

Saliendo y entrando de la *ciudad letrada*: la astucia de José Pablo Feinmann

María José Punte

Ponencia leída en el *I Congreso Internacional de Literatura, Arte y Cultura en la globalización*, Buenos Aires 2006- 09/10/11 de Octubre

Tenemos una proposición híbrida en este título que abre la ponencia. En primer lugar, salta a la vista el nombre del escritor argentino José Pablo Feinmann. Vamos a hablar sobre él. Pero sobre todo porque eso implica hablar también de un cierto tipo de intelectual y de la modalidad que adquiere la labor del escritor en un país periférico como la Argentina. Partamos de esta cuestión que supone la pregunta de cómo se posiciona hoy en día un intelectual de la periferia en un mundo atravesado por la paradoja de la red. Es decir, la de un mundo altamente comunicado que convive con un acceso desigual a estos medios.

Retornando a la hibridez de nuestro título, no pasa desapercibido el encuentro entre dos de los teóricos latinoamericanos que más han dado que hablar en los últimos tiempos a la academia. Por un lado, el argentino Néstor García Canclini, “argenmex” como él mismo se define, quien nos ha proporcionado una reflexión sobre los fenómenos que caracterizan los posmodernos tiempos actuales y ha hecho un certero diagnóstico latinoamericano acerca de la manera en la que conviven las diferencias en el seno de toda cultura¹. Además de ser quien acuñara el término de “hibridez” para describir los procesos que se producen en un mundo caracterizado por, según sus propios términos, la heterogeneidad, la movilidad y la desterritorialización. Por el otro, aparece una mención al trabajo del uruguayo Ángel Rama y su concepción de la “ciudad letrada”, interpretación que de alguna manera discurre paralela a la de Canclini, sin tocarse del todo, pero por otro lado, sin

¹ Nos referiremos en todo momento a su muy conocido libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

contraponerse². Por lo tanto nos preguntamos ¿en qué medida sirven las reflexiones de estos dos autores a manera de marco para ubicar la obra de un escritor periférico como Feinmann?

Ángel Rama nos había hablado en su libro *La ciudad letrada* acerca de esta estructura que se genera en América Latina no sólo como consecuencia del proceso de colonización y conquista, sino como su programa mismo de acción. Implicaba la trasposición al nuevo mundo de un orden basado en rígidos principios (abstracción, racionalización, sistematización). Dio como resultado que se generara un concepto de cultura fuertemente urbano, en la que el poder se encontraba sustentado y defendido por una especie de “anillo protector”, la así llamada *ciudad letrada*. Este “grupo social especializado” se arrogaba la tarea de enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales y se institucionalizó, instaurándose como “dueño de la letra”. No sólo servían al poder, dice Rama, sino que también eran dueños de un poder. La sacralización de la escritura que se produce mediante las estrategias tendientes a mantener el exclusivismo, provocaron lo que él llama la “diglosia” en América Latina, la separación entre una lengua pública y de aparato, frente a la lengua popular o cotidiana. La existencia de dos códigos lexicales paralelos y diferentes, condujo a que el mundo letrado reforzara su papel de traductor indispensable entre la letra y el público. Los distintos cambios modernizadores que tuvieron lugar durante los siglos XIX y XX, estimularon las sustituciones de equipos y de doctrinas, y lograron una mayor ampliación en la distribución de beneficios. Pero no operaron en definitiva un asalto real a los principios de esa ciudad letrada. Uno de los breves en el que siempre se encuentran los intelectuales, sigue siendo lo que Rama denomina la difícil conjugación entre las “dos espadas”: la “función ideologizante” por un lado, es decir su papel de diseñadores de modelos culturales destinados a la conformación de ideologías públicas. Y por el otro, la capacidad de solidarizarse con el resto de la sociedad. En gran medida esta problemática concuerda con la cuestión que plantea Canclini sobre la autonomización del campo de la cultura, lo que él rotula bajo el apelativo de “lo culto”. La dialéctica de la divulgación y la distinción que hace el sociólogo Pierre Bourdieu, le sirve a Canclini para describir uno de los

² Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

mecanismos del arte moderno. El arte, dice Canclini, cuando no logra convertir sus gestos de ruptura en intervenciones eficaces, lo que hace es transformar esos gestos en ritos. Y los rituales no hacen otra cosa que organizar las diferencias entre los grupos sociales. Precisamente lo hacen mediante la sacralización de espacios u objetos, y la imposición de un orden de comprensión sobre los mismos. A pesar de todo, esto no implica que se logre imponer una matriz homogénea. Y en ese sentido, Canclini realiza una disección más precisa de cómo interactúan los distintos niveles de la producción cultural, mostrando cuán complejo es el entramado en el cual operan multidireccionalmente tanto lo culto, como lo popular, y lo masivo³. En ese sentido es que Canclini utiliza las imágenes de salir y entrar, para referirse a la movilidad y el dinamismo con los que se relacionan los distintos campos.

Abordando el tercer término de nuestro título, el de la “astucia” de Feinmann, volvemos a este escritor argentino a través de una cita. Se trata de una frase de Hegel que él utiliza como epígrafe y como título de su novela *La astucia de la razón* (1990)⁴. Corresponde a una referencia filosófica, que no debe extrañar ya que la formación de Feinmann es de ese origen. José Pablo Feinmann nació en Buenos Aires en 1943. Estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Le tocó comenzar su carrera en una época sumamente revulsiva que va desde la segunda mitad de los años 60 hasta la fecha precisa de 1976. A partir de ese momento, Feinmann, como muchos otros, deberá iniciar esa forma de exilio que dio en llamarse interior. Su paso por el mundo académico fue breve, y su militancia en la Juventud Peronista también, a causa del golpe de Estado.

³ Según la definición de Canclini, lo culto se refiere al campo de la historia del arte y la literatura, lo popular de la antropología y el folklore, y lo masivo a las industrias culturales.

⁴ La cita está tomada de la Introducción a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel y tiene que ver con la concepción de la historia del filósofo alemán, que Feinmann retoma en parte para criticarla. Feinmann usa la cita como epígrafe de la novela y la transcribe como sigue:

“Por lo que se ve, la realización de lo universal lleva como inseparable el interés particular de la pasión, pues de lo particular y determinado y de la negación de ello resulta lo universal. Es lo particular lo que se halla empeñado en la lucha y lo que, en parte, queda destruido. No es la Idea general la que se entrega a la lucha y oposición y se expone al peligro; ella se mantiene en la retaguardia, puesta a salvo e incólume. Debe llamarse astucia de la razón al hecho de que ella haga actuar en lugar suyo a las pasiones (...) Lo particular es, casi siempre, demasiado pequeño frente a lo universal; es así como los individuos quedan sacrificados y abandonados. La Idea paga el tributo de la existencia y de la caducidad no por sí misma, sino mediante las pasiones de los sujetos”.

Feinmann había escrito y publicado varios trabajos ensayísticos en los cuales exploraba la compleja relación entre pensamiento y política. Una de las ideas básicas que ya lo rondaba, era la cuestión de que en este lazo muchas veces soslayado entre las ideas y la praxis, se hallaba la clave necesaria para entender el presente, y por lo tanto, para dirigir la acción. Lo movilizaba la idea de que no otra era la finalidad de la filosofía. La frase que inspiraba a esa generación y que Feinmann utiliza hasta el día de hoy como *Leitmotiv* de su obra, es la frase de Marx que dice: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*” (el énfasis proviene de la cita de Feinmann)⁵. Postulaba entonces la unión intrínseca entre praxis política y mundo de las ideas. Por su parte, Feinmann había intentado llevar adelante una teorización del movimiento político que venía copando la atención en los comienzos de los años 70, a saber, el peronismo. Se proponía ofrecer una base teórica a los acontecimientos políticos que se estaban viviendo en el país. El peronismo era visto por las juventudes como un movimiento político de tendencia nacional y popular, que se presentaba como la opción propia para una revolución de tipo social. Feinmann junto con un grupo de jóvenes intelectuales, intentaba hacer una conciliación entre el peronismo como posibilidad política concreta y el socialismo. Esta cuestión de la peronización de las juventudes de izquierda es lo que aparece como tema de la novela *La astucia de la razón*.

Con el arribo de la dictadura, Feinmann se ve obligado a interrumpir su trabajo como ensayista. Se lanza entonces a la escritura de ficción. Su primera novela, *Últimos días de la víctima* (1979), alcanza un éxito considerable. Se trata de una novela policial que además fue llevada al cine en el año 1982. Esta conjugación de policial con cine debería haberlo catapultado a una cierta popularidad. Paradójicamente, no era la mejor fórmula para hacerse apreciado por la ciudad letrada. En parte, sirvió para que a Feinmann durante la década de los 80, se lo confinara al ámbito de lo

⁵ Esta frase está tomada de la Tesis Undécima de las *Tesis sobre Feuerbach*, y Feinmann la utiliza como una de las ideas centrales de su novela *La astucia de la razón*. En esta obra el autor sostiene a través de uno de sus personajes la concepción de la Filosofía Latinoamericana, que habla de la necesidad en América Latina de elaborar un pensamiento situado, es decir, desarrollado desde la propia realidad y praxis política, de la misma manera en que se desarrollaron las filosofías en Europa. Para más información al respecto, véase el capítulo dedicado a la mencionada novela de mi libro *Rostros de la utopía*, Pamplona, EUNSA, 2002.

popular y se lo mantuviera excluido del círculo áulico demarcado por la academia. Esto se debió en gran medida a circunstancias que tenían que ver con la discusión teórica de ese momento⁶. Lo cierto es que cuando se publicó su cuarta novela, *La astucia de la razón*, pasó inadvertida tanto para el público general, como para la crítica. Era un texto demasiado complejo como para convertirse en *best-seller*, con un discurso tramado a partir de referencias provenientes del ámbito de lo culto. Curiosamente, no llamó la atención de la academia. El tercer género que mencionamos, el guión cinematográfico, le sirvió a Feinmann no sólo como medio para ganarse la vida, sino para canalizar una de sus pasiones que es el cine. Con la reapertura democrática se abre para él una cuarta vertiente de expresión, que es la columna periodística. A partir de los 80 empieza a escribir artículos para varios medios y desde los 90 escribe una columna quincenal en el periódico *Página/12*. Estos artículos van siendo compilados de tanto en tanto en volúmenes y se han convertido en una especie de marca registrada del estilo de Feinmann. En ellos es en donde se da el cruce más claro de los registros de lo culto y lo popular, lo que convierte a este género en un ejemplo de hibridez de los que tanto interesan a Canclini. A causa de estos artículos se lo ha llegado a comparar con el escritor de los años 30 Roberto Arlt, quien en sus *Aguafuertes porteñas* había hecho un retrato de la sociedad de su tiempo⁷. Sin embargo, me parece que las columnas de Feinmann tienen una intención política, que supera una mera pintura social y de costumbres. En toda su obra subyace un programa que funciona como vaso comunicante y superación de las fronteras de los distintos géneros que utiliza. El manejo de géneros varios forma parte del perfil de lo que hoy se entiende como escritor profesional. La actividad docente por un lado, y los medios masivos de comunicación por el otro, configuran las posibilidades de salida laboral usuales. Sin embargo en pocos autores como en Feinmann se encuentra la organicidad de una obra que es coherente en su heterogeneidad y en la cual las partes remiten a una totalidad. El elemento unificador radica en la intención que

⁶ Y que por cierto tendió a desdeñar la obra de autores como Osvaldo Soriano o Manuel Puig. La discusión, que Feinmann expone en un artículo suyo, giraba alrededor de la cuestión del fenómeno del *bestsellerismo*. Véase Feinmann, "Soltemos a la marquesa", *El mito del eterno fracaso*, Buenos Aires, Legasa, 1984, 19-27.

⁷ Es la interpretación que hace Rita de Grandis en su artículo "Acerca de la palabra, el enunciado y la literatura en los géneros narrativos de José Pablo Feinmann", *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Universidad de Mar del Plata, 6, 7 y 8 de diciembre de 2001.

subyace en ellos. Lo curioso es que la recepción de su obra siga teniendo un carácter disgregado. No parece por otro lado que esto tenga que ver con el hecho de que cada género esté dirigido a un público distinto. Porque el estilo de Feinmann se mantiene indiferente a los géneros que maneja. El efecto que se produce es el de desacralizar los géneros tenidos por serios, como el ensayo o la novela.

Ahora quiero hacer referencia a una novela en particular de su repertorio, por la manera en la que en este texto Feinmann articula los registros de lo culto y lo popular. Pero sobre todo porque es un buen ejemplo de la hibridez que caracteriza su obra en general, aunque aquí la lleva a un nivel más extremo. Se trata de *Los crímenes de Van Gogh* publicada en 1994. La novela se inscribe dentro de una vertiente del género policial negro, que se encuentra cercana al *gore*⁸, debido a su extrema carnavalización. La intertextualidad con el mundo del cine es permanente. Tanto los personajes como las situaciones encuentran correlatos en películas de Hollywood, que son mencionadas como para que no quede ninguna duda de la filiación de la cita. Una de las técnicas más recurrentes es el pastiche que superpone los más variados elementos tomados de la cultura popular, básicamente el cine y la televisión, pero también los medios gráficos y la historieta. La novela narra la historia de un asesino serial. Se dice en el texto que lo que caracteriza a un asesino serial es que se sabe cuando comente el primer crimen, pero no el último. El criminal en cuestión se llama Fernando Castelli, un joven que se gana la vida con dos trabajos. Durante la mañana sirve café en una productora de cine, sucursal de una empresa norteamericana. Por las tardes, está empleado en un videoclub. El cine no sólo forma parte del contexto exterior de su vida, sino que constituye su gran pasión. La obra comienza cuando Fernando, cansado de su existencia mediocre, decide pegar un salto. Ese salto consiste en escribir un guión para ser ofrecido a la productora norteamericana, que deberá convertirse en un enorme éxito de ventas. La emisaria venida de los Estados Unidos para buscar

⁸ *Gore* es una palabra inglesa que quiere decir sangre. El término *gore* se refiere a un tipo de cine de películas de terror centrado en la exhibición de lo visceral y en la violencia explícita. Su intención es mostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano mediante el uso de exceso de sangre y la teatralización de su mutilación. El *gore* puede llegar a ser tan excesivo en determinadas películas que se convierte en un elemento cómico. El énfasis está puesto menos en la trama que en el aspecto visual, el estilo y la técnica. Este tipo de cine, también llamado *splatter*, remite su estética a la del *Grand Guignol* del teatro francés.

nuevos talentos, es la fría empresaria Greta Toland, de quien se dice que “esa frialdad y ese desdén eran naturales, respondían a la prolija, impecable lógica del poder” (*Los crímenes...*, 45). Greta Toland está tras la búsqueda de un film extraordinario, algo inédito para colmar la avidez de novedades del público consumidor. Una de las condiciones para que el guión sea original, es que deberá basarse en una historia real. De modo que Fernando Castelli se lanza a crear la realidad que necesita para su guión: comienza a matar y a escribir esos asesinatos. El tema es que estos asesinatos tienen lugar en un país como la Argentina de los 90. La situación va adquiriendo un cariz político. No sólo porque el gobierno nacional deberá tomar cartas en la resolución de los asesinatos. Sino porque la resonancia en los medios es inmediata, y el tema de los crímenes se convierte en un show mediático. A estas alturas del partido, ya es posible advertir que uno de los temas centrales de la novela tiene que ver con la cuestión de la realidad y la ficción, y del rol que juegan los medios masivos en la creación de eso que llamamos realidad⁹.

En muchos sentidos, la novela puede ser leída a la luz de los textos compilados en el volumen *Ignotos y famosos*. Este libro reunía los artículos publicados en *Página/12* entre los años 1992 y 1994. En ellos Feinmann se dedicaba a fustigar los excesos e iniquidades del gobierno de Carlos Menem y su ideología neoliberal. Como se puede comprobar en el título, Feinmann realiza una categorización entre aquellos que son “famosos” y los “ignotos”. Los primeros son quienes resultaron los ganadores de la sociedad basada en la premisa del libremercado. Los segundos, en cambio, son los perdedores. En la novela se utiliza esta categoría para referirse a los personajes, pero sobre todo al perdedor por antonomasia, Fernando Castelli. La ideología neoliberal es la que da como resultado esta división brutal, y que genera a su vez una nueva categoría, la de los “excluidos”, que empezó a ser recién percibida en la segunda mitad de la década. La novela está también hablando de las secuelas de la dictadura militar y su herencia de autoritarismo, desprecio

⁹ En gran parte, es una novela que resulta de difícil recepción para un lector no argentino. Es un *roman à clef*, con lo que aparecen una serie de personajes que apenas logran enmascarar a figuras provenientes tanto del ambiente político como del mundillo de los medios. El autor está realizando una fuerte parodia a la Argentina de los años 90, evidente para un lector argentino del período. En segundo lugar, y más allá del aire de *pulp fiction* que respira toda la obra, lo central radica en la crítica política que está ejerciendo el autor a través de esta historia bizarra y desbordada.

por la vida, indiferencia ante los excluidos¹⁰. Porque Fernando Castelli es un digno hijo del período anterior. De ahí el cinismo con el cual parafrasea la frase de Marx antes mencionada. Fernando dice “*Si ya no es posible transformar el mundo, siempre resta la posibilidad final de destruirlo*” (*Los crímenes...*, 64).

La novela *Los crímenes de Van Gogh* sirve como ejemplo de la manera en la que Feinmann aborda el género. Sus textos de ficción exponen sus ideas, son novelas de tesis, a pesar del engañoso recurso a un género popular como el policial. En este caso, al policial negro se suma también el cine, el medio de expresión actual de lo popular por excelencia. Y sobre todo, el cine de Hollywood, por el cual Feinmann no sólo no siente desprecio, sino por el que declara su amor incondicional¹¹. Feinmann entiende, como lo hace también por ejemplo el filósofo esloveno Slavoj Žižek, que el cine y los medios visuales son determinantes en la percepción actual de la realidad. Configuran y forman parte intrínseca de nuestra percepción de lo real. Y esa realidad está determinada por el “entretenimiento”. De modo que, piensa Feinmann, de lo que se trata es de aplicar una particular metodología a lo real, que consiste en su politización. Ésa es la razón por la cual él recurre a géneros de difusión inmediata y masiva, tales como el periodismo y el cine. Opina que es urgente la tarea de crear un “sujeto crítico”, orientado a entender la historia como algo que se hace y que no viene predeterminado. En todas sus obras apela a un estilo que hace convivir lo culto con lo popular. Es decir, juega con el entrelazamiento de textos filosóficos, alta literatura, música clásica, con otros textos del tipo del chiste callejero, con la presencia de los medios masivos, la realidad del día a día y el cine así llamado de “entretenimiento”. De hecho él ha declarado que descrea de esta división (lo culto y lo popular), y está claro que se mueve en un espacio en donde

¹⁰ Las novelas policiales de Feinmann en realidad son reflexiones oblicuas al tema de la dictadura, de qué significa ser asesino, matar, etc. En todas subyace una crítica política.

¹¹ Sobre este tema habla en una entrevista hecha por Juan Pablo Boido, en ocasión de la publicación del volumen *Pasiones de celuloide*, “Qué se puede hacer (salvo ver películas)”, *Página/12, Radar*, 12-11-2000.

esa frontera se ha ido diluyendo. Feinmann ha dicho que para él, el arte es simplemente arte y que debe ser estudiado historizándolo¹².

Resulta evidente que para cualquier lector esto implica un desafío. Para algunos su estilo puede llegar a ser vulgar y hasta ofensivo. Se le suele achacar falta de contenido y una tendencia hartante a la invectiva. Para otros, sus textos son de muy difícil comprensión, por la cantidad de referencias que está transmitiendo en un mero fragmento. Este recurso al pastiche sólo en apariencias es posmoderno. Feinmann ha criticado en más de una ocasión la tendencia posmoderna a lo que él llama la “desagregación del Saber”. Por el contrario, reivindica la totalidad, el relato con sentido y un sujeto que sea capaz de erigirse en receptor crítico. Un lector que sea, por lo tanto, consciente de ser sujeto de la historia y transformador de la realidad. En ese sentido, su concepción de la filosofía y el pensamiento se mueve dentro de los parámetros modernos, el de una filosofía cuya esencia es ser crítica. Sus textos se proponen contribuir a alimentar la certeza de que el poder político es algo que se crea, que está en la potencia de los ciudadanos. Feinmann recurre a géneros diversos de acuerdo con sus propias necesidades expresivas, pero no los mantiene separados entre sí. Cada tipo de discurso está en función de un proyecto de pensamiento, que es lo que conserva el corpus fuertemente unificado. La idea base es que la palabra tiene que ser y es performativa, que mediante la narración se está llevando a cabo un tipo de acción. Esto lo lleva a declarar que la ficción puede constituirse en vehículo de filosofía¹³. Su obra nos permite un acceso múltiple a un núcleo que es único. Allí radica su astucia, que poco tiene que ver con la concepción hegeliana de la razón. Todo lo contrario, tal vez lo más posmoderno de Feinmann sea el camino que realiza desde la fragmentación y la multiplicación características del mundo actual, remontando la pendiente que lo lleva a la Idea Universal. Pero esta vez, sin sacrificar a los individuos, en virtud de su muy profundo y declarado humanismo.

¹² Aparece en la mencionada entrevista con Boido: “No creo mucho en esto del arte popular y la alta cultura; creo, en cambio, que el arte es simplemente arte y que debe ser estudiado historizándolo”.

¹³ Lo afirma, por ejemplo, en el artículo “La novela como crisis de la totalidad y el sentido”, donde dice: “¿Se producen, en la Argentina, los más creativos intentos de la filosofía a través de la narrativa? Arriesguemos una respuesta: sí”, *Ignotos y famosos*, Buenos Aires, Planeta, 1994, 219.

Bibliografía de José Pablo Feinmann

Ensayos

- El peronismo y la primacía de la política*. Buenos Aires, Cimarrón, 1974.
- Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Madrid/Buenos Aires/México, Legasa, 1982.
- Estudios sobre el peronismo. Historia, método, proyecto*. Madrid/Buenos Aires/México, Legasa, 1983.
- El mito del eterno fracaso*. Buenos Aires, Legasa, 1984.
- La creación de lo posible*. Buenos Aires, Legasa, 1986.
- López Rega, la cara oscura de Perón*. Buenos Aires, Legasa, 1987.
- Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1998.
- Pasiones de celuloide. Ensayos y variedades sobre cine*. Buenos Aires, Norma, 2000.
- Escritos imprudentes I. Argentina, el horizonte y el abismo*. Buenos Aires, Norma, 2002.
- Escritos imprudentes II. Argentina, América Latina y el imperio global*, Buenos Aires, Norma, 2005.
- ¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- El cielo por asalto*. Buenos Aires, Planeta, 2006.

Novelas

- Últimos días de la víctima*. Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1979.
- Ni el tiro del final*. Buenos Aires, Pomaire, 1981.
- El ejército de ceniza*. Buenos Aires, Alianza, 1994.
- La astucia de la razón*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- El cadáver imposible*. Buenos Aires, Aguilar, 1992.
- Los crímenes de Van Gogh*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- El mandato*. Buenos Aires, Norma, 2000.
- La crítica de las armas*. 1ª edición, Buenos Aires, Norma, 2003.
- La sombra de Heidegger*. Buenos Aires, Seix-Barral, 2005.

Obras de teatro

- Dos destinos sudamericanos. Cuestiones con Ernesto Che Guevara (obra teatral en un acto). Eva Perón (Guión cinematográfico)*. Buenos Aires, Norma, 1999.
- Sabor a Freud*. Buenos Aires, Norma, 2002.

Guiones de cine

- Últimos días de la víctima*, 1982, director: Adolfo Aristarain.
- En retirada*, 1984, director: Juan Carlos Desanzo.
- Luna caliente*, 1986, director: Roberto Denis.
- Tango Bar*, 1988, director: Marcos Zurinaga.
- Matar es morir un poco*, 1988, director: Héctor Olivera (en inglés, *Two to tango*).
- Play murder for me*, 1990, director: Héctor Olivera (en español, *Negra medianoche*).
- Cuerpos perdidos*, 1990, director: Eduardo de Gregorio.
- Al filo de la ley*, 1991, director: Juan Carlos Desanzo.
- Facundo, la sombra del tigre*, 1995, director: Nicolás Sarquis.
- Eva Perón*, 1996, director: Juan Carlos Desanzo.
- Love walked in*, 1998, director: Juan José Campanella (en español, *Ni el tiro del final*).

Ángel, la diva y yo, 1999, director: Pablo Nisenson.

El Visitante, 2000, director: Javier Olivera.

El amor y el espanto, 2000, director: Juan Carlos Desanzo.

Juancito, 2004, director: Héctor Olivera.