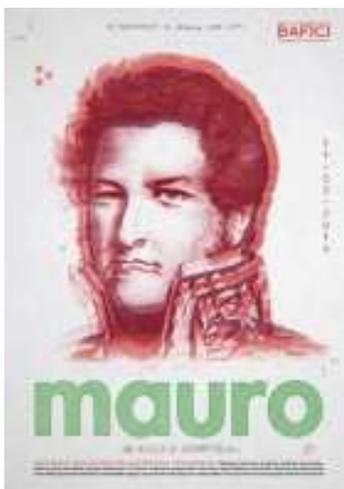


Sin pudor: dinero, deseo y cuerpos en *Mauro* (Hernán Rosselli, 2014)

por Marcela Visconti*

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.

Gilles Deleuze



Presentada en la edición de 2014 del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), donde obtuvo el premio Fipresci y el premio especial del jurado, la *opera prima* de Hernán Rosselli, *Mauro*, narra las vivencias de un “pasador” de billetes falsos del conurbano bonaerense que aspira a convertirse en falsificador y monta junto a un amigo y su mujer embarazada un taller artesanal de serigrafía para fabricar plata. Si una aspiración fantasiosa da sustento a una fábula como pura ficción, el registro que la cámara hace de los cuerpos y de los espacios empobrecidos del conurbano bonaerense es casi documental. Entre el artificio del tema (fabricar dinero) y el valor documental de las imágenes (en la descripción del ambiente, la captura de un clima) hay una disonancia que hace de *Mauro* una película singular. Heredera de las películas de los jóvenes del Nuevo Cine Argentino que narraban la desintegración del mundo del trabajo y la descomposición de los lazos familiares en la Argentina cercana al cambio de milenio, *Mauro* presenta lo familiar bajo la forma de una comunidad entre amigos que intentan, no ganar, tampoco robar, sino directamente producir dinero, haciendo de esto su trabajo. Más de una vez un encuadre frontal y la cámara fija diseñan el plano como registro de un espacio-tiempo, de una duración, la de aquello que acontece dentro de los límites del cuadro. Un realismo perceptivo en clave

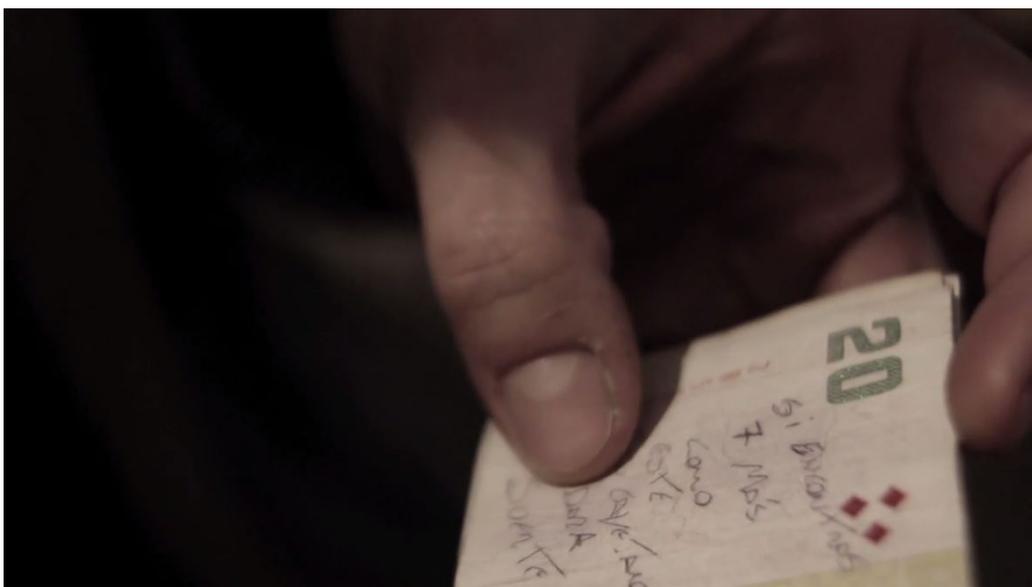
baziniana que se combina con recursos habituales del cine ensayo: imágenes de archivo (videos familiares en super 8, fotos de la infancia) a las que se superpone el relato de una voz en primera persona que cuenta un sueño o que fracasa en la recomposición de una escena del pasado (“No hay fotos de eso”, dice. “En esa época nadie sacaba fotos. Por eso no me acuerdo”).

La casa de un amigo como locación, personajes actuados por familiares o amigos (tal el caso de Mauro Martínez, el amigo del director que da su nombre a la película) son recursos propios de un modo de hacer cine que incluye las condiciones de producción en la propia película. Una película que, al igual que aquellos primeros films de Martín Rejtman, de Esteban Sapir o de Pablo Trapero, también tardó varios años en hacerse. Al pensar el dinero como el “presupuesto más interior” del cine, Deleuze (1996: 109-110) hace hincapié en el tiempo: el dinero se internaliza en el film como un condicionante que se traduce en términos de tiempo. Dicho de otro modo: en el cine la medida del dinero es el tiempo. Es evidente que un bajo presupuesto impone limitaciones en las elecciones estéticas, del mismo modo que un tiempo de realización acotado en términos de premura, de apuro, de la presión de trabajar contra reloj para recuperar la inversión. En films que tardan años en hacerse, en cambio, el condicionamiento del dinero implica procesar en la propia película las marcas del paso del tiempo mientras ésta sigue sin terminarse. Este modo particular de circulación del dinero como condicionante de la realización de un film, que fue novedoso al crear una nueva forma estética como expresión de la época en el cine que se hacía en la Argentina a fines de los 90, emparenta a *Mauro* con aquellas películas. *Mauro*, entonces, como una película que expone las marcas de su propio proceso de realización. Y también un film sobre el film, en el sentido de la cita de Deleuze que incluí al comienzo, una película sobre el dinero.

La película de Rosselli muestra la plata como un objeto que está en todos lados y conecta a las personas entre sí, y hace de esta conexión intersubjetiva bajo todas sus variables, personales y laborales, mercantiles y afectivas, los rasgos definitorios del mundo representado. Al narrar el proceso de producción de billetes falsos y su circulación de mano en mano en la operación de “pasarlos”, la película construye una figura peculiar definida por la *tactilidad monetaria*, el dinero como un objeto que compromete la corporalidad en imágenes y escenas que conectan dinero, deseo y cuerpos. La exaltación de la materialidad del dinero responde al tema de la película: la falsificación. En el caso de Mauro y de su amigo, el ejercicio de este oficio es ajeno a materiales sofisticados y a la idea “romántica” del falsificador-artista que sustenta todo un imaginario ficcional de la estafa como profesión. De la cotidianeidad del trabajo forman parte la experimentación con distintos pigmentos y lacas, pulpa de papel procesada en una licuadora, el diseño y el 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. A nivel del discurso verbal, la plata es objeto de conversaciones en las que los personajes hacen toda clase de especulaciones sobre las materias primas y los insumos más convenientes para el copiado. “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. Los recursos caseros de Mauro aspiran a un estándar de calidad aceptable en tanto permita que la plata fabricada funcione como un medio de intercambio, al menos una vez. 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 legales, los billetes falsos en

Mauro, dotados de cierto valor, 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.

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. Una pérdida subrayada a su vez desde 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 manojito de billetes para leerla.



Una frase de una cadena de la suerte llama la atención de Mauro.

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”), es otro ejemplo de la “desacralización” del dinero.



El rostro de Juan Manuel de Rosas cambia de una expresión risueña a otra de enojo.

O también la imagen que cierra la película. 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 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 film 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, una disposición visual no convencional que produce una perturbación de la mirada como efecto de clausura del relato.



Un billete bajo una disposición visual no convencional como efecto de clausura del relato.

Frente a esa figuración tan sugestiva del dinero concebido como un objeto material “desacralizado” que circula por un universo ficcional en el que ya no opera el marco de legalidad que garantiza su valor, las imágenes de archivo que abren la película evocan otro mundo y otra época. En una filmación casera se ve a dos jóvenes en motocicleta por las calles de la localidad bonaerense de Bernal varias décadas atrás, mientras la voz (*over*) de Mauro cuenta que su padre le aconsejaba invertir en ladrillos porque, aunque era conservador, no daba pérdida. Toda una ironía que sea este el comentario que inaugura un relato sobre un mundo en el que hay trabajo pero es ocasional, informal o directamente ilegal, en el que hay dinero pero es falso. A diferencia de ese pasado en el que con la plata “de verdad” se podía invertir y ahorrar, la película de Rosselli expone el mundo del “sálvese quien pueda”, sin reglas ni instituciones, por el que se mueve la clase media baja de los suburbios empobrecidos tras el giro neoliberal de los 70 y los 90, donde el paisaje y los cuerpos están marcados por las consecuencias de la debacle socioeconómica que estalló en 2001. Y en relación con este contexto, propone una apropiación (narrativa) del dinero que se traduce visualmente en una relación con ese objeto marcada por una pérdida de *pudor*: los billetes son ahora un objeto de copia, de juego y de uso en todos los sentidos posibles.

Bibliografía

Ávila, Patricia (2007). *Y tú también te vas. Argentina y el dinero*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Deleuze, Gilles (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

* Marcela Visconti es Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA), de la cual egresó como Licenciada en Artes. Su tesis doctoral investiga las relaciones entre cine, dinero e imaginarios en la Argentina de las últimas décadas. Desde 2001 enseña “Análisis de películas y críticas cinematográficas” en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la misma institución. E-mail: marcevisconti@gmail.com