

# Sobre *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978–2000)*, de Marcela Visconti.

Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017.

**JULIA KRATJE** Universidad Buenos Aires – CONICET, Argentina / [juliakratje@gmail.com](mailto:juliakratje@gmail.com)

La propiedad, según Emma Goldman, significa el dominio sobre los objetos y la negación a los demás de usarlos (65–84). Esta definición sucinta, elocuente en su simplicidad, pone en escena una de las preocupaciones mayores del pensamiento libertario: la privatización de los bienes condena a millones de personas a no tener capacidad de iniciativa, a padecer situaciones humillantes e indignas, a convertirse en máquinas vivientes que aspiran a acumular riquezas a cambio de una existencia miserable. Puede resultar una obviedad afirmar que el dinero es el elemento decisivo para la reproducción de este sistema de explotación. Sin embargo, en los tiempos que corren no son tantos los análisis dedicados a desnaturalizar las condiciones de visibilidad de su entramado corriente. Indispensable, además de urgente, el libro de Marcela Visconti explora estas cuestiones desde la perspectiva móvil abierta por el cine: un arte de masas que depende de transacciones capitalistas y de intercambios monetarios por representaciones, a la vez que sus procedimientos audiovisuales, textuales y narrativos brindan la posibilidad de hacer una lectura a contramano de sus propios modos de producción y de circulación. En efecto, tal como indica Gilles Deleuze, la vieja maldición que corroe al cine reside en que el dinero es tiempo (109).

Visconti ha encontrado un tema de investigación sumamente original en torno al «protagonismo ficcional del dinero», presente en un conjunto de películas argentinas de las últimas décadas. A partir del estudio de algunos policiales de los años ochenta, donde el robo o la estafa son dos figuras recurrentes que asocian el dinero con el deseo y con la transgresión, hasta el Nuevo Cine Argentino, que tiende a inscribir el dinero —o tal vez sea mejor decir: su escasez, su pérdida, su falta— en relatos sobre la precariedad social y la exclusión económica, la autora logra construir un mapa cinematográfico para pensar con agudeza ciertos puntos de inflexión en la historia reciente, tanto en sus derivas políticas, económicas y sociales, como en las mutaciones de la industria del cine y del propio lenguaje audiovisual.

*La parte del León* (1978) de Adolfo Aristarain, *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala, *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeiro y *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky son los ángulos privilegiados para indagar, desde las implicancias ideológicas y estéticas del cine, dos momentos críticos: por

---

**Para citar este artículo:** Kratje, Julia (2018). Sobre: *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978–2000)*, de Marcela Visconti. *El taco en la brea*, 8 (junio–noviembre), 169–176. Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/tb.vii8.7766

un lado, el pasaje de la década de 1970 a la de 1980, en tiempos de la dictadura cívico–militar y eclesíastica (1976–1983); por otro lado, el decenio siguiente, cuya ilusión consumista estalla con el cambio de milenio. El dinero, en sus diversas apariciones y evocaciones, es precisamente el factor determinante para que estas películas consigan poner a rodar las acciones.

Las figuraciones narrativas y discursivas del dinero permiten visibilizar los lugares comunes que hilvanan saberes, valoraciones, prejuicios, presunciones; es decir, la *doxa* que se disputa la imaginación colectiva. Con esta premisa, Visconti concibe las películas «como objetos de la cultura que perciben y expresan lo social a la vez que lo producen» (14). Entre los diferentes niveles de la realidad y de la representación intervienen, desde luego, mediaciones simbólicas. El cine, por sus registros visuales y sonoros, se vuelve una forma plausible para observar e interrogar los contextos, los imaginarios y las ficciones: «los films son pensados entonces como un prisma a través del cual se puede hacer refractar el estado de ánimo social» (15). La autora, por cierto, no pretende realizar una lectura historiográfica alrededor del dinero (si bien, a lo largo del libro, se recorren obras literarias y fílmicas de distintas épocas y procedencias, que se ocupan de este asunto más o menos explícitamente), sino investigar los «climas» afectivos en los cuales se inscriben sus significaciones económicas y culturales. Así, el dinero se concibe como «aglutinador» de los imaginarios sociales durante el tránsito del Estado al mercado.

Si 1978 y 2000 —respectivamente, los años de estreno de los films que se consideran como exponentes clave de cada etapa— constituyen los marcos del estudio sobre las transformaciones neoliberales que en los noventa desembocan en políticas de desarticulación del Estado, de privatizaciones y de desregulación económica, los alcances de la investigación habilitan también reflexionar acerca de los períodos anteriores y, sobre todo, posteriores, contemporáneos, puesto que sus hipótesis de lectura resultan iluminadoras de una *forma* de aproximación a los fenómenos económicos desde el campo de la crítica de cine. La especulación cambiaria, la irrupción del dólar en el ámbito doméstico, los circuitos financieros, la desmaterialización del soporte del dinero, la cultura del consumo exacerbado, el endeudamiento: estos procesos, en los que el funcionamiento productivo se desacopla del resto de las variables económicas, con sus drásticas repercusiones en cuanto a la profundización de las desigualdades sociales, han adquirido especialmente en los últimos años una vigencia alarmante bajo el signo de la derecha política dominada por *Cambiamos* («un gobierno de ricos para los ricos», de acuerdo con una fórmula que sintetiza con eficacia el rumbo de la Argentina a partir de 2015), con secuelas gravísimas, en las que resuenan los tiempos oscuros de «la tablita» y los efectos perversos de «la convertibilidad».

A propósito del contexto en el que el libro ha sido publicado, conversamos con la autora acerca de cómo se pueden leer en el presente los imaginarios ficcionales del dinero y a través de la lente del cine, teniendo además en cuenta los doce años del gobierno kirchnerista, que siguen al período delimitado por el corpus de su investigación. A este respecto, Visconti afirma:

El tiempo en el que le fui dando vueltas a la idea central del libro (primero en una tesis de maestría y luego en una investigación doctoral), más o menos coincidió con los años del kirchnerismo. Al revisar el cine nacional realizado desde los setenta hasta entrada la década del 2000, me llamaba la atención el énfasis sobre el dinero que caracterizaba las tramas —y, en algunos casos también la composición visual dominada por la plata en su materialidad, como un objeto físico—, en varias ficciones de los avanzados noventa, y también, de un modo muy sugestivo, en algunas películas de fines de los setenta y principios

de los ochenta. Como «lectura» de ese doble anclaje temporal para pensar las relaciones entre dinero, ficciones e imaginarios en esas dos etapas del ciclo neoliberal en la Argentina, fui construyendo un relato cuya posición de enunciación asumía el presente de escritura como un tiempo desde el cual pensar otro tiempo ya pasado. La narración y el análisis se van articulando sobre esa temporalidad que presupone la experiencia de un presente, fundado en el post 2001, se podría decir, que es radicalmente diferente a la Argentina anterior al fin de siglo. Lo interesante es que el libro se publica en 2017, tras dos años de gestión de un gobierno de signo neoliberal muy en sintonía con la política económica de la dictadura y del menemismo, y este nuevo contexto le imprime al libro un sello extraño, paradójico diría: al mismo tiempo que sus ideas parecen quedar desactualizadas, porque cambió la época, a la vez sus argumentos cobran vigencia en el propio presente y el libro se vuelve «anacrónicamente» muy actual. En este sentido *Cine y dinero...* encuentra en esta nueva etapa de recetas neoliberales un marco de lectura impensado que interpela nuestra experiencia del presente.

Promesa fallida de prosperidad, el dinero involucra múltiples dimensiones que convocan una mirada crítica, capaz de poner a dialogar diferentes campos teóricos. En esta línea, en la obra de Visconti el dinero recibe una atención que tiene en cuenta sus significados económicos, pero también sus espacios de circulación, sus usos, sus valores éticos y sus efectos sobre la vida individual y comunitaria, desde las perspectivas modernas que siguen el camino abierto por Karl Marx y retomado por Georg Simmel, entre las que se destacan los argumentos propuestos por Alain Badiou, Eric Hobsbawm, Fredric Jameson y Jacques Rancière.

Ganador de la segunda edición del concurso nacional y federal de estudios sobre cine argentino, organizado en 2016 por la ENERC y por el INCAA, *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978–2000)* está estructurado en cuatro capítulos, que se dividen en dos partes. La primera explora la transición de los años setenta a los ochenta, en función de las coordenadas neoliberales que se imponen a escala planetaria y que, en la Argentina, se implementan durante la última dictadura. La segunda parte aborda el ciclo neoliberal de los años noventa, que llega a un momento culminante —mas no clausurado— durante el estallido social y la crisis económica, política e institucional de finales de 2001.

«Relaciones libidinales entre cuerpo y dinero: figuras filmicas del tacto y de la mirada en *La parte del león*», el primer capítulo, reflexiona acerca del dinero como fetiche: un objeto de pulsiones, un elemento físico que moviliza cierto placer visual e incluso táctil, provocando ansias de enriquecimiento. Se trata, pues, como señala Visconti, de una insistencia temática y narrativa que reverbera en la trama económico–moral de la ópera prima de Aristarain: algo así como una *idea fija*, articulada por los mecanismos escópicos. Los personajes principales —no por casualidad, masculinos— están obsesionados por la plata: hablan de ella constantemente, quieren poseerla, rivalizan para adueñarse de sus encantos materiales, se deleitan con su exhibicionismo palpitante. El impacto erótico se logra cuando el flujo narrativo queda momentáneamente suspendido, de modo que los usos del primer plano y del *travelling* invisten al dinero de altas dosis de deseabilidad.



Ahora bien, ¿qué ocurre con los films dirigidos, guionados, producidos por cineastas mujeres, que han venido multiplicándose a lo largo de las últimas décadas? ¿Es posible pensar hipótesis respecto a la figuración del dinero, que arriesguen alguna lectura cruzada sobre las relaciones entre el género cinematográfico (*gender*) y el género sexual (*genre*), tanto con respecto a los policiales como a las miradas que se posan sobre el cuerpo del dinero?

No podría arriesgar una hipótesis más allá de recordar que la forma en que el cine suele mostrar el dinero como objeto se corresponde con la construcción de un modo de mirar masculino —esto en el sentido en que fue descrito por las críticas feministas en los setenta al analizar el funcionamiento cinematográfico de la mirada en el cine clásico a partir de un hombre activo, que mira, y una mujer pasiva, que es objeto de esa mirada—. En las películas que analicé, el dinero es mostrado de este modo, como un objeto de deseo, y a veces de una forma realmente muy sugestiva. Ahora, el lugar de las mujeres ganado dentro de la cinematografía argentina de las últimas décadas es muy importante, con una cantidad de películas que fue creciendo de manera significativa desde fines de los años noventa con el Nuevo Cine Argentino, cuando un grupo más o menos importante de egresados y egresadas de las escuelas de cine comienzan a filmar sus primeros proyectos. Es el caso de Lucrecia Martel y de Albertina Carri —que son dos figuras centrales del cine argentino realizado desde entonces—, y también de otras cineastas (y guionistas, productoras o profesionales de otros rubros técnicos) que arrancan apenas iniciado el nuevo siglo, como Ana Katz, Lorena Muñoz, Celina Murga, Anahí Berneri, Lucía Cedrón, a las que luego se suman realizadoras de la generación más joven, entre ellas Milagros Mumenthaler, Laura Citarella, Lucía Puenzo o Daniela Goggi. Dentro de este nuevo mapa cinematográfico que construyen las mujeres hay una renovación que cruza nuevas temáticas y miradas, recorridos y paisajes, pero en ninguno de los casos el dinero —el dinero como objeto ficcional— es relevante. Si bien puede estar presente, sobre todo como elemento narrativo, el dinero no cumple una función central para la construcción de las tramas ni tampoco predomina en términos visuales. La apuesta está en otro tipo de circulaciones: de los cuerpos, los gestos, los afectos.

El segundo capítulo, titulado «El dinero como ficción. Especulación y formas discursivas en *Plata dulce*», a diferencia de *La parte del león*, expone a partir del film de Ayala un proceso de abstracción que vuelve al dinero un codiciado bien intangible, al servicio de las especulaciones bursátiles, a través de redes electrónicas y virtuales, en paralelo al desmantelamiento del Estado y a las políticas de apertura comercial según las exigencias del mercado internacional. Para lograr esa figuración, el recurso del *zoom*, tan caro a la retórica televisiva y publicitaria, se orienta a generar un efectismo emocional, que en este caso aparece reforzado por los estereotipos y por las generalizaciones que caracterizan al cine costumbrista.

En «Dineros, cuerpos, resistencia: *Plata quemada*», el capítulo que abre la segunda parte, se indaga en el film de Piñeyro la elaboración ficcional del dinero como símbolo de resistencia, por medio del robo y de la destrucción de billetes, que marcan un contrapunto con el deseo consumista que en la década de 1990 se sostenía a partir de la paridad cambiaria: una fachada —como sostiene Visconti— de la política económica de ajustes y del desmantelamiento de las bases materiales del país. La película apuesta a la anacronía y al desfasaje de temporalidades: «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» (119). Dicha materialidad, desde las primeras imágenes del film, ponen el cuerpo en el centro del cuadro: el sexo, las drogas, el alcohol, las balas, los sedantes, que Visconti asocia a la intensificación y a la celebración del deseo de consumo como sustrato y como motor cultural del neoliberalismo.

«La ciudad filmada. Dinero y afectos en *Nueve reinas*», el capítulo que enfoca la película de Bielinsky cuya trama exhibe el apremio y la premura que cifran los desplazamientos de cuerpos, valores y saberes al filo de la debacle social, desarrolla un estudio minucioso acerca de la conexión entre estafa y relato, en el plano dramático y en el narrativo: la sospecha y la desconfianza, la simulación y el juego, donde *nada es lo que parece* (una de las fórmulas reconocidas del policial), delimitan las relaciones de los personajes, que constantemente se dedican a la falsificación, a la invención de artilugios, de mentiras, de trucos, de traiciones, buscando siempre y a toda costa «sacar tajada».

Finalmente, en el «Epílogo», la autora propone pensar el dinero como una expresión de pertenencia a la vida en común de la nación. Para ello, desenvuelve la idea de «narrar» en un doble sentido: por una parte, la plata se cuenta en cantidades; por otra parte, sus metáforas sensoriales (dólar *blue*, plata *dulce*, mercado *negro*) cuentan historias.

La publicación se origina en la tesis de maestría en Comunicación y Cultura y en la tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Ana Amado. En esta última, Visconti había incorporado un anexo que ofrecía un recorrido muy interesante por la historia argentina a través de las imágenes de los billetes. Se trata de un aporte a la memoria colectiva que, hoy por hoy, exige renovar sus enfoques críticos a partir de las pugnas en torno a las políticas de diseño gráfico que en los últimos 15 años han decidido reemplazar varios símbolos e íconos. Sobre estos debates, la autora señala:

En la gráfica monetaria hay una clave de lectura de la época en la que un billete circula. Este es un aspecto ligado a lo que los billetes representan más allá de su valor económico como medio de cambio. Pensar los billetes como pequeñas superficies móviles en las que se inscriben y a través de las cuales circulan socialmente ideas y conceptos es reconocer esa dimensión inherente a todo billete en tanto objeto que actualiza en otro plano, distinto al que concibe al dinero como signo de valor económico, el vínculo vivo entre dinero e imaginario social. Por ejemplo, los billetes de la familia «Tenemos Patria», el de Eva Perón y el de Malvinas, adoptan ideas encarnadas en escenas y personajes vinculados con la realidad del país en épocas no tan lejanas. Su historicidad se advierte «a primera vista». Esas ideas además son plasmadas en los billetes a través de una resolución ideológico-formal basada en parámetros estéticos definidos, con guardas, motivos, formas y figuras que componen un diseño de conjunto de alto impacto visual vinculado a la historia argentina del siglo XX. En cambio, en los motivos de la fauna argentina adoptados para la renovación de la familia de billetes nacionales llevada a cabo por la gestión actual de gobierno bajo la alianza *Cambiamos* hay un intento de «lavar» el sesgo político de las ideas encarnadas en figuras y personajes de la Historia. Los nuevos billetes de mil, quinientos y doscientos pesos llevan animales: un hornero, un yaguararé y una ballena... imágenes «neutras» de «Animales autóctonos de Argentina» (así se llama la nueva serie monetaria lanzada en 2016) y de su entorno natural, como una opción de diseño con pretensiones despolitizadoras. En este corrimiento estético hacia la naturaleza y lo natural como una operación



«neutralizante» se reconoce claramente el sentido de «inocencia» buscado con las nuevas figuras, a la vez que, por su intención tan evidente, el propio gesto deja al descubierto la tensión que marca la «ingenuidad» de ese mundo natural en su reverso, cifrada en este caso en el valor cada vez más alto de las denominaciones de los nuevos billetes como producto de una política monetaria y económica concreta... el efecto social ligado al uso del billete, tramado con el ornamento.

Inteligente, creativa y audaz, la obra de Visconti descubre los espejismos del dinero como *artificio*, por medio del análisis de sus imaginarios ficcionales que muestran hasta qué punto los estilos de vida, las expectativas, los anhelos, los comportamientos y las aspiraciones de consumo están regulados por el dinero. El cine es capaz de revelar sus síntomas, exponer sus miserias, dejar al descubierto la crueldad que subyace a su lógica y, tal vez, en cierto modo, habilitar la pregunta por la posibilidad de figurar otros mundos ficcionales y afectivos, como los que se pueden identificar en algunas películas de los últimos años, donde el dinero es algo más bien cambiante antes que irreversible:



En cuanto a los modos en que se narra el dinero y a sus figuraciones visuales en el cine posterior al lapso que comprende mi trabajo, pienso que existe una reformulación interesante en algunos ejemplos en los que el énfasis sobre la plata —sobre su carencia— sirve para exponer las propias condiciones de producción de la obra. Es lo que hace Hernán Rosselli con *Mauro*, una película que se estrena en 2014 pero cuyo proceso de realización se había extendido a lo largo de varios años haciéndose a medida que se podía, cuando se conseguía una locación o se disponía del tiempo para editar y así. Otro ejemplo son algunos trabajos de Alejo Moguillansky, como *El escarabajo de oro* (2014) que tematiza la relación dinero–cine a través de una historia fabulada, con cierta continuidad además con la puesta teatral *Por el dinero* (2013) que juega en la misma dirección.

Tal enfoque revela la compleja naturaleza del poder, de la coerción, del dominio que se ejercita en cada rincón de nuestra vida. Y justamente allí reside la dimensión utópica —y contemporánea— del estudio de Visconti: ¿puede el cine manifestar y expresar deseos e inclinaciones al margen de la dependencia económica, psicológica, emocional del dinero (aun cuando su figuración se despliegue como una omisión, invistiéndolo de cierta fantasmagoría que, en alguna medida, resulta tanto más eficaz que su permanente exhibición)? Se trata de una cuestión imperiosa frente a la invisible omnipresencia de las transacciones comerciales y mercenarias, con sus trágicas consecuencias para el desarrollo armonioso de la conducta personal y de la solidaridad colectiva; en definitiva, de la *libertad*, en el amplio sentido de la palabra.

### Referencias bibliográficas

Deleuze, G. (1987). *La imagen–tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

Goldman, E. (2017). «En qué creo». *Feminismo y anarquismo*. Madrid: Enclave de libros, 65–84.

## Notas

