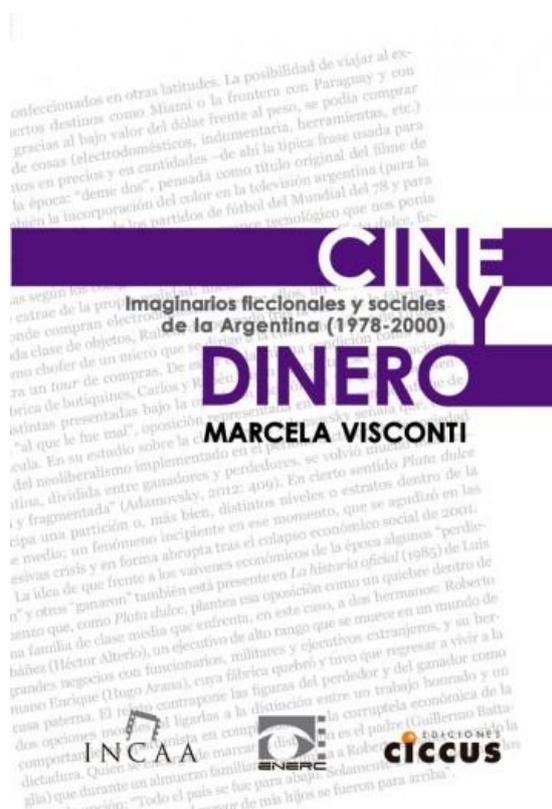


Sobre Visconti, Marcela, *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, pp. 224, ISBN: 978-987-693-732-0.

Por Lucía Rodríguez Riva*



Sostiene Marcela Visconti que “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” (16). A partir de esta premisa, el libro *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales de la Argentina (1978-2000)*, fruto de su investigación doctoral, expone una reflexión sobre este proceso desde un corpus de películas acotado, pero sumamente significativo. En ellas, la

investigadora advierte la configuración de ese imaginario en función de los efectos a nivel social que produjo la instauración del modelo económico neoliberal desde la última dictadura militar, que devino en la crisis económica, política e institucional de 2001.

Sin dudas, la noción clave en torno a la cual gira este libro es la “ficción del dinero”, utilizada en una doble acepción. Por un lado, como referencia a los relatos fílmicos que hacen del dinero su motor de acción. Pero por otro, para remitir a “esas expresiones que articulan macroeconomía y expectativas

sociales” (17) en determinados momentos histórico-sociales. Los relatos en torno a la “plata dulce” (durante la dictadura) o el “uno a uno” (en la década menemista) son ejemplos claros de ello, cuando se encuentra un desajuste entre modo de vida y realidad económica (particularmente en las clases medias de la sociedad). Las expectativas sobre el consumo se desfasan y ello produce un modo particular de acción, en términos individuales y colectivos.

El libro se encuentra organizado en dos partes que se dividen cada una, a su vez, en dos capítulos. Esta forma responde a la estructuración argumentativa de la obra, ya que Visconti propone indagar los imaginarios de la época neoliberal desde sus extremos: la instauración y el estallido. Para ello, elige dos filmes de cada uno de esos momentos históricos, que abordan tanto el tema de la circulación, como del uso y de la escasez del efectivo. La selección se compone de *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978) y *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982) en la primera parte; mientras que, en la segunda, el estudio gira en torno a *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) y *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000).

La organización metodológica que rige la investigación –la selección de cuatro películas significativas– lejos de limitar el enfoque, lo precisa y permite su profundización. A partir de esos cuatro casos, se propone una mirada hacia el resto de la cinematografía argentina con un nuevo “marco”, es decir, desde el problema propuesto. Como explica la autora, ella no pretende hacer una historiografía fílmica a partir de este tema, 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” (15). En ese sentido, la argumentación paulatinamente incorpora muchos otros ejemplos fílmicos durante su desarrollo, desde una perspectiva comparatista

que permite ponerlos en diálogo a partir de sus sintonías y diferencias con los casos centrales.

Asimismo, vale destacar que Visconti centra su atención en películas de género, lo cual escapa en alguna medida a las aproximaciones sobre el cine de los noventa, especialmente de aquellas que utilizan como herramienta central el análisis filmico (que suelen ubicar el foco en el Nuevo Cine Argentino). Aquí se trata, en todos los casos, de filmes de carácter industrial que tuvieron, si bien diversos recorridos en la cartelera, algún tipo de impacto en la arena pública y en la construcción de esos imaginarios ligados al dinero. A su vez, esta selección permite indagar sobre el estado de esa industria en los momentos específicos de producción y estreno, la cual no queda exenta de las circunstancias económicas que en un plano simbólico analiza la autora. La inscripción en el contexto de producción y recepción de cada uno de los filmes es detallada y precisa.

Los cuatro casos seleccionados para la pesquisa habían sido abordados en algunos textos previos. Las películas de Arístarain y Ayala fueron fundamentalmente enmarcadas dentro de la producción de cine durante la dictadura, a partir de su inscripción genérica (como policial y comedia),¹ y los sentidos que esas construcciones habilitaban. Sobre las películas de los años dos mil que trabaja este libro, también algunos escritos los leen desde su relación con el contexto histórico.² Pero sin dudas hasta ahora no habían sido

¹ En el volumen *Cine argentino en democracia* (organizado por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), sendos capítulos de Elena Goity y David Oubiña sobre el policial, y de Diana Paladino, sobre la comedia, abordan estos filmes. En la misma colección, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)* (2005) el capítulo de María Valdez dedicado a Fernando Ayala analiza *Plata dulce*. También sobre esa película ha trabajado Ana Laura Lusnich en el volumen editado por Cacilda Rêgo y Carolina Rocha, *New Trends in Latin American Cinema* (Bristol: Intellect, 2011), por nombrar solo algunas de las aproximaciones a estos filmes.

² Para mencionar algunos de los más significativos: Gabriela Copertari publicó un valioso artículo sobre *Nueve reinas* ("Nine Queens: A Dark Day Of Simulation And Justice" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, volumen 14, número 3, 2005. DOI: [10.1080/13569320500382534](https://doi.org/10.1080/13569320500382534)) y Joanna Page la incorpora en su libro sobre cine contemporáneo argentino

puestas en una serie que las relacionara a partir de las representaciones del dinero. Se trata de una lectura novedosa que descubre algo que parecía estar latente en ellas, casi de manera tan evidente –en tanto todas las tramas giran en torno al tema–, que pasaba desapercibido.

La manera de poner estas películas en relación es a partir de la creación de una hipótesis particular en cada caso, construyendo “dispositivos de lectura” que se adecúan a ellas, y no abordarlas como si se tratara de ejemplos que se acoplan a una visión global. Este encuadre ciertamente enriquece tanto el análisis de los filmes como la profundidad sobre el problema que es eje del libro. Según la autora, en *La parte del león* el énfasis se coloca en el objeto físico. Una “pulsión de dinero” recorre la narración, erotizando la mirada en torno suyo. En los numerosos cálculos sobre el botín que hay en el relato, el filme funciona de manera alegórica y hasta anticipatoria sobre las desestabilizaciones económicas que produciría la hiperinflación. En cambio, *Plata dulce* (producida cuatro años más tarde, pero situada ficcionalmente en el año 1978, el mismo de la película de Aristarain) retrata la “experiencia social de ese desajuste ligado al *dinero como ficción*” (60) desde la clase media, a través de su deseo de poseer como fantasía de ascenso social (sin preguntarse por las condiciones de posibilidad que hicieron posibles esas “oportunidades” económicas). Asimismo, señala la autora que en el año 2000 hubo una serie de estrenos en Argentina cuyas tramas giraban en torno al dinero, confirmando la constitución del imaginario tratado que, en tiempos de crisis, se liga a la derrota moral. En *Plata quemada*, la clave de lectura que se propone es la tensión entre el dinero como *cifra* y *volumen* frente al dinero como *sustancia* (material que puede transformarse en cenizas). Tras una década “motorizada por el

(*Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press, 2009). *Plata quemada* fue mucho más estudiada en su versión literaria. Las aproximaciones a la película se han centrado, fundamentalmente, en el aspecto *queer* (por ejemplo, David William Foster. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003). Otras películas de Marcelo Piñeyro (*Cenizas del paraíso*, 1997, o *Kamchatka*, 2002) han recibido mayor atención desde la crítica académica.

deseo consumista”, pero ya cerca de la paralización de la circulación monetaria previa al estallido del 2001, esta ficción pone en cuestión el valor del dinero, dado que el objeto físico es vehículo de una doble trasgresión: el robo y la destrucción de su materia. *Nueve reinas*, por su parte, ubica como motor de la trama la estafa, actualizando un universo de cuenteros que se desarrolló en las ficciones literarias y fílmicas argentinas durante todo el siglo XX. Qué es lo falso y qué es lo verdadero son aquí la clave de la puesta en escena, de la cual se desprende una mirada sobre el contexto socio-económico. En todos los casos, la tensión se halla entre la materialidad y la abstracción del dinero, y cómo ello circula (a nivel real e imaginario) en la sociedad.

En cuanto al modo de análisis, es importante señalar que la autora se centra en el lenguaje fílmico, a partir de las herramientas que proveen la narratología, el análisis del discurso y los estudios de teoría fílmica. Ello se amalgama a un enfoque transdisciplinario, que pone en diálogo diversos campos y conceptos del pensamiento contemporáneo. Son de especial relevancia las reflexiones de Georg Simmel y Karl Marx para comprender el rol del dinero en la sociedad moderna, junto a otras de Alain Badiou, Fredric Jameson y Jacques Rancière. Un aspecto central del análisis de los filmes es aquel que identifica en las escenas la construcción visual de la presencia del dinero, atendido en cada uno de los casos. En ese sentido, la incorporación de los fotogramas y otras imágenes a color y en buena calidad son un aspecto destacable de la edición del libro, realizada por la Fundación CICCUS y la Escuela Nacional de Realización Cinematográfica (ENERC).

Finalmente, cabe destacar que este volumen fue ganador de la segunda edición del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino, organizado por la Biblioteca de la ENERC, perteneciente al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Para todo investigador en temas de cine y audiovisual que trabaje (permanente o temporalmente) en la ciudad de

Buenos Aires, esta biblioteca es un espacio privilegiado de consulta. Por ello, esta iniciativa, impulsada durante la gestión de Pablo Rovito, se ha propuesto generar además un espacio de publicación, que reconozca el valor y otorgue visibilidad a trabajos producidos en el área, gracias a la evaluación de un jurado destacado. Ya con su tercera edición concluida, la continuidad de este proyecto es un aliciente para investigadores del audiovisual.

* Lucía Rodríguez Riva es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA) y becaria doctoral de CONICET. Asimismo, es docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la carrera de Artes y de Historia del cine argentino en el Departamento de Artes Audiovisuales (Universidad Nacional de las Artes). E-mail: lurodriguezriva@gmail.com