

Una risa amarga. Familia, dinero y poder en las comedias de la transición y la apertura democrática argentinas

Por Fabio Fidanza*

Resumen: Desde fines del proceso militar se realizaron una serie de comedias que giran en torno del núcleo familiar y de las alteraciones que se producen al interior del mismo a causa de los vaivenes económicos del país. Estos films, siguiendo la lógica de la sátira, se proponen no solo criticar las acciones de sus personajes sino también las formas de comportarse o de pensar propias de una época. El objetivo de este artículo es analizar cómo un conjunto de comedias, realizadas entre 1982 y 1987, satirizó tanto la forma en la que clase media porteña enfrentó los vaivenes económicos del país, como sus costumbres e ideas. Nos proponemos a su vez abordar qué tipo de discurso moral construyen las películas con respecto al comportamiento de sus protagonistas tanto en relación con el dinero, como con el poder y el sexo.

Palabras clave: comedia, sátira, dictadura, democracia.

Resumo: Desde o final do processo militar foram feitas uma série de comédias que giram em torno da família e das mudanças que ocorrem dentro dela devido aos altos e baixos econômicos do país. Esses filmes, seguindo a lógica da sátira, visam não apenas criticar as ações de seus personagens, mas as formas de se comportar ou de se pensar típicos de uma época. O objetivo deste artigo é analisar como um conjunto de comédias realizadas entre 1982 e 1987 satirizou o modo como a classe média de Buenos Aires enfrentava as oscilações econômicas do país, bem como seus costumes e ideias. Por sua vez, propomos abordar que tipo de discurso moral os filmes constroem em relação ao comportamento de seus protagonistas tanto em relação ao dinheiro quanto ao poder e ao sexo.

Palavras-chave: comédia, sátira, ditadura, democracia.

Abstract: A series of comedies produced after the military dictatorship focused on the effects of the economic crisis on the institution of the family. Following the logic of satire, these comedies are critical of the character's actions as well as of the Zeitgeist. This article analyzes how a series of comedies, set in Buenos Aires, and produced between 1982 and 1987, satirized the way in which the middle class confronted economic upheavals as well as its own customs and ideas. The text also addresses the moral discourse constructed in these films regarding money, power, and sex.

Key words: comedy, satire, dictatorship, democracy.

Fecha de recepción: 05/05/2018

Fecha de aceptación: 16/07/2018

Durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) se llevó a cabo, desde el Instituto Nacional de Cine (INC), una política de fomento orientada a la promoción de películas que revisaban el período dictatorial en coincidencia con la política cultural del radicalismo.¹ Dentro del marco de esa política, las primeras incursiones fílmicas sobre el pasado dictatorial surgidas en esos años en el campo de la ficción y el documental proponían un reconocimiento de lo acontecido en claves de denuncia y crítica. Este cine se propuso llevar a cabo un análisis del pasado con énfasis en los acontecimientos recientes para, por medio de él, dar cuenta de los fracasos de la Historia al mismo tiempo que defender el presente democrático (Aprea, 2015).

A la hora de abordar el accionar de la dictadura militar, el cine argentino transitó dos variantes: una que se caracterizó por abordar el pasado de forma directa, apelando al realismo, mientras que la otra lo hizo por vía indirecta, constituyendo un orden metafórico y reflexivo que apelaba al juicio crítico del espectador (Amado, 2009). Los films de esta segunda variante, realizados originariamente en un período de censura y represión, tienen como característica principal el uso de metáforas y de alegorías como medios para referirse a los horrores del presente histórico pero sin hacer referencias directas (Lusnich, 2011).² La primera variante, en cambio, buscaba llevar adelante un cine comercial que fuera masivo y redituable económicamente

¹ Beatriz Sarlo (1984) plantea que durante la apertura democrática una de las principales tareas del gobierno fue la recomposición de un "campo cultural fragmentado", a partir de una serie de políticas planificadas desde el Ministerio de Cultura en donde la libertad de expresión y el pluralismo se erigieron como las banderas a defender. Con este fin la política cultural del alfonsinismo abogó por la eliminación de la censura estatal, la apertura del espacio público, el fortalecimiento de las universidades y la ampliación en la distribución del capital simbólico. Su

² Entre los films más destacados de esta modalidad podemos mencionar a *La isla* (Alejandro Doria, 1979), *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981) y *El agujero en la pared* (David José Kohon, 1982) realizados en dictadura; y a *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filpelli, 1985) y *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987) realizados en democracia.

pero que tuviera un reconocimiento de la crítica. Este es un modelo que apostaba por un tipo de narración tradicional que permitiera la emoción y la identificación del espectador con los protagonistas, los cuales eran en general ciudadanos comunes que funcionaban como representantes de un amplio sector de la sociedad (Cuarterolo, 2011).³ En este contexto aparecieron en la pantalla nacional una serie de películas con intenciones comerciales factibles de ser incluidas dentro del género comedia que, recurriendo al humor, abordaron temas que hasta el momento habían estado ausentes de la pantalla nacional, debido a la censura imperante durante el período dictatorial.

El teórico Gerald Mast sostiene que el film cómico “dice algo sobre la relación entre el hombre y la sociedad” (1979: 17), es decir, da cuenta de los conflictos, tensiones y frustraciones de una comunidad, se hace eco del contexto socio histórico en el cual emerge, sosteniendo los valores circulantes o poniéndolos en crisis. Desde fines del proceso militar, cuando la censura empezó a ser menos férrea, se realizaron una serie de películas que se propusieron criticar las actitudes y los comportamientos de miembros de la clase media porteña, tanto en dictadura como en democracia, en relación con las medidas económicas que ambas establecieron. Estos films giran en torno del núcleo familiar y de las alteraciones que se producen al interior del mismo a causa de los vaivenes económicos del país y de las decisiones que los jefes de familia toman en relación con el contexto económico. Siguiendo la lógica de la sátira, se proponen no solo criticar las acciones de sus personajes sino las formas de comportarse o de pensar propias de una época (Hutcheon, 1981). El objetivo de la sátira, y de estas películas, no es solo señalar la inmoralidad del accionar de la clase media sino también abogar por su corrección ridiculizando lo negativo.

La comedia, al ser un género popular que retrata la vida y las costumbres de las clases medias y populares, es uno de los espacios de la producción cinematográfica industrial más propicios para poder apreciar de modo más

³ Entre los films más destacados de esta modalidad podemos mencionar *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1985) y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986).

claro los cambios producidos al interior de la sociedad dentro de la cual se realizan los films cómicos y hacia la cual se dirige como público modelo (Kelly Hopfenblatt, 2012). Su estudio, por lo tanto, nos permite examinar la interrelación entre los modos de representación que el género fue construyendo a lo largo de su historia y las transformaciones del contexto histórico-social. El objetivo de este artículo es analizar cómo el siguiente conjunto de comedias –*Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983), *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987) y *El año del conejo* (Fernando Ayala, 1987)–, realizadas entre 1982 y 1987, satirizó tanto la forma en que la clase media porteña enfrentó los vaivenes económicos del país, como sus costumbres e ideas. Nos proponemos a su vez abordar qué tipo de discurso moral construyen las películas con respecto al comportamiento de sus protagonistas tanto en relación con el dinero, como con el poder y el sexo. Para llevar a cabo nuestro objetivo proponemos en primer lugar definir los conceptos de género y comedia, para luego abordar las películas teniendo en cuenta la estructura narrativa, el sistema de personajes y el contexto sociohistórico en el cual fueron filmadas y ambientadas.

Comedia y sociedad

Desde los comienzos del cine sonoro en la Argentina la comedia ha sido un género convocante y consumido ávidamente por las clases populares y medias. El público llenaba las salas para reírse con las desventuras de cómicos destacados como Luis Sandrini o Niní Marshall al mismo tiempo que asistía a ver un tipo de comedia más sofisticada en la cual se abordaban las problemáticas de un grupo social en ascenso, la clase media. El amplio espectro de espectadores que asistía a los cines en busca de diversión se veía representado por los conflictos que la pantalla devolvía. Por medio del humor, estos films lograban poner en escena las tensiones propias de una sociedad en constante transformación. Por este motivo es que las películas pertenecientes a dicho género fueron entendidas como “el vehículo más apto para describir los

conflictos, frustraciones y esperanzas de toda una sociedad” (Quinziano, 1992: 131).

Tal como afirma Gerald Mast (1979), el film cómico construye discursos sobre la relación entre el hombre y su medio. Son las leyes y los comportamientos que rigen la sociedad los que utiliza la comedia como materia prima para sus films. Sin embargo, tal como señala el autor, este género tiene la facultad ya sea de sostener los valores sociales establecidos –haciendo que sus personajes se vean obligados a acatar la norma– o por el contrario reforzar el comportamiento anti-social de los sujetos con el fin de criticar los preceptos que la ley social dictamina. Es esta variante la que Mast reivindica al ser la que cumple con la que considera la función primordial del género: estimular la reflexión acerca de los valores humanos.

La comedia pone en crisis las identidades y los discursos hegemónicos al explicitar sus contradicciones al mismo tiempo que cuestiona las realidades desde su ánimo provocador y subversivo (Revert, 2015). Escenifica sentimientos y críticas a la sociedad de forma desplazada ocultándolos por medio del humor (Robles, 2010). Es gracias a la risa, producto de los chistes y gags visuales de los que se nutre la comedia para hacer reír a su público, que se produce el distanciamiento necesario para la reflexión que señala Mast. La impugnación por medio del humor permite perder el respeto al objeto burlado y transformarlo en un objeto familiar, lo que le permite al espectador llevar a cabo una investigación libre y completa del mismo (Bajtín, 1991). Es decir que la comedia es un género que le permite a su público llevar adelante una reflexión acerca de los temas y situaciones impugnadas y criticadas en la pantalla. Las comedias cinematográficas que analizaremos en nuestro trabajo tienen como objetivo desnudar ante sus receptores los vicios de la clase media porteña frente a la posibilidad de ganar dinero y escalar socialmente de una forma poco honrada. Para llevar a cabo dicha crítica recurren a elementos de diversa índole ligados a la tradición humorística cinematográfica local.

Los géneros cinematográficos se caracterizan por ser entidades complejas e inestables que se construyen en un proceso continuo y que son factibles de tener un desarrollo con un principio y un fin o mutar (Altman, 2000). Por lo tanto no se mantienen estables a lo largo de los años sino que por el contrario se van modificando dando lugar a nuevas versiones. Las comedias de nuestro corpus se caracterizan por reformular elementos de distintos subgéneros cómicos (la comedia costumbrista, la picaresca y la sátira) con el fin de construir una representación crítica de la clase media que le permita al público ideal de estos films, la clase media porteña, reflexionar sobre las ideas y los valores presentes en el imaginario de dicho estrato social en relación con el dinero, el ascenso social y el poder.

De la comedia costumbrista, en la cual ya habían incursionado directores, guionistas, actores y productores de estos films, recuperan una serie de elementos importantes.⁴ En primer lugar retoman el núcleo familiar como el centro de los conflictos a narrar, al igual que el status social de los protagonistas y los ambientes en los cuales las historias transcurren: el barrio, la casa familiar, los lugares de trabajo (Paladino, 1993).⁵ Estos films caricaturizan estos elementos con el fin de poner de manifiesto la inactualidad de ciertos códigos sociales propios de esta clase social. Así es que aparecen trastocados y parodiados toda una serie de valores, ideas y consumos que el espectador modelo puede sentir como propios. De esta forma es que asistimos

⁴ Fernando Ayala estuvo al frente de *La fiaca* (1969) y *La guita* (1970), mientras que Carlos Galettini debutó en 1976 con *Juan que reía*, que tuvo guión de Oscar Viale y Jorge Golmberg quienes también realizaron el guión de *No toquen a la nena* (Juan José Jusid, 1976). Héctor Olivera, por su parte, dirigió en plena dictadura *La nona* (1979) sobre la obra teatral de Roberto Cossa. Estos films narran historias que transcurren en barrios humildes y son protagonizadas por familias de clase media y de clase trabajadora. El dinero y el trabajo son dos de los elementos alrededor de los cuales fueron construidos los relatos.

⁵ Varios de estos elementos ya están presentes en un subgénero de la comedia cinematográfica argentina que se desarrolló entre los años 40 y 50 y que fue sufriendo modificaciones a lo largo de los años. Nos referimos a la *comedia familiar* la cual puede ser definida como “un modelo genérico de carácter popular que establece un universo centrado en el microcosmos del núcleo familiar y la interacción de sus miembros” (Kelly Hopfenblatt, 2012: 3). Este tipo de films tiene por protagonistas a miembros de la, en ese momento, naciente clase media y sus relatos expresan “los ideales de ascenso social pertenecientes a un importante sector de la población de origen inmigratorio que trata de encontrar un lugar en la sociedad rigurosamente estratificada de los años 30 y 40” (2012: 3).

a interminables discusiones en la mesa familiar, vemos cómo el tango y el mate quedan ligados a un pasado que ya no es posible recuperar, a la vez que presenciamos cómo el fútbol y la televisión son presentados como elementos que distraen de los verdaderos problemas.

Si bien la comedia picaresca no es el género con el que más se emparentan estos films es posible encontrar, sobre todo en *Se acabó el curro*, una serie de elementos propios de este tipo de películas. Se retoma un tipo de humor ligado al doble sentido y a lo escatológico así como también proliferan los desnudos de actrices y vedettes cercanas al género. Por otro lado se incluyen –sin ninguna ligazón con la trama principal– una serie de números musicales interpretados por artistas de moda.⁶ Por medio de los chistes de grueso tenor se une el dinero al sexo proponiendo una serie de relaciones entre hombres y mujeres que ponen en tela de juicio la moral sexual de la clase media.



Moria Casan y Tulio Loza, en *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983)

⁶ Al igual que en algunos de los films que Porcel y Olmedo filmaron hacia el final de la dictadura, *Los fierecillos se divierten* (1982), *Las fierecillas indomables* (1982) y *Los extraterrestres* (1983) en los cuales se intercalaban interpretaciones de cantantes como Gina María Hidalgo o Pimpinela, aquí se incluye un número de la cantante Manuela Bravo cantando la canción *Como tú ninguno* la cual no tiene relación con la historia que narra el film. Es posible ver esta inclusión, al igual que la de los desnudos de las actrices como Moria Casán, como un recurso para atraer un público ajeno a los temas “serios” que aborda el film.

Pero fundamentalmente vemos cómo se ponen en cuestión, por medio de la sátira, una serie de valores y aspiraciones característicos de la clase media porteña: la posibilidad del ascenso social, el acceso a bienes materiales y la moral sexual. Para Linda Hutcheon (1981), la sátira es una forma literaria que tiene por fin ridiculizar a la vez que cuestionar formas de comportarse o de pensar propias de una época. Se caracteriza por construir un discurso agresivo y despreciativo con el fin de corregir los vicios o ineptitudes del comportamiento humano que el texto critica. Esto provoca una “risa ridiculizante con fines reformadores” (1981: 31) que solo funciona si el lector, que también es blanco de la crítica del texto, comprende lo que el texto está queriendo decir. La risa satírica tiene la capacidad de convertirse, en determinadas circunstancias, en un acto político y de resistencia ante regímenes que intentan disciplinar las sociedades (Burkart, 2017). Este conjunto de films satirizan un comportamiento social cuyos autores entienden como negativo con el fin de que los espectadores, miembros de la clase media que las películas critican, reflexionen sobre su comportamiento y sus consecuencias con el fin de corregirlos.

De la transición a la democracia

Para poder comprender cabalmente qué es lo que estas comedias cinematográficas critican es necesario entender el contexto en el cual fueron filmadas a la vez que los tiempos históricos a los que hacen referencia. Dentro del corpus seleccionado se localizan dos grupos de películas realizadas en dos momentos completamente distintos, tanto en términos políticos como económicos. Por un lado tenemos los films *Plata dulce* y *Se acabó el curro*, filmadas y estrenadas en los últimos años de la dictadura militar, y por el otro se encuentran *El hombre de la deuda externa* y *El año del conejo*, filmadas y estrenadas en los últimos años del gobierno de Raúl Alfonsín. Ambos contextos difieren radicalmente y son satirizados de forma diversa.

Plata dulce y *Se acabó el curro*, realizadas entre 1982 y 1983, se filmaron en plena crisis del proyecto político y económico de la dictadura militar.⁷ En este contexto se produjo un relajamiento de las medidas de censura por parte del Estado al mismo tiempo que muchos artistas exiliados pudieron volver a trabajar al país. Esto motivó un proceso de reactivación del campo cultural que permitió una gradual revitalización de una cultura “progresista” que se caracterizó por recuperar elementos de la cultura moderna y politizada destruida por el régimen. Esta producción intentaría, dentro de los límites que aún imponía la dictadura, comprometerse políticamente y denunciar el carácter antipopular de las medidas que tomaban los jefes de estado de la dictadura (Burkart, 2017).

En *Plata dulce*, Ayala narra la historia de dos concuñados, Carlos Bonifatti y Rubén Molinuevo, dueños de una fábrica de botiquines que en medio de la crisis económica debe cerrar. Mientras Rubén intenta sobrevivir por medio de diversos negocios que no funcionan, Carlos escala socialmente gracias a su sociedad con el empresario Arteché hasta que la burbuja financiera que permitió su ascenso social explota y va preso traicionado por su amigo. Por su parte *Se acabó el curro* relata la historia de Pablo, un hombre de clase media que lo perdió todo luego de la crisis financiera con la que finaliza *Plata dulce*. Convencido de que el trabajo honesto no es una vía posible para crecer se propone estafar a Nemesio, un turista peruano, que alentado por las ventajas cambiarias viene a la Argentina a comprar barato. Derrotado en su intento de ganar dinero de forma fácil, Pablo se suma al final del relato fílmico a su amigo Ulises a levantar la nueva Argentina que la democracia avizora.

⁷ Hacia fines de 1981 asumió la presidencia, luego del desplazamiento del general Roberto Viola, el general Leopoldo Galtieri. El gobierno se encontraba en un momento de baja popularidad debido a que no había podido solucionar el descalabro económico que desencadenó el estallido de la burbuja financiera y la fuga de capitales que se produjo a comienzos del gobierno de Viola producto del fracaso del plan económico de Martínez de Hoz. Ante este descontento social, Galtieri se propuso recuperar el favor de la sociedad y para ello recurrió al fervor nacionalista latente en el pueblo argentino y se lanzó, en abril de 1982, a la recuperación de las Islas Malvinas. Este proyecto fracasó rotundamente y le costó la renuncia a Galtieri. Bignone, la nueva autoridad, anunció la transición a la democracia (Novaro, 2010).

Plata dulce comienza su relato en 1978 el día después del triunfo de Argentina en el Mundial de fútbol que tuvo lugar en el país. La imagen con la que abre la película luego de los títulos de crédito es la de la calle de un barrio del conurbano bonaerense a posteriori del festejo por el triunfo. La euforia de los festejos en los títulos contrasta con la abulia del día después. El momento del festejo terminó y los protagonistas deben volver a su trabajo, una fábrica que no da plata. Aquí la comedia ya instaaura su primera crítica a la sociedad satirizando el comportamiento de la clase media con respecto al mundial. El mundial no fue otra cosa más que una distracción frente a los problemas reales del país a causa de un modelo económico excluyente y de una política estatal represiva. La alegría que profesa Rubén por el triunfo es impugnada por su empleado que le señala que esa euforia será fugaz y por su cuñado que le informa de la situación crítica que atraviesa la fábrica. Con su desidia por la realidad adelanta el discurso de gran parte de la sociedad que, frente a los crímenes de la dictadura, afirmaba no haber visto nada debido a su desinterés por la política.



Adriana Aizemberg, Federico Luppi y Marina Skell, en *Plata Dulce* (Fernando Ayala, 1982)

La película a su vez satiriza el consumismo de la clase media argentina durante la gestión de Martínez de Hoz al frente del Ministerio de Economía e iguala este comportamiento con el que tuvo durante el Mundial. Por medio de la banda sonora une los títulos de crédito del film, un montaje de imágenes de los triunfos de la selección y de los festejos del pueblo argentino, con dos escenas protagonizadas por los Bonifatti y los Molinuevo.⁸ De esta forma, por medio del uso de la música, la película equipara el triunfo futbolístico, que como dijimos no fue otra cosa más que una distracción frente a los desmanes de la dictadura, con otro momento de éxito efímero, el consumismo desmesurado de una clase media que creyó que estaba en el primer mundo y decidió mirar para otro lado ante el sufrimiento de las clases bajas. En la mencionada escena, mientras los pesados carros atiborrados de electrodomésticos son empujados por Rubén y su mujer, que se ganan la vida por medio de changas, Carlos va caminando a su lado explicándoles que viajar es fácil porque el dólar es barato y que en los Estados Unidos esperan a los argentinos porque “ahora somos nosotros los que ponemos los dólares. Se dio vuelta la tortilla”. La película se burla de la pedantería de Carlos que es incapaz de darse cuenta de la realidad al mismo tiempo que ridiculiza a la familia de Rubén que es mostrada como un grupo de sirvientes al servicio de los Bonifatti.

En *Se acabó el curro* el contexto económico y político aparece representado de dos formas distintas. Por un lado, por medio de las conversaciones que Pablo mantiene con los diversos personajes a los que les pide ayuda para poder lograr el gran negocio que lo salve (su amante contadora, su amigo estafador, su padre fracasado). Por el otro, por medio de los chistes de Nemesio Chupaca, personaje creado para la televisión por el cómico peruano Tulio Loza,

⁸ La música de los títulos fue compuesta por el músico Emilio Kauderer especializado en música electrónica. La melodía parodia la marcha oficial del Mundial al mismo tiempo que de fondo se escuchan una serie de sonidos electrónicos que podrían ser producto de un electrodoméstico o de un videojuego, que son los productos electrónicos que los Bonifatti compran en su viaje a Miami.

que protagoniza los momentos cómicos del film.⁹ Si bien desde el comienzo es construido como un hombre interesado solo en dos cosas, sexo y dinero, hacia mediados del film Nemesio improvisa un monólogo humorístico en un café concert en donde se burla de la situación política y económica que atraviesan América Latina y la Argentina. De esta forma la película, recuperando la tradición popular del personaje, deja de lado el humor picaresco que había primado hasta el momento para adentrarse en la crítica política propia de los monologuistas cómicos. Allí, por medio de juegos de palabras, se burla de la sumisión del pueblo latinoamericano frente a las potencias norteamericanas que junto con el Fondo Monetario Internacional explotan a los países del sur, al mismo tiempo que se ríe de la situación política local al definir a la Argentina como “un país en donde de cada 100 generales 99 quieren ser presidentes de la República”. A diferencia de *Plata dulce*, en donde prima la sátira del costumbrismo, en este film la crítica a la clase media aparece mediada por la picaresca y el doble sentido. Al darle un lugar preponderante a este tipo de humor, en donde la crítica política es abordada de forma superficial, la película no logra construir un discurso crítico sólido por lo que la impugnación de los comportamientos de la clase media queda trunca.

Para 1987, año del estreno de *El hombre de la deuda externa* y *El año del conejo*, la situación política y económica en el país era distinta. A diferencia de 1982, la censura había sido abolida y el Ente de Calificación Cinematográfica desarticulado.¹⁰ La política cinematográfica del INC había impulsado un cine

⁹ Tulio Loza es uno de los cómicos peruanos más populares. Se define a sí mismo como un “cholo de acero inoxidable” es decir como un hombre que representa al pueblo peruano. Trabajó en radio, teatro, cine y televisión interpretando personajes creados por él y haciendo monólogos. Debido a sus monólogos políticos Loza tuvo que exiliarse en la Argentina durante un tiempo razón por la cual ya había participado con anterioridad en el cine argentino siempre dentro del género picaresco. Entre las películas en las que participó están *Clínica con música* (1974) y *Abierto día y noche* (Fernando Ayala, 1981).

¹⁰ El Ente de Calificación Cinematográfica, creado en el año 1968, estaba encargado de la calificación y la censura de la producción fílmica nacional. Allí se decidía si los films eran adecuados para ser exhibidos, en qué condiciones debían ser proyectados –es decir, si había que hacer cortes– y quién podía asistir a las proyecciones. Con la llegada de la democracia, Alfonsín nombró como interventor del Ente al crítico Jorge Miguel Couselo con el fin de que terminara con la censura, liberara las películas censuradas durante la dictadura y disolviera dicha entidad.

reflexivo y crítico pero la gran mayoría de los films que abordaban temas políticos hacían referencia al pasado reciente y no al presente democrático. En *El año del conejo* el contexto económico y político está ausente por completo. Las corridas cambiarias que afectan a la financiera aparecen ajenas a un contexto económico en donde el valor del dólar cambiaba constantemente a raíz de la creciente inflación. Todo es apacible en la vida de los Pirelli, no se ven tocados ni por la inflación, ni por los paros de la CGT, ni por los juicios a las cúpulas militares. La clase media que retrata el film aparece ajena a la realidad del país. Ayala y Viale, responsables de la dirección y el guión respectivamente, al igual que en *Plata dulce*, satirizan nuevamente el desinterés de este estrato social por la política. Si bien la economía parece preocuparlos, lo hace en tanto una situación económica favorable es la condición de posibilidad de crecer en la escala social.

En *El hombre de la deuda externa*, en cambio, el contexto político y económico se hace presente a lo largo de todo el film. Tal como el nombre del film lo indica, la principal referencia al contexto económico y político es la deuda externa, la cual aparece como un fantasma que acecha la realidad argentina hace años y de la cual es imposible deshacerse.¹¹ Si bien no hay una referencia explícita con respecto a la situación inflacionaria, sí se menciona lo ajustado de los sueldos en medio del Plan Austral cuyo objetivo era justamente frenar la inflación.¹² La herencia que recibe Pedro aparece como la solución a todos los problemas tanto de su familia como del país. La fascinación que

¹¹ Podemos definir a la deuda externa como la suma de todos los compromisos asumidos por el Estado argentino con los organismos internacionales de préstamos tanto privados como públicos (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial, etc.). A lo largo de la historia argentina esa deuda fue in crescendo en particular durante la gestión de Martínez de Hoz al frente del Ministerio de Economía en los primeros cinco años de la última dictadura militar.

¹² En junio de 1985, el ministro de Economía radical, Juan Sourroile, lanzó un nuevo plan económico que llevó el nombre de Plan Austral. Éste tenía como principal propósito frenar la inflación que crecía diariamente, sin perjudicar la producción industrial. Para ello se llevaron adelante una serie de medidas entre las cuales se encontraban el congelamiento de los precios, la instauración de una nueva moneda –el Austral– y la desindexación de los contratos. Este plan fue apoyado por organismos internacionales como el FMI pero duramente combatido por el principal partido opositor, el Justicialista. En principio los resultados fueron satisfactorios pero hacia 1988 se produjo un crecimiento inflacionario muy grande por lo que fue necesario implementar nuevas medidas.

produce el millonario legado es factible de ser apreciada en la escena en la cual fantasea con una especie de ballet de billetes y monedas. Por medio de la inclusión de animaciones y de elementos que rompen la representación realista, el film se burla de la obsesión con el dinero que padece la clase media. A la mencionada animación se suman otros elementos como las voces que escucha Pedro luego de ser coronado, en tono de broma, por su cuñado como el Rey Midas y las parodias al ámbito de la publicidad, en el cual se mueve el protagonista, la cual es mostrada como generadora de falsedades con el solo fin de ganar dinero.

Marcela Visconti (2016) afirma que el cine producido en la década del ochenta, que abordó temáticas relacionadas con la complicidad entre empresarios y el poder de la dictadura, lo hace dejando esta problemática en segundo plano al mismo tiempo que antepone los conflictos afectivo-familiares. Si bien compartimos esta afirmación, consideramos que la misma debe ser matizada ya que entendemos que la mirada de cada una de estos films es distinta con respecto a esta problemática.

En *Plata dulce*, tal como señala Visconti, hay una sola escena en donde se hace referencia al contacto entre empresarios y funcionarios del Estado, sin embargo consideramos que es necesario tener en cuenta un elemento más que permite enfatizar dicho vínculo.¹³ Nos referimos a la escena de la conferencia del funcionario norteamericano en donde éste, frente a un conjunto de empresarios y políticos nacionales, pregona por un sistema de economía libre, el mismo tipo de economía que Martínez de Hoz estaba intentando imponer en el país en esos años y que terminó por perjudicar las actividades de

¹³ La escena mencionada por la autora transcurre en un restaurante lujoso mientras Bonifatti y el resto de los ejecutivos 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. El segundo de Arteché se refiere a este episodio diciendo que eso sucedió porque: "No almorzaron a tiempo con la persona adecuada. Nuestro grupo hace las cosas de otra manera. No mezquina en alimentos". En el diálogo queda claro que los invitados que esperan son gente del gobierno y que los funcionarios están al tanto de las transacciones y negociados espurios del grupo de Arteché (Visconti, 2014: 87).

la fábrica que tenía con su cuñado. La ligazón entre el mundo de la política y el de los negocios termina de quedar en claro en la escena de la discoteca. Lo que Bonifatti entiende como diversión en realidad es un intento de estrechar relaciones entre políticos y empresarios en donde su sobrina es utilizada como arma de seducción.

En *El hombre de la deuda externa* hay dos escenas que nos permiten afirmar que el film sostiene que hubo una responsabilidad compartida. La primera es la escena en el bar en donde asistimos a una conversación entre Pedro y su cuñado. Cuando se señala que Marcelo, un exitoso abogado, tiene contactos con las fuerzas armadas, Pedro lejos de repudiar lo toma con naturalidad, muestra curiosidad y esboza una sonrisa comprensiva cuando le dice “vos tenés todo el derecho del mundo a salir adelante”. La segunda es en el velatorio del protagonista en donde Marcelo, acompañado de su guardaespaldas, ex “servicio”, dialoga con fuerzas del gobierno y representantes del Estado para poner las cosas en orden luego de la muerte de Pedro. La película señala que aun en democracia los contactos entre militares, empresarios y el gobierno civil siguen vigentes.

Visconti (2018) señala que una característica del cine de los ochenta es la narración de historias en las cuales lo individual se vuelve colectivo, generando una identificación entre protagonista y espectador en donde el derrotero del héroe termina siendo el de toda la sociedad. Siguiendo este planteo podemos afirmar que estas comedias, si bien se ríen del afán consumista y especulador de sus protagonistas, tienden a exculparlos y proponerlos como víctimas de la sociedad y no como corresponsables de la situación en la que caen. Esto lo podemos observar en *Se acabó el curro*, en donde Pablo, quien se describe a sí mismo como un sobreviviente, alguien a quien la patria financiera le arrebató su capital y sus ganas de trabajar honestamente, es exculpado de sus responsabilidades y redimido debido a su decisión final de volver al país a ayudar a construir la nueva democracia. Al exculpar a Pablo, que simboliza a la

clase media, se hace lo mismo con dicha clase que aparece entonces como víctima de las políticas económicas del proceso y no como una clase que se benefició por el contexto. En *Plata dulce*, la culpabilidad de Bonifatti es construida de una forma más ambigua. Al comienzo aparece como un cómplice de Arteché y sus socios para finalmente ser mostrado como la víctima del sistema económico al ser el único eslabón de toda la cadena delictiva que va preso. Carlos pasa de ser un “piola” a ser uno más de los perdedores. La película transita entre dos discursos casi opuestos. Uno que propone a la clase media como responsable de su propia tragedia y otro en el cual es el contexto el que llevó a sus miembros a comportarse de esa forma.¹⁴

Matrimonios y algo más

Como señalamos en la introducción, uno de los puntos importantes de nuestro trabajo es el análisis del funcionamiento del sistema de personajes. Para llevar a cabo este abordaje nos abocaremos a examinar por un lado, la construcción que los films llevan a cabo de los personajes protagónicos y por el otro, trabajaremos sobre el entorno social de los protagonistas representado por el conjunto familiar –en particular los hijos– a la vez que por el villano de la historia.

Las comedias seleccionadas se caracterizan por contar dos historias paralelas. Lejos de jerarquizar una de ellas, deciden darle la misma importancia en el desarrollo del argumento con el fin, a nuestro entender, de que ambas historias funcionen como contrapunto. Las películas proponen, por medio de la contraposición de los relatos, dos ideas. Por un lado, señalan que al interior de la clase media hubo tanto cómplices como víctimas de la política económica de la dictadura. Por el otro, sostienen una tesis moralista con respecto al dinero: la

¹⁴ Dentro de la película coexisten estos discursos que están en tensión. Podemos señalar dos escenas que permiten dar cuenta de cómo son planteados al espectador. En una de ellas Carlos es mostrado como alguien que “entiende”, que comprendió cómo funciona el negocio y se lo hace saber al Licenciado. Es decir, es mostrado como cómplice. Hacia el final de la historia, cuando es llevado preso, le grita al Licenciado “ustedes me hicieron afanar”. Aquí, junto con la escena de la cárcel en donde Carlos aparece finalmente derrotado, la película lo muestra como víctima.

fortuna corrompe y la búsqueda de la misma implica la pérdida de valores, la frivolidad de los sujetos y la disolución del núcleo familiar.

En *Plata dulce* y *Se acabó el curro*, el contrapunto es desarrollado a partir de las historias de dos personajes masculinos. Ambos films narran cómo la vida de dos amigos se bifurca a partir de las decisiones de vida que toman. Tanto Ayala como Galletini construyen una dupla de personajes en donde cada uno simboliza una forma de ver el mundo. En el protagonista se depositan aquellos valores que las películas proponen como negativos: la individualidad, el egoísmo, la especulación. Por el contrario, en su contrafigura son depositados aquellos valores que son entendidos como positivos: la honestidad, la inocencia, el amor por la familia.

En el film de Ayala, Carlos y Rubén son presentados como dos hombres de clase media con personalidades distintas pero complementarias.¹⁵ El primero, encargado de la administración de la fábrica, es construido como el inteligente de la dupla, un hombre con visión de negocios. Esto lo distingue de su cuñado quien se dedica al trabajo manual dejándole a él el trabajo intelectual. En *Se acabó el curro* se construye una oposición similar. Pablo busca constantemente evadir tareas manuales. Desprecia la forma en la que su amigo Ulises y su padre se ganan la vida. Carlos y Pablo abandonan su lugar en la fábrica para adentrarse en el mundo de los negocios, un ámbito que en principio parece aceptarlos pero que, luego de corromperlos y utilizarlos para su beneficio, los expulsa derrotados. Este ambiente de corrupción y mentiras los lleva no sólo a

¹⁵ Esta pertenencia de clase puede ser apreciada en el uso de determinado lenguaje. Señala Christopher Beach (2009), en su análisis de la comedia norteamericana, que la comedia es uno de los géneros que mejor explota las posibilidades del lenguaje y que por eso en ella es posible ver cómo se articulan desde el habla las relaciones de clase (2009: 3). Rubén y Carlos recurren frecuentemente al lunfardo o a insultos en italiano para expresar su bronca. Esta forma de hablar y de comprender el mundo es la que impedirá al comienzo relacionarse de forma correcta con Arteché y su séquito. Bonifatti, a pesar de intentar adecuarse a las normas del medio en que se mueve a partir de su vínculo con Arteché, sigue siendo un "tipo de barrio". Su imposibilidad de hablar inglés correctamente y el uso de la frase "¡Los mato!" ante la propuesta de que su sobrina sea su intérprete son una muestra de su comportamiento de "nuevo rico". Este acto recibe por parte de Arteché una felicitación en tono burlón, dado que sabe que Carlos intenta aparentar algo que no es.

cometer delitos y estafas, sino a comportarse de forma poco ética con su familia y sus amigos.¹⁶

Las acciones de Rubén y Ulises, que se inscriben dentro del ámbito de la legalidad, contrastan con las de sus amigos. El éxito de Bonifatti se opone al constante fracaso de Molinuevo quien, desesperado por ganar dinero, termina por comportarse como lo que critica al vender la fábrica y poner parte del dinero a “trabajar”. Ulises, por su parte, aparece como un amigo incondicional dispuesto a ayudar y financiar a Pablo a pesar de haber sido engañado por éste en reiteradas oportunidades. Ambos son contruidos como personajes tragicómicos en donde se mezcla lo lombrosiano de Ulises con su renquera y lo “mufa” de Rubén que intentará llevar adelante una serie de negocios que no darán resultado.¹⁷ Si bien son personajes positivos similares, *Plata dulce* matiza las bondades de Rubén por medio de las escenas en donde vemos la relación que establece con su mujer, hijos y suegra. El imaginario del barrio y de la familia, ligados a la figura de Ruben, aparece entonces impugnado por medio de sus actitudes violentas y agresivas.¹⁸ Es significativo que ambos personajes estén interpretados por el mismo actor, Julio de Grazia, que por medio de estas composiciones crea un tipo, entre lo cómico y lo patético, que repetirá a lo largo de su carrera cinematográfica con distintas variantes.¹⁹

¹⁶ Carlos entabla una relación amorosa con su sobrina, Pablo utiliza a su novia para seducir y engañar a Nemesio a la vez que abandona a su hijo para irse a Perú.

¹⁷ Con parte del dinero que obtiene de la venta de la fábrica decide, por consejo de otro amigo, comprar alimentos enlatados en el Brasil para venderlos luego en el país. Estafado por los mercaderes brasileños su negocio de venta de alimentos fracasa. De acuerdo con Adamovsky (2009), la situación económica del país había favorecido a los grandes conglomerados que se dedicaban a la venta de alimentos, supermercados e hipermercados, perjudicando a los pequeños almacenes, kioscos y puestos informales, como el que instala la suegra de Rubén en su casa o el que pone él mismo en la ruta.

¹⁸ Resulta reveladora la escena en la que luego de una discusión familiar, Rubén reprende a su hija con un cachetazo. Esta escena da cuenta de las tensiones que se viven dentro de la familia Molinuevo. Estas no sólo están atravesadas por los problemas económicos sino también por lo generacional. Rubén no soporta que su lugar en el orden familiar sea impugnado por su hija mayor.

¹⁹ Este tipo tiene su antecedente en el personaje que interpretó en el film *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978) y se repetirá a lo largo de los años ochenta en películas como *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) y *Billetes, billetes* (Martín Schorr, 1988).

En *El hombre la deuda externa* y *El año del conejo* son los miembros de los matrimonios los que funcionan como personajes que vehiculizan proyectos opuestos. A diferencia de los personajes de *Plata dulce* y de *Se acabó el curro*, los protagonistas forman parte, con algunas diferencias, de una clase media acomodada.²⁰ Los jefes de familia, Pedro y Pepé,²¹ son profesionales y trabajan en empresas ligadas al ámbito de los grandes negocios (una agencia publicitaria y un banco respectivamente). Esto hace que tengan un poder adquisitivo superior a los de las familias de barrio que encarnaban los Molinuevo y los Bonifatti así como también que tengan preocupaciones, consumos y prácticas sociales diferentes. El buen pasar de las familias protagonistas de *El hombre la deuda externa* y *El año del conejo* les permite a sus hijos dedicarse al ocio y el deporte.²² Esto contrasta con las obligaciones de Patricia, la sobrina de Bonifatti, quien debe trabajar para aportar al mantenimiento del hogar familiar.

No es la necesidad lo que mueve a los hombres de estos films a adentrarse en negocios extraordinarios sino la insatisfacción que sienten con sus vidas. Pepé y Pedro son mostrados como hombres cansados de la rutina.²³ La propuesta de un ex empleado, convertido en *yuppie* gracias a las operaciones espurias de la financiera que maneja, es vista por Pepé como la oportunidad para empezar

²⁰ En el grupo de comedias abordadas en este trabajo se retrata a la clase media en un amplio aspecto. Pero las comedias del período también abordaron la relación entre la clase alta y el dinero. En 1981, Emilo Azzano filmó *Venido a menos* que no pudo ser estrenada, por problemas de censura, hasta 1984. Dichos problemas estaban ligados al relato del film en el cual se cuenta la historia de un hombre de clase alta que, habiendo despilfarrado su fortuna, intenta salvarse mediante un negocio que fracasa y con el cual estafa a gran parte de sus amigos. Estos, al igual que su familia, lo repudian socialmente. En la película puede apreciarse, del mismo modo que en estos films, la complicidad con funcionarios del Estado y la descomposición familiar producto del mal manejo del dinero por parte del padre.

²¹ Pepé y no Pepe. Hay en el cambio en la acentuación un intento de "afrancesar" el apodo. De darle un status que un simple Pepe no tiene. Nuevamente hay un uso del lenguaje que demarca la pertenencia de clase.

²² Mientras que la hija de Pedro tienen por ocupación dedicarse a la danza y a la gimnasia, el hijo de Pepé se dedica a jugar al rugby.

²³ Esto se puede apreciar en la secuencia de cumpleaños con la que abre *El año del conejo*. Mientras el resto festeja –toman, comen y bailan tango–, Pepé está sentado solo en una silla con la mirada perdida como pensando en su vida con la cual no se siente satisfecho. A lo largo de los primeros minutos del film quedará claro que ya no aguanta la situación. Se siente viejo, su matrimonio ya no funciona, no tiene sexo y no tiene futuro en su trabajo en el banco debido a su edad.

de nuevo. Es un desafío que lo revitaliza pero que termina por alejarlo de su familia. En el caso de Pedro es la herencia que recibe de un pariente lejano la que funciona como un acicate para su vida y lo lleva a tomar la decisión de pagar la deuda externa del país como un acto que lo saque de la monotonía. Las esposas también aparecen como insatisfechas con sus vidas. Ambos personajes (interpretados en sendos casos por la actriz Luisina Brando) se dedican a ser amas de casa y sienten que la relación sentimental y sexual con sus maridos no las satisface. No se sienten realizadas ni dentro del ámbito familia, ni en el trabajo. Así como los personajes de *Plata dulce* y de *Se acabó el curro* se ven derrotados por la situación económica del país en el que viven, éstos lo están por un contexto social que no les permitió destacarse. De esta forma podemos decir que los dos grupos de películas relatan preocupaciones opuestas. En *Plata dulce* y *Se acabó el curro* prima la preocupación por sobrevivir, mientras que en *El hombre la deuda externa* y *El año del conejo* se destaca la necesidad de escalar socialmente.

Esta idea queda claramente expresada en un diálogo que Pepé mantiene con su futuro socio. Caminando por la calle le dice: “Este país es injusto con su clase media. Trabajás, prosperás, conseguís un buen pasar. No podés aflojar nunca”. Las expectativas de la clase media parecen no cumplirse con ningún gobierno. Ni siquiera con el alfonsinismo cuya victoria fue interpretada como el triunfo de la clase media (Adamovsky, 2015). Si bien no es posible afirmar que el film proponga una crítica concreta al gobierno radical, sí está presente la idea de cierta insatisfacción con un proyecto político que no mostraba signos de poder cumplir con sus promesas. En *El hombre de la deuda externa*, en cambio, nos enfrentamos a un hombre que, confiando en la naciente democracia, decide entregar parte de su fortuna para pagar la deuda externa del país. El acto de civismo es en principio celebrado eufóricamente por el gobierno para después poner una serie de trabas burocráticas para que el pago sea realizado lo que deprime a Pedro. Aquí también aparece retratada la

pérdida de confianza en el proyecto que parece no poder satisfacer las expectativas de sus votantes.

El dinero aparece como el elemento que modifica la vida de los personajes de estas comedias. Sin embargo, en lugar de funcionar como un medio para mejorar la vida de estas familias, termina por distanciar a sus miembros hasta aislarlos el uno del otro. Ante la posibilidad de acceder a una cantidad importante de dinero las trayectorias de los personajes se bifurcan. Los matrimonios se separan y las sociedades comerciales se disuelven. Las películas instalan al dinero como un elemento que corrompe a las personas y las lleva a tomar decisiones egoístas y antiéticas.

Ejemplo de ello son los derroteros de Pepé y de Norma en *El año del conejo*. La película claramente toma partido por ella quien no solo logra montar un negocio exitoso y honesto –algo que la película remarca– sino que además logra redescubrir su sexualidad y afianzar la relación con sus hijos.²⁴ Él, en cambio, entra en un negocio espurio donde las circunstancias lo llevan a complotarse con su joven amante para dejar sin dinero a los padres de su socio muerto, al mismo tiempo que entra en contacto con el mundo de las drogas y se aleja de sus hijos. Hacia el final de la película, Pepé visita por un breve momento a su familia en su vieja casa, mostrándose nostálgico por lo que perdió.

Lo mismo sucede en *El hombre de la deuda externa* solo que al revés. Pedro intenta hacer el bien con su dinero –pagar la deuda externa– y su mujer entra en una vorágine de consumismo y frivolidad. Mientras él se hunde cada vez más en la soledad, producto de una fama no buscada al convertirse en “el hombre de la deuda externa”, ella se radica en Europa con un amante. Olivo,

²⁴ Desde el comienzo de la película se hacen referencias a lo insatisfactoria que es la vida sexual de Pepé y Norma. Ella da a entender que él no puede ni quiere tener sexo con ella y que por ello debe divertirse con juguetes sexuales. La vela gruesa está en lugar del consolador que usa Norma para satisfacerse. La impotencia sexual de Pepé, al igual que la escena en donde echa veneno sobre la plantas, simbolizan su incapacidad para dar vida a nuevos proyectos. Su matrimonio está muerto y no puede revivirlo.

que desarrolló una carrera exitosa como escenógrafo en el cine, da cuenta del aislamiento de Pedro por medio de la construcción de escenarios atiborrados de diversos elementos en donde Pedro aparece solo y empequeñecido. Ejemplo de ellos es la sala de espejos en donde sólo se ve reflejada su imagen. La multiplicación de retratos de Pedro refuerza la idea de soledad. En esa misma sala se producirá su muerte luego de un delirio onírico en el que se enfrenta a grandes personajes de la historia. Entre ellos se encuentra el Rey Midas cuyo mito funciona como símbolo de la tragedia de Pedro, cuanto más dinero tiene más se aleja de su familia.²⁵



Héctor Alterio como el Rey Midas, en *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987)

²⁵ Señala Pierre Grimal (1981) que si bien Midas existió (reinó Frigia hacia fines del siglo VIII AC) hay varios mitos alrededor de su figura. En uno de ellos, Silenio favoreció al monarca con la concreción de un deseo. Este solicitó que todo lo que tocara se convirtiera en oro. Lo que Midas creyó que sería un don terminó por convertirse en una maldición ya que se veía imposibilitado de comer y de beber debido a que al tocar algo se convertía en oro. Desesperado por el hambre recurrió a Dionisio para que lo curara.

El entorno de los protagonistas no es ajeno a sus acciones. El medio en el que estos personajes se mueven puede ser dividido, a grandes rasgos, en dos. Por un lado, aquellos que impugnan sus proyectos económicos y por el otro, aquellos que incentivan y colaboran con la concreción de los negocios espurios.

En el primer grupo nos encontramos con los hijos de los protagonistas. Las películas, aprovechando las convenciones del costumbrismo, explotan las diferencias generacionales para proponer dos modelos distintos de concebir el trabajo, el dinero y la política. La transición a la democracia es mostrada como un momento lleno de tensiones entre los más jóvenes, llenos de esperanza con las posibilidades que les da el régimen democrático y los más viejos, que no terminan de adaptarse a la nueva situación. Los hijos de Pedro son mostrados como dos entusiastas del momento político en el que viven y por ello impugnan las decisiones de sus padres. Pedro es definido por su hijo varón como parte de “la generación del miedo”, es decir, como alguien acostumbrado a vivir bajo regímenes represivos que no se anima a accionar, a opinar, a comprometerse. Será Ricky quien, gracias a su interés en el periodismo y la justicia, descubra la verdad sobre el asesinato de su padre y la traición de su tío. La hija de Pepé, por su parte, al decidir formar una familia con un hombre de la edad de su padre, impugna la pacatería moral que caracteriza a su progenitor y a la clase media general. En *Plata dulce*, Lucho aparece como la voz de la cordura y la ética. A diferencia de su padre tiene un objetivo para su vida que no se rige por una lógica monetaria y al cual no está dispuesto a renunciar. Su perseverancia en rendir los exámenes de ingreso para estudiar una carrera que, desde la perspectiva de Carlos, no da dinero, contrasta con el camino fácil y corrupto que éste eligió para ser exitoso. Estos jóvenes no son mostrados solo como la contratara de los protagonistas sino como aquellos capaces de no repetir los errores de sus padres.²⁶

²⁶ En una mesa redonda organizada por el crítico Agustín Neifert para el diario *La nueva provincia*, Ayala declaró con respecto a Lucho “este es nuestro personaje: la fe, la esperanza en esa gente que tiene menos de 30 años, pidiéndoles que vengan a concretar lo que nosotros no supimos hacer totalmente” (Neifert, 2007).

En el segundo grupo nos encontramos con una serie de personajes que funcionan como los villanos de las películas y cuyo propósito es desviar del buen camino a los protagonistas. Para lograrlo se valen de dos artilugios, la mentira y la apariencia, que son construidos desde la puesta en escena. Cada vez que Arteché le ofrece un nuevo negocio a Carlos su discurso se ve mediado por elementos escenográficos que rompen el contacto visual entre ellos. La primera vez habla a través de un vidrio esmerilado que parte su imagen en varias partes, dando a entender que Arteché es un hombre con doble discurso. La segunda vez lo hace por medio de un video –grabado sobre una película pornográfica– lo que le evita estar en el mismo espacio que la persona a la que va a traicionar. Como dijimos anteriormente, en *El hombre de la deuda externa* asistimos a una conversación en un bar entre Pedro y su cuñado. Cuando señala que Marcelo tiene contactos con las fuerzas armadas, la cámara muestra a un hombre sentado junto a él que parece contemplar la conversación. Al finalizar la discusión vemos cómo, sobre un fondo celeste, se va delineando un indentikit que retrata la cara de la persona que estaba junto a Marcelo. De esta forma la película asocia al hombre del bar con un ex “servicio” de la dictadura desempleado que parece trabajar para Marcelo, quien queda definido como un mentiroso con intereses ocultos.

Finalmente en *El año del conejo*, luego de ingresar a trabajar a la financiera, Pepé entra en contacto con una mujer que comienza a seducirlo. Sus intereses –el dinero, los autos caros, la ropa de diseñadores– y su forma de vida –es una mujer sola e independiente– están en sintonía con los de un tipo de personaje que emergió en la sociedad estadounidense de los años ochenta y que luego su cine puso en escena: el *yuppie*. De acuerdo con Christopher Beach (2004), estos jóvenes trabajan en general en el mundo de los negocios o de las finanzas y se caracterizan por ser competitivos y emprendedores (2004:

180).²⁷ Pepé comienza a frecuentarla y poco a poco logra convencerlo, dosis de sexo mediante, de cambiar su forma de vida.²⁸ Primero lo lleva a comprar un auto de marca, luego a hacerse una cirugía estética en el rostro para finalmente introducirlo en el mundo de las drogas, en particular la cocaína, asociada con trabajos con mucha presión como el de las mesas de dinero. Hacia el final la relación ya no es la de un amorío de oficina sino la de dos especuladores cómplices de una estafa. Karina termina por mostrarse como una mujer dominante y demandante que aleja a Pepé de su familia.

Consideraciones finales

Al comienzo de nuestro trabajo afirmamos que la comedia tiene la capacidad de construir discursos sobre la relación entre el hombre y su medio. A través de una serie de recursos humorísticos escenifica sentimientos y críticas a la sociedad de forma desplazada y estimula la reflexión del público acerca de los valores y las normas establecidas por la sociedad (Mast, 1979; Robles, 2010). Partiendo de esta premisa, llevamos adelante nuestro análisis con el fin de demostrar que el conjunto de comedias analizadas realizan una crítica de las costumbres y de los comportamientos de la clase media porteña en relación con el dinero y el sexo con el fin de que su público modelo, la propia clase media, reflexione sobre sus comportamientos.

²⁷ Beach también menciona que los yuppies se caracterizan por estar interesados por la cultura masiva. Esto aparece representado en la película por medio de los primeros diálogos que Karina mantiene con Pepé los cuales hacen referencia a los argumentos típicos de las comedias románticas norteamericanas que habitualmente se encontraban en las salas de cine de la Capital Federal. Otro elemento que une al film a las comedias dramáticas protagonizadas por yuppies es la música. Armando Rapallo en su crítica señala que la música de Leo Sujatovich es muy similar a la de la banda sonora del film *El primer año del resto de nuestras vidas* (Joel Schumacher, 1985) que cuenta la historia de un grupo de jóvenes amigos de la universidad entre los cuales varios de ellos eligen un modo de vida como el de los denominados yuppies.

²⁸ La relación entre Pepé y Karina está estructurada alrededor del binomio sexo-poder. Esto es posible apreciarlo en los diálogos que ambos personajes mantienen durante las escenas de sexo. "¡Qué polenta capo! Ojalá la uses también para los negocios. Te va a hacer falta" dice Karina entre sonrisas al ver la erección de Pepé. Karina utiliza a lo largo del film su poder de seducción y su habilidad en el sexo para retener a Pepé y lograr que se asocie con ella cuando se presenta la oportunidad de quedarse con la financiera.

Si bien, tal como señalamos en los diversos apartados, estas obras tienen entre sí una serie de diferencias, al mismo tiempo podemos encontrar un cierto número de constantes que las convierten en un grupo con el mismo objetivo, la satirización de la clase media porteña. Los films analizados proponen una lectura negativa de las ambiciones económicas de este estrato social al ridiculizar sus acciones, sus gustos y sus ideas. Por medio de un humor ridiculizante estas sátiras abogan por la corrección de lo negativo (Hutcheon, 1981).

Sin embargo, este conjunto de films no propone un discurso homogéneo con respecto a la interrelación entre las actitudes de los personajes protagónicos y el contexto económico y político del país. Mientras que *Se acabó el curro* y *El año del conejo* presentan a sus héroes como víctimas de las circunstancias y los exculpan de cualquier responsabilidad, *El hombre de la deuda externa* sugiere que la clase media es co-responsable de su destino. *Plata dulce*, por otro lado, transita entre dos ideas contrapuestas. Por un lado, propone a los miembros de este estrato social como culpables de su propio destino para luego mostrarlos como víctimas.

Esta mirada desesperanzada es balanceada por la fe en las futuras generaciones en quienes se deposita la responsabilidad de corregir las mencionadas acciones. Los films hacen un especial hincapié al marcar las diferencias generacionales entre padres e hijos con el fin de señalar que no todo está perdido y que son los hijos de la democracia quienes podrán modificar este tipo de comportamientos. Lejos de quedarse en la mera crítica, estas películas proponen a su público un modelo a seguir para salir adelante: el de los jóvenes honestos y trabajadores.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2015). *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Aprea, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado reciente*. Buenos Aires: Manantial.
- Bajtín, Mijaíl (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Beach, Christopher (2005). *Class, Language and American Film Comedy*. Irvine: University of California.
- Burkart, Mara (2017). *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Hutcheon, Linda (2012 [1981]). "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en Celina Mazoni (ed) *Para leer la parodia*. Buenos Aires: OPFYL.
- Mast, Gerald (1979). *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2012). "Hogar, dulce hogar. Una aproximación a la comedia familiar argentina de la década de 1940" en Silvia Romano y Matías Zanotto (orgs). *Actas del III Congreso de AsAECA – Córdoba, 2012*. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: https://www.academia.edu/13704182/Hogar_dulce_hogar._Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_comedia_familiar_argentina_de_la_d%C3%A9cada_de_1940.
- Neifert, Agustín (2007). *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca: Edición del autor.
- Novaro, Marcos (2010). *Historia de la argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Paladino, Diana (1994). "La comedia" en Claudio España (director). *Cine argentino en democracia. 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Quinziano, Pascual (1992). "La comedia. Un género impuro" en Sergio Wolf (comp). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Robles, Xavier (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Revert, Jordi (2015). "Identidad y encrucijadas en la comedia cinematográfica española: una panorámica" en Paul Julian Smith (editor). *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- Sala, Jorge (2007). "Políticas de la memoria y política cultural en el cine de la democracia" en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, volume 2. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=02.Articulos.Jorge.Sala.htm>.

Sarlo, Beatriz (1984). "Argentina 1984. La cultura en el proceso democrático" en *Revista Nueva Sociedad*, número 736.

Visconti, Marcela (2014). "Dinero y moral. La dictadura en el cine argentino de los 80" en Laura Utrera (editora). *Actas del IV Congreso AsAECA – Rosario, 2014*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://asaeca.org/download/dinero-y-moral-la-dictadura-en-el-cine-argentino-de-los-80/>.

_____ (2018). "El dinero como ficción. Especulación y formas discursivas en *Plata dulce*" en *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires: Ciccus-INCAA.

* Fabio Fidanza es Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine – ClyNE de la misma universidad. Publicó artículos en diversos libros y revistas. Actualmente es becario doctoral de la UBA. E-mail: fabiofidanza26@gmail.com