRAFÍA: VÍCTOR HUGO CAULA

MÚSICA: EMILIO KAUDERER

MONTAJE: EDUARDO LÓPEZ

SONIDO: NORBERTO CASTRONUOVO

RODAJE: ABRIL - JUNIO 1982

DURACIÓN: 95 MIN

FECHA DE ESTRENO: 8 DE JULIO DE 1982

CINE: AMBASSADOR

INTÉRPRETES:

FEDERICO LUPPI (CARLOS TEODORO BONIFATTI)

JULIO DE GRAZIA (RUBÉN MOLINUEVO)

GIANNI LUNADEI (OSVALDO JUAN ARTECHE)

NORA CULLEN (HORTENSIA)

ADRIANA AIZENBERG (OFELIA MOLINUEVO)

FLORA STEIMBERG (CORA BONIFATTI)

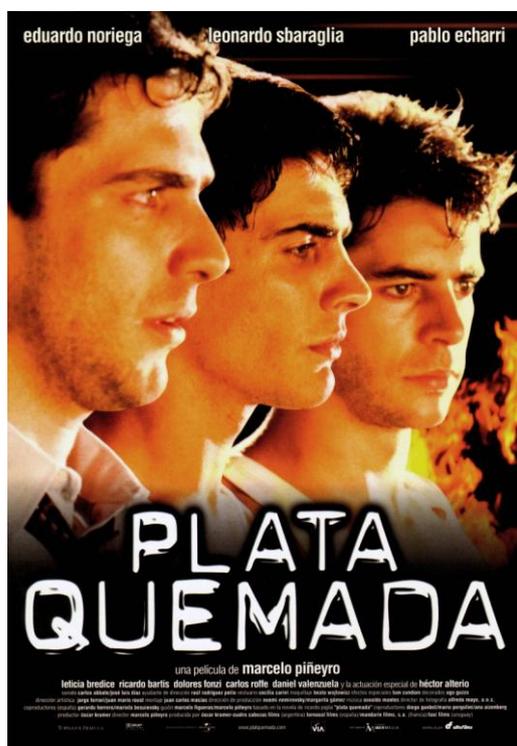
ALBERTO SEGADO (LICENCIADO)

HERNÁN GENE (LUCHO)

EMILIO VIDAL (GRAJALES)

MARINA SKELL (PATRICIA MOLINUEVO)

PLATA QUEMADA



ARGENTINA, 2000

DIRECCIÓN: MARCELO PIÑEYRO

GUIÓN: MARCELO FIGUERAS Y MARCELO PIÑEYRO. BASADO EN LA NOVELA HOMÓNIMA DE RICARDO PIGLIA

PRODUCCIÓN: OSCAR KRAMER

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: NOEMÍ NEMIROVSKY Y MARGARITA GÓMEZ

SONIDO: CARLOS ABBATE Y JOSÉ LUIS DÍAZ

MÚSICA: OSVALDO MONTES

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: ALFREDO MAYO

MONTAJE: JUAN CARLOS MACIAS

RODAJE: OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1999

POSPRODUCCIÓN: ENERO-ABRIL 2000

DURACIÓN: 125 MINUTOS.

FECHA DE ESTRENO: 11 DE MAYO DE 2000

INTÉRPRETES:

LEONARDO SBARAGLIA (NENE)

EDUARDO NORIEGA (ANGEL)

PABLO ECHARRI (CUERVO)

LETICIA BRÉDICE (GISELLE)

RICARDO BARTIS (FONTANA)

DOLORES FONZI (VIVI)

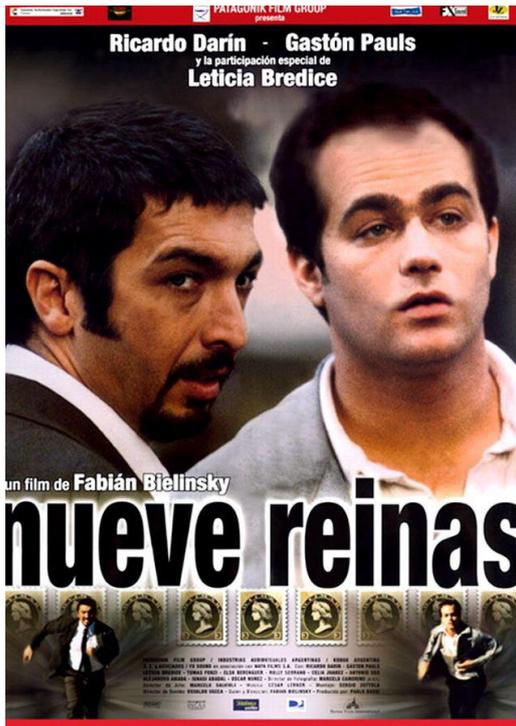
CARLOS ROFFÉ (NANDO)

DANIEL VALENZUELA (TABARÉ)

HÉCTOR ALTERIO (LOSARDO)

LUIS ZEMBROSKY (FLORIAN REYES)

CLAUDIO RISSI (RELATOR)



NUEVE REINAS

ARGENTINA, 2000

DIRECCIÓN: FABIÁN BIELINSKY

GUIÓN: FABIÁN BIELINSKY

PRODUCCIÓN: PABLO BOSSI

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: CECILIA BOSSI

SONIDO: OSVALDO VACCA

MÚSICA: CÉSAR LERNER

FOTOGRAFÍA: MARCELO CAMORINO

MONTAJE: SERGIO ZOTTOLA

RODAJE: 2000

DURACIÓN: 115 MINUTOS

FECHA DE ESTRENO: 31 DE AGOSTO DE 2000

INTÉRPRETES:

RICARDO DARÍN (MARCOS)

GASTÓN PAULS (JUAN /SEBASTIÁN)

LETICIA BRÉDICE (VALERIA)

TOMÁS FONZI (FEDERICO)

ELSA BERENGUER (BERTA)

IGNASI ABADAL (VIDAL GANDOLFO)

ALEJANDRO AWADA (WASHINGTON)

ANTONIO UGO (D'AGOSTINO)

ROLY SERRANO (CASTRITO)

OSCAR NUÑEZ (SANDLER)

RICARDO DÍAZ MOURELLE (RAMIRO)

JORGE NOYA (ANÍBAL)

GABRIEL MOLINELLI (CÁRDENAS)