

Representaciones sobre la ciudad en El nuevo cine argentino: Pizza, birra, faso (Caetano y Stagnaro, 1997) y El bonaerense (Trapero, 2002).

Malena Verardi.

Cita:

Malena Verardi (2007). *Representaciones sobre la ciudad en El nuevo cine argentino: Pizza, birra, faso (Caetano y Stagnaro, 1997) y El bonaerense (Trapero, 2002)*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/559>

Representaciones sobre la ciudad en El nuevo cine argentino: *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) y *El bonaerense* (Trapero, 2002)

Malena Verardi

Universidad de Buenos Aires

malenaverardi@arnet.com.ar

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La década del noventa se ha caracterizado por una interesante renovación en el plano cinematográfico, a partir del surgimiento de El nuevo cine argentino. Si bien las películas que integran este movimiento no forman un grupo homogéneo, una expresa intención de diferenciación con respecto al cine inmediatamente anterior –el de la década del ochenta– resulta un punto en común entre los filmes. Dicha búsqueda de diferenciación se verifica particularmente en el trabajo realizado por los filmes sobre el espacio. Puede observarse un marcado interés por redescubrir y utilizar como escenario principal la ciudad de Buenos Aires. De este modo, la búsqueda por poner en escena una nueva representación, un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano atraviesa a la mayor parte de las producciones.

En este trabajo abordamos el análisis de dos filmes que escenifican nuevos modos de representar ciudad y la relación entre los espacios urbanos y suburbanos: *Pizza, birra, faso*¹ (Caetano y Stagnaro, 1997) y *El bonaerense*², (Trapero, 2002).

En el inicio de *Pizza, birra, faso* pueden observarse distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires: la villa miseria de Retiro, la Avenida 9 de Julio, el Obelisco, la autopista Panamericana. Al pasar del registro de lugares al de personajes, el foco es puesto sobre los grupos urbanos excluidos: linyeras, inválidos, una mujer con un niño en brazos pidiendo limosna, jóvenes que limpian los parabrisas de los autos en los semáforos, etc. Este prólogo presenta a los principales actores de la narración: los sectores excluidos, el trabajo precario, la ciudad de Buenos Aires. Las dos primeras instancias irán entrecruzándose con el espacio que propone la ciudad para configurar el mapa de la narración, un territorio signado por la presencia de límites, de márgenes que separan el adentro del afuera, la inclusión de la exclusión. Coordenadas espaciales y sociales que definen la pertenencia o la no pertenencia. El relato imbrica estos dos ejes para dirigir la mirada hacia la actualidad de una gran ciudad latinoamericana, como es Buenos Aires.

En *El bonaerense* la llegada del protagonista a Buenos Aires introduce un fuerte contraste entre la ciudad y el pueblo del cual viene. A la luz diáfana del ambiente y los sonidos característicos del mundo rural que acaba de dejar se oponen los ruidos propios de la urbe, la suciedad y sordidez de un Gran Buenos Aires poco acogedor (la primera noche debe dormir sobre el banco de una plaza). El local que reúne a una congregación religiosa, con el cartel

“Jesús es mi Salvador” en el frente contrasta a su vez con la imagen de la tradicional iglesia del pueblo, que podía observarse en las escenas anteriores. Esta serie de oposiciones indica que el traslado trae un claro descenso en las condiciones de vida del protagonista (pierde su casa, su oficio, incluso su nombre, al convertirse en el agente Mendoza en lugar de Zapa, sobrenombre con el que era conocido en su pueblo); a la vez que funciona como preanuncio de los hechos que transcurrirán a continuación, ya que el paso por la policía redundará en una degradación tanto física como moral del protagonista. Es decir, la caída se verificará en todos los planos de su persona. Se actualiza así la clásica tensión entre campo y ciudad que la historia del cine ha abordado infinidad de veces.³

De este modo, en el presente trabajo se busca describir los procedimientos utilizados por cada filme a la hora de construir representaciones sobre el universo urbano y sus relaciones con el mundo rural, así como analizar las significaciones que dichas representaciones ponen en escena.

Pizza, birra, faso: la ley del margen

El filme se inicia con las imágenes de un operativo policial: varios uniformados rodean a un grupo de personas, a través de un handy se escucha, en off, el diálogo entre dos policías, pleno de la terminología que caracteriza al discurso policial. Acto seguido comienzan los títulos del filme, intercalados con imágenes de la ciudad. Buenos Aires resulta claramente reconocible en *Pizza, birra, faso*. A las imágenes iniciales de Retiro y la Avenida 9 de Julio le siguen durante el transcurso de la historia la Plaza Las Heras, el barrio de Once, la Boca, el Puerto, la autopista Panamericana, el Aeroparque, la esquina de Libertador y Callao. Es, entre las películas de El nuevo cine argentino una de las que de manera más amplia ofrece un recorrido por la ciudad, la cual de esta manera cobra fundamental importancia y funciona como un personaje más. Marc Augé (1996) señala que la ciudad ha sido históricamente objeto de múltiples representaciones en el campo artístico y que en la actualidad, vinculada con la “crisis de lo urbano”, esta representación se hace más difícil:

Si hoy estamos dispuestos a hablar de “crisis de lo urbano”, esto no se debe tal vez simplemente a la circunstancia de los problemas urbanísticos, arquitectónicos y sociológicos que implica o amplifica la extensión de las ciudades, sino más profundamente a que representarse hoy la ciudad se hace más difícil. En este sentido, la crisis de lo urbano remite a una crisis más general de las representaciones de la contemporaneidad (1996: 147).

Así, esta película puede considerarse como un espacio que mantiene viva y actualiza la reflexión e interrogación sobre lo urbano, sobre sus transformaciones, sus vinculaciones con el sujeto que la habita y con el mundo en el que se inscribe.

El relato presenta una ciudad atravesada en múltiples direcciones por diferentes medios de transporte que van configurando, a partir de sus recorridos, el espacio de la narración. El registro que realiza la cámara, en varias ocasiones desde los vehículos en movimiento, contrapone zonas

marginales con otras en las que se evidencia un poderío económico mucho mayor: la villa miseria de Retiro con los lujosos edificios por detrás, el basural aledaño al Río de la Plata a la altura de la autopista Panamericana con el mismo río a la altura del Aeroparque, la pizzería donde concurren los protagonistas con el restaurante al cual entran a robar, la zona de Retiro y sus característicos puestos de comida rápida con las luminosas publicidades de la esquina de Libertador y Callao, entre otros.

Los espacios que habitan y recorren los protagonistas evidencian la creciente pobreza, precariedad y sordidez de un costado de la ciudad que el otro lado intenta negar. Pueden observarse niños que juegan sobre un auto desmantelado; hombres que esperan los restos de pizza que otros dejan sobre el mostrador en una suerte de cadena de indigencia; la pauperización de los hospitales públicos (cuando uno de los protagonistas es atendido en el hospital luego de un ataque de asma, su amigo reclama: “Encima hay que pagar esto”, ¿”Pagar qué?, si es público”, “Tenés que pagar lo mismo”. En la misma escena otro de los jóvenes le roba el postre a un anciano que yace en una cama contigua). Esta representación de la ciudad la acerca a la descripción que propone Josefina Ludmer sobre las ciudades latinoamericanas de la literatura: “Territorios de extrañeza, miedo y vértigo, con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas” (2004: 104).

En la primera secuencia del filme los jóvenes se reúnen frente al Obelisco. En un determinado momento deciden saltar la reja y entrar. El interior de uno de los principales monumentos de la ciudad, al que se sitúa como su centro, revela la misma sordidez que el afuera (un cartón de vino, recortes de diario pegados en las paredes, suciedad). Es como si el símbolo de la ciudad expresara, acorde con ella, su misma dicotomía: un costado luminoso, atractivo a los ojos; un costado oscuro, miserable. En este sentido, la contraposición entre luz y oscuridad constituye otro de los elementos de los que se vale el relato para la construcción del espacio dual de la ciudad. Las avenidas iluminadas, el brillo de los carteles publicitarios, aluden a una noche porteña ligada al espectáculo, a lo festivo, a la diversión. La tonalidad fría de las luces de la pizzería a la que concurren los jóvenes, así como la del local donde toca la guitarra el hombre sin piernas al que le roban, en cambio, repele la mirada y construye otra noche porteña, dominada por la frialdad de la luz de neón o bien por la oscuridad (el gran predominio de situaciones que tienen lugar durante la noche, la convierte en una película eminentemente nocturna. La noche parece ser el escenario más adecuado para la observación de aquellas escenas que el día torna menos visibles).

La ciudad aparece cruzada y demarcada por dos elementos que establecen la división entre el afuera y el adentro (las escenas que tienen lugar en el Obelisco también operan con este criterio de adentro-afuera). Por un lado la autopista Panamericana, que une-separa la Capital de la Provincia. El Gran Buenos Aires es representado como un afuera deshabitado, un gigantesco basural (lo cual se observa por ejemplo cuando golpean al taxista en un camino de tierra paralelo a la Panamericana junto a una montaña de basura). Por otro lado, el Río de la Plata funciona como el límite detrás del cual se extiende la esperanza de una vida nueva: “¿Sabés qué estaba pensando?”, le dice uno de

los jóvenes a su novia, “Que podíamos irnos los dos al Uruguay”, “Los tres”, corrige ella en alusión a su embarazo. La escena de la conversación (cuya imagen se distancia de la del resto del filme⁴), transcurre frente a ese río tras el cual se concentran todas las opciones de una vida mejor. De este lado del río, del lado de Buenos Aires, no parece haber ninguna posibilidad de futuro. De hecho, la cancelación de todo futuro será lo que ocurra, cuando en el final, la ciudad expulsa a los dos protagonistas principales no sólo afuera de sus límites geográficos, sino de la vida misma.

Luego de la escena en que ambos jóvenes arreglan el próximo asalto con el dueño del taxi, una toma aérea muestra con gran profundidad de campo a Buenos Aires desde la altura (por atrás se observa nuevamente el río). A lo lejos, aplacados por la distancia, se escuchan los sonidos característicos de la ciudad. Este plano establece una pausa en la narración y funciona como separador entre los hechos que han sucedido hasta el momento y los sucesos que tendrán lugar de allí en adelante, ya que en el asalto que realizarán a continuación los jóvenes consiguen las armas para realizar el robo final. Es decir, en ese momento se establece el paso de los robos menores a la instancia de mayor complejidad que supone el asalto al local bailable. A la vez, con este plano el relato toma momentáneamente distancia de la historia particular de los protagonistas para centrarse en el espacio concreto en que tal historia de desarrolla.

En la última escena de la película una larga toma en picado, desde el barco que parte rumbo a Uruguay, observa cómo Buenos Aires se aleja lentamente. La joven es entonces la única que puede salir del laberinto mortal en que se transforma Buenos Aires, con la promesa de futuro y de vida que connota el niño por nacer. Sin embargo, resulta difícil pensar de manera positiva su vida de allí en más, antes bien, su futuro puede avizorarse como incierto, signado por las marcas del desmembramiento familiar que acaba de atravesar.⁵

Si la narración muestra claramente como los protagonistas son espacialmente excluidos, revela asimismo que la exclusión social no es menor (ambas se determinan mutuamente, en realidad). Aquí resulta operativo introducir el concepto de “isla urbana” que propone Ludmer. La autora sostiene que:

(...) la isla es un mundo con reglas leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas: los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera: el territorio se coloca en la división misma (...). Los habitantes de la isla (...) están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social (...) (2004: 105).

De esta manera, puede pensarse que el grupo integrado por los jóvenes (muestra representativa de otros grupos de jóvenes marginales que habitan la ciudad) funciona como una de estas “islas urbanas”, al mismo tiempo adentro y afuera de la ciudad-sociedad.⁶ Los cuatro protagonistas varones forman parte de una sociedad que continuamente los expulsa hacia sus márgenes. La situación de Sandra, la única mujer del grupo, no es la misma, ya que la posesión de la casa familiar le otorga un estatuto social diferente. Aquí también

se verifica una división entre los que están “afuera” y los que están “adentro”. Los primeros son, además de los cuatro jóvenes, todos los personajes que aparecen en el prólogo de la historia (los que piden limosna, los linyeras que viven en la calle, los lisiados, los que limpian los parabrisas de los autos, etc.). Los que están “adentro” son los “ricos y famosos” que van a comer al restaurante asaltado por los protagonistas, los que suben a los taxis que roban los jóvenes, los que viven en las lujosas casas del barrio en el que detienen el taxi durante el segundo asalto. En esta escena, uno de los protagonistas frena el auto justo antes de que se estrelle contra la vereda, el ruido alerta a los habitantes de una de las mansiones de la cuadra, que recorren las cortinas para observar lo sucedido. El joven dirige a su vez la mirada hacia las ventanas enmarcado por la ventanilla del taxi. El plano-contraplano que une ambas miradas evidencia la contraposición de dos mundos diametralmente opuestos (los jóvenes acaban de realizar el precario asalto con un cuchillo de cocina y un tenedor), a la vez que la insatisfacción que ese estado de cosas provoca en ellos. En la escena mencionada el reencuadre generado por la ventanilla del auto y el marco de la puerta pone gráficamente en escena la separación que existe entre ambos espacios, ambos universos. Los Otros son quienes detentan todo lo que los jóvenes anhelan y son representados (ellos y sus posesiones) como inaccesibles.

El relato introduce con sus nombres reales a figuras del espectáculo local, así como también hace referencia a dos conocidas pizzerías del centro de Buenos Aires: “Ugi’s” y “Bancharo”. De esta manera se apela a un saber que se supone compartido por el narrador y el espectador. El mundo narrado por la historia se propone como una extensión del espacio en el que se inscribe el espectador, buscando construir un verosímil realista.

La inclusión de las dos marcas mencionadas, ligadas al consumo de los sectores populares, delimita el espacio por el que circulan los protagonistas de la película, a la vez que evidencia la existencia de un consumo para pobres y otro para ricos (ya desde el título el filme alude a productos de consumo popular). En este sentido, el restaurante que asaltan se opone por un lado a la pizzería y por otro, en tanto espacio para el ocio, al local bailable donde concurren los jóvenes. Resulta significativo que ambos –el restaurante y la bailanta– se ubiquen en el barrio de Once, reforzando la idea de una ciudad polarizada que incluye, en una misma zona, espacios de consumo para diferentes poblaciones. Asimismo, la música procedente de ambos lugares (la cumbia en la bailanta, la música suave del restaurante) remarca la contraposición y la existencia de un mercado amplio que en su afán de expansión contempla el gusto y la capacidad de consumo de todos los sectores sociales.⁷

Volviendo a la configuración espacial del relato, el local bailable es otro de los espacios al que los jóvenes no pueden acceder. Como el ingreso les es negado, intentan subvertir la situación en el robo final, cuando entran a la bailanta pero para robar el dinero de la boletería. De esta manera, el relato conecta la exclusión con el delito. Mientras los jóvenes se mantienen en el ámbito de los robos menores, de la estafa –realizada en connivencia con el taxista–, entienden su proceder dentro de un marco de trabajo. Es decir, el robo

aparece regulado por las mismas reglas que el trabajo: el taxista funciona como un patrón –de hecho así lo nombran–, que es quien detenta los medios (de producción) necesarios (el taxi, las armas) para llevar adelante las acciones delictivas y los jóvenes como los “empleados” que actúan bajo sus órdenes. El robo organizado como trabajo supone además cierta estratificación. Así como hay patrones y empleados, dentro de estos últimos también existe un ordenamiento, ya que Pablo y el Cordobés aparecen como los líderes del grupo, los que dirigen el accionar de los otros dos.⁸

Este “trabajo” exige, como cualquier otro, calificación, desenvoltura en algunas áreas, en este caso las relacionadas a la construcción de un rol. Tanto en el taxi como cuando se entremezclan en una fila para obtener empleo, con el fin de robar billeteras, los jóvenes actúan (en el doble sentido: actuar en términos de llevar adelante la acción, actuar en términos de representar una situación) con eficiencia: “Paren, tipos grandes, qué se van a andar peleando, somos todos argentinos, déjense de joder”, exclama Pablo representando a un joven desempleado en el medio de la pelea que él mismo ha ayudado a armar.⁹

Es la mala relación entre los jóvenes y su “empleador” principal, el taxista, la que los lleva, especialmente a Pablo, a proponer un cambio en el contrato que tienen hasta el momento. El Cordobés manifiesta primero cierta resistencia a dar el paso que sugiere Pablo (como si presintiera que se trata de un salto cualitativo hacia una esfera en la que no sabrán desenvolverse satisfactoriamente), pero finalmente accede.¹⁰ La escena en que comentan el final de la película que están viendo por televisión, *Tarde de perros*, resulta anticipatoria de su propia experiencia en el campo del delito “mayor”. “¿Cómo terminó?” (la película), pregunta uno de los jóvenes, “Los matan a todos” responde quien será justamente el único en quedar con vida luego del asalto al local bailable.

El discurso de los jóvenes, una jerga propia que mezcla palabras del lunfardo con insultos y modismos adolescentes (que aparece en primer término en el título del filme), es otro de los factores que permite pensar la tensión adentro-afuera en relación al conjunto más amplio de la sociedad. El lenguaje los vincula y unifica entre sí, a la vez que los separa de los Otros, que son, entre otras cosas, los que hablan de manera “diferente”. Es interesante señalar que la tonada del Cordobés, propia de su lugar de origen y la que le confiere el apodo por el cual todos lo nombran, no funciona como un elemento disruptor en el plano discursivo de los jóvenes, sino que simplemente dota a su decir de una singularidad. El joven utiliza el mismo lenguaje que los otros tres pero teñido por el acento característico de su provincia natal. De esta manera, lo que prima por sobre las diferencias discursivas regionales es la presencia de un idiolecto que les otorga una identidad de grupo (de hecho, la pasajera del taxi a la que asaltan se presenta como cordobesa pero su modo discursivo la ubica ante los jóvenes en el lugar del Otro).

El personaje de Sandra se distancia del resto del grupo, por un lado porque conoce el accionar de los jóvenes y lo desapruueba, pero por otro porque su discurso posee un matiz levemente diferente, relacionado con que su situación social difiere de la de los otros cuatro: como mencionábamos anteriormente

Sandra posee una casa familiar, y una situación familiar de la que voluntariamente quiere alejarse (su padre se revela luego como golpeador).¹¹ Sandra intenta modificar la vida que lleva exigiéndole a su novio que deje de robar y busque trabajo. La intención del Cordobés es que el asalto a la bailanta sea un episodio único, puerta de entrada para la vida nueva que desea y a la que finalmente no accederá. La narración indica que la exclusión aprieta su cerco arrinconando a los protagonistas cada vez más cerca de ese borde que separa el “adentro” del “afuera” social.

El pasaje del ámbito de los robos menores al del delito “mayor” aparece puntuado por la presencia de la ley, representada en la figura de la policía. Construida en abierta oposición a la figura de los jóvenes, la institución policial encarna al Otro que establece de manera concreta el límite entre adentro y afuera. La figura de una sociedad que en términos generales, globales, expulsa a los jóvenes hacia sus márgenes, toma cuerpo en la figura de la policía, que funciona como el agente conductor de dicha expulsión.

La escena del robo final recurre a una planificación clásica de cine de acción. El montaje alternado permite acceder al accionar de los distintos personajes a través de movimientos rápidos, cortes, travellings, paneos. En un determinado momento, la cámara ralentiza su movimiento recorriendo lentamente cuerpos y rostros, lo cual acrecienta la tensión (un plano contrapicado agiganta la figura del hombre que regula la entrada al lugar, el mismo que anteriormente les había negado el ingreso a Pablo y el Cordobés).¹² Al iniciarse los disparos, el volumen de la música se eleva hasta un primer plano sonoro dejando en un segundo plano a los gritos. De esta manera, abandona la diégesis para ejercer una función de contraste: la connotación festiva que sugiere la música de cumbia se contrapone al dramatismo que introducen las heridas y muertes.¹³ La persecución hasta el puerto donde finalmente arriban los protagonistas y la policía también sigue los lineamientos de la narración policial clásica: la cámara en movimiento reproduce el vertiginoso recorrido del auto en el que huyen Pablo y el Cordobés a través de la ciudad nocturna. Las sirenas policiales indican que los perseguidores los siguen de cerca. Finalmente ambos, perseguidores y perseguidos, arriban al puerto, desde donde partirá el barco a Montevideo. El Cordobés se despide de Sandra en tanto que Pablo se prepara para enfrentar a la policía. El último encuentro entre la policía y el Cordobés se produce en una larga toma fija, sin corte, con un montaje interno al cuadro que permite observar tres instancias simultáneamente: dos policías entran sigilosamente al cuadro por el lateral, en un segundo plano puede verse al Cordobés de espaldas, doblado sobre sí mismo, y más atrás el barco que comienza a alejarse hasta salir de cuadro. Se escucha la voz de uno de los policías que luego de acercarse al Cordobés y levantarlo por las axilas indica: “Parece que está muerto”. La resolución del enfrentamiento entre Pablo y la policía, en cambio, sucede fuera de campo, ya que el espectador no accede a estas imágenes y sólo puede reponer la información de lo sucedido más adelante, a través de los datos que provee otro de los policías en el diálogo con el que finaliza la historia. En cuanto a los otros dos jóvenes, uno muere por un disparo policial a la salida del asalto, en tanto que la última imagen del otro, el único que presumiblemente queda con vida, lo muestra a los pies de un policía que lo golpea sistemáticamente.

De este modo, la policía es la que clausura el relato (así como antes lo había abierto) a través de los encuentros finales –y mortales en tres de los casos– que sostiene con cada uno de los jóvenes.

De El bonaerense a La Bonaerense: actualización de la relación campo-ciudad

El bonaerense narra el paso de un personaje, Zapa, por el universo de la institución policial, particularmente el de la policía de la provincia de Buenos Aires. Puede considerársela una novela de iniciación porque la entrada en la policía supone, educación mediante, un importante cambio, tanto físico como moral, en el protagonista. La educación en cuestión irá orientando el proceder y la personalidad de Zapa en base a la lógica que rige el funcionamiento de la institución. Así, entre el joven que ingresa a la policía y el que vuelve a su pueblo convertido en cabo y con la movilidad de una pierna disminuida, media una serie de hechos que genera la transformación en el protagonista a la vez que propone una lectura sobre el funcionamiento de una de las principales instituciones que regulan la vida social, emblemática además de un determinado escenario: la provincia de Buenos Aires.

Zapa es un cerrajero que vive en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Las primeras escenas del filme lo muestran sentado a una mesa, en la vereda de una calle del pueblo, bebiendo cerveza junto a otras personas. Puede percibirse que es verano por la intensidad de la luz y el canto de los pájaros. La quietud del ambiente sólo es interrumpida por el altavoz de un auto que recorre las calles publicitando un espectáculo. La duración de la toma se prolonga colaborando en la construcción del clima calmo que rige en el lugar.

Una joven se acerca para avisarle a Zapa que el Polaco, su patrón, lo está buscando. El Polaco lo llevará a cometer un delito, encargándole la apertura de una caja fuerte. Zapa accede sin cuestionamientos poniendo en evidencia dos rasgos de su personalidad: por un lado la confianza que experimenta hacia su jefe, por otro cierta ingenuidad. Como resultado del accionar, el Polaco desaparece y Zapa es encarcelado en la comisaría del pueblo. Hasta allí llega su tío, principal de la policía bonaerense, para arreglar la situación, gestionando el ingreso de Zapa como aspirante a agente.¹⁴ La última escena de esta primera secuencia muestra al protagonista abordando el ómnibus hacia San Justo, provincia de Buenos Aires, con la recomendación de su tío en un sobre. Un fundido a negro y los acordes extradiegéticos de una danza folklórica¹⁵ indican el comienzo de la nueva etapa.

La relación de Zapa con la policía presenta dos etapas: una primera en la que tiene lugar el curso como aspirante a agente, durante la cual desarrolla algunas tareas en la comisaría que le ha sido asignada (en general tareas de limpieza), y una segunda, luego de que recibe el diploma, en la que comienza a ejercer funciones más específicas.

Finalmente y tras un enfrentamiento armado por el comisario a cargo de la comisaría en la que cumple funciones el protagonista, Zapa recibe una herida en la pierna, es promovido a Cabo y trasladado nuevamente a su pueblo natal. Las escenas finales de la película muestran a Zapa de vuelta en su pueblo, compartiendo un almuerzo familiar con su tío y otros policías (como en el inicio). Su rostro revela desconcierto, incomodidad. Las tomas en profundidad del campo, el cielo azul, los sonidos propios de la zona rural, el brillo de la luz, refieren a la inmutabilidad de la naturaleza. La historia evidencia que, en cambio, el paso por la policía ha operado en Zapa una fuerte transformación (su ascenso en el grado se corresponde con una degradación tanto física como moral). Los acordes de la misma danza folklórica del comienzo (cuando Zapa abordaba el ómnibus con destino a San Justo) indican el cierre de la parábola. *El bonaerense* ya no alude más al lugar de nacimiento de Zapa, sino que lo señala como uno de los integrantes de la institución policial. Las circunstancias atravesadas por el protagonista han efectuado dicho pasaje.

El bonaerense se inscribe en un registro realista, ya que, a pesar de que la narración no incluye referencias explícitas al contexto socio-político del filme¹⁶, sí plantea correspondencias espacio-temporales con la realidad extradiegética del mismo: la garita a la cual llega Zapa se ubica en la bajada de la Avenida General Paz, en el curso de instrucción se menciona al partido de La Matanza, Zapa atraviesa una manifestación en la que los manifestantes llevan carteles con los nombres de distintas asambleas populares¹⁷, etc.). La caracterización de los policías también presenta varios puntos de contacto con la representación que el imaginario colectivo posee sobre ellos, lo cual colabora en la construcción del verosímil realista (un real-popular, como lo llama Horacio González, 2003, ya que se trata de una representación de la realidad ligada a la vida popular).

En este marco, lo interesante del filme radica en que, a través de la organización de la puesta en escena, establece una clara distancia con respecto al “realismo” del mundo que representa. Es decir, si bien la historia alude a un universo cercano a la realidad del espectador, ciertamente reconocible para éste (por los personajes y el espacio en que transcurre la narración), el modo de organización del relato genera distancia entre ambas instancias (espectador e historia). Esto se logra, en principio, porque –como han señalado varios de los abordajes críticos del filme (Aguilar, 2006; González, 2003, Dupont, 2003)– la película no incita a emitir juicios morales sobre sus personajes. Si bien resulta percible e innegable el carácter negativo del funcionamiento policial, no se propicia especialmente una toma de postura condenatoria hacia la policía, sino que el interés se focaliza en la descripción de los mecanismos que sustentan su estructura.¹⁸

Ni siquiera el protagonista aparece como una figura con la que el espectador pueda establecer lazos de identificación, lo cual derivaría en un mayor involucramiento del mismo hacia la historia. A pesar de que el relato incorpora varias subjetivas, delimitadas claramente además por el encuadre utilizado (la escena en que el policía dispara contra los jóvenes de la moto, o aquella en la que Zapa observa la eximisión de la multa a cambio de los paquetes de pan dulce), no cumplen aquí la función de ligar la mirada y el saber del protagonista

a los del espectador. El lugar que ocupa este último sigue siendo el de un observador externo, distanciado.

Los procedimientos que utiliza el relato para generar el efecto de distancia entre el espectador y la historia tienen que ver además con una ampliación del punto de vista, que permite el acceso a un mismo escenario desde distintas perspectivas¹⁹; con un manejo de la cámara que recuerda oportunamente su presencia a través de significativos movimientos (por ejemplo cuando desciende para captar en toda su dimensión la fiesta de graduación, al comisario pronunciando su discurso de asunción o a Zapa firmando su ascenso a cabo –tres instancias conectadas precisamente con la idea de descenso, de degradación– y con el trabajo realizado a través del encuadre, fundamentalmente a la hora de construir los rasgos de cada personaje (la elección de una imagen plana y centrada para la representación del comisario, por ejemplo).

De esta manera, el filme trabaja con escenarios claramente reconocibles y aborda la representación de una de las instituciones centrales de la vida política argentina, directamente relacionada con un determinado espacio (la provincia de Buenos Aires) como es su policía, pero lo hace estableciendo una clara distancia hacia el objeto representado. Es precisamente dicha distancia la que promueve y posibilita la construcción y el desarrollo de una mirada crítica al respecto.

A modo de conclusión

Pizza, birra, faso, propone, desde el cruce de dos perspectivas, la espacial y la social, un abordaje de varios ejes temáticos que a su vez se relacionan entre sí: la marginalidad, la exclusión, la juventud, desarrollados en un espacio clave: la ciudad de Buenos Aires.

Desde la perspectiva espacial, el relato presenta a la ciudad como demarcada por fronteras que separan las zonas de posible acción para los jóvenes protagonistas de aquellas cuyo acceso no les es permitido. La narración pone de manifiesto la polarización de una ciudad que cada vez más vincula a los espacios con la capacidad de consumo de sus habitantes. Si bien los protagonistas circulan libremente por las calles de la ciudad, cada vez que ingresan en una “zona prohibida” la imagen se encarga de hacer visible cierta incomodidad, cierto desfasaje, evidenciando la no pertenencia de los jóvenes a dichos espacios (el restaurante, la zona de Aeroparque, el barrio de casas lujosas donde detienen el taxi). En cambio, cuando circulan por los espacios marginales que habitan cotidianamente, se produce una suerte de ensamblaje del personaje con el paisaje. La puesta en escena de esta polarización cuestiona la naturalización de una mirada que demuestra indiferencia cuando la miseria (de los espacios y los personajes) se circunscribe a un determinado ámbito e incomodidad si esta miserabilidad atraviesa las fronteras de su nicho para introducirse en ese otro espacio, como decíamos antes, luminoso, pleno de brillo.

La resolución de la tensión entre permitido-prohibido, adentro-afuera, se produce con el acorralamiento de los marginales hacia, justamente, el margen de la ciudad, donde se efectiviza su expulsión final (las muertes de los dos protagonistas tienen lugar al límite de Buenos Aires, frente al río que marca la frontera).

Desde la perspectiva social, el relato da cuenta de la imposibilidad de inscripción en el tejido de la sociedad que rige para los protagonistas. Dicha imposibilidad se verifica sobre todo en la dificultad para ingresar en el mercado laboral. No casualmente la película se inicia con una voz en off que indica las cifras de desocupación y subocupación de la Argentina. La lectura que se desprende de la historia es que es esta exclusión del mapa social, ejemplificada en la dificultad de inserción a partir de la falta de empleo, la que conduce a los protagonistas al delito. Como decíamos anteriormente, los jóvenes entienden las prácticas delictivas que realizan como inscriptas en un marco laboral, es decir, tienen incorporada la dinámica propia del empleo y muchas de sus variables: relación patrón-empleado, estratificación entre los empleados, etc. Incluso el dinero obtenido a través de los robos es utilizado para comprar comida y pagar eventuales entradas a la bailanta, es decir, para el ocio y la alimentación, el mismo fin al que suele destinar su dinero la población que sí se halla inmersa en el sistema laboral. Pero es como si ese “trabajo” fuera el único posible en una sociedad que no les ofrece otras opciones. De hecho, los mismos jóvenes no se consideran a sí mismos como delincuentes. El relato construye a los protagonistas como seres que, impedidos de tomar otro camino por las trabas que les impone el contexto social, optan por la alternativa que sí ven posible (los jóvenes se manejan con desenvoltura dentro del campo de los delitos menores, pero no así cuando intentan realizar delitos de mayor complejidad). Esto pone en evidencia que cada franja delictiva requiere para su implementación de un determinado tipo de población, y el de los robos menores parece ser el único espacio que la sociedad destina para este tipo de jóvenes.

Si bien el filme aborda los vínculos entre pobreza, exclusión social, marginalidad y delito a través de una lectura que no profundiza en los múltiples aspectos de esta compleja relación; *Pizza, birra, faso*, tiene el mérito de ser una de las primeras películas –si no la primera– en interrogarse sobre los cambios operados en la sociedad argentina a partir de la implementación del modelo neoliberal y de ser una de las primeras en elegir una imagen áspera, desprolija, errática como el soporte más propicio para el desarrollo de estas temáticas. Puede discutirse la estructura dicotómica (buenos-malos) que presenta la historia, cierta idealización de lo marginal, así como la eficacia del sistema de identificaciones personaje-espectador (propio por otra parte del género narrativo en el que se inscribe el filme –el policial–), ya que éste siempre reduce la capacidad de tomar distancia del objeto y por lo tanto de construir una mirada crítica; pero a pesar de ello, la película constituye una interesante propuesta a la hora de reflexionar sobre las transformaciones del campo social argentino durante los últimos años.

Por su parte, *El bonaerense* propone la observación minuciosa un escenario: la provincia de Buenos Aires, a través de la representación de uno de sus

universos característicos: su policía. A la vez, el relato da cuenta de los modos en que dicha institución actúa e interviene sobre la vida de un sujeto en particular. La contraposición entre el espacio rural y el mundo urbano se pone en evidencia a partir del recorrido que realiza el protagonista de la historia, al pasar de ser cerrajero en su pueblo natal a agente de la policía bonaerense. Si, como mencionábamos, la dicotomía campo-ciudad, ha sido un tópico ampliamente abordado en la historia del cine, en este caso presenta la particularidad de ser construido en base a una explícita distancia entre lo que se relata y el modo de llevar a cabo dicho relato. Es decir, si una primera lectura efectivamente reproduce la idea de degradación que implica el traslado del protagonista del campo a la ciudad (pasa de una vida centrada en lo familiar y lo laboral a adentrarse en la compleja red de lealtades, tracciones y corrupción que domina a la institución policial), dicho pasaje se construye a partir del distanciamiento mencionado. De esta manera, el relato configura sus propios mecanismos como para construir la posibilidad de una mirada crítica.

Por otra parte, la representación de la policía bonaerense puede pensarse metonímicamente en relación con otras esferas de la sociedad. Así, es posible establecer líneas que conecten lo descrito en la película con otras áreas del campo social, ya que, como señala Ludmer, el delito en relación con la ley y la justicia, “no sólo nos sirve para marcar líneas y tiempos, sino que nos lleva a leer en las ficciones la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura y el estado” (1999: 14-15). En este sentido, *El bonaerense* permite reflexionar sobre los efectos que la fragilidad institucional ha generado, a nivel del funcionamiento socio-cultural, en la Argentina de los últimos tiempos.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Auge, Marc (1996). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Bernini, Emilio (2003). “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*, Número 5, noviembre.
- Ciafardini, Mariano (2006). *Delito urbano en la Argentina. Las verdaderas causas y las acciones posibles*. Buenos Aires: Ariel.
- Dupont, Mariano (2003). “La piel de Zapa”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 4, octubre.
- González, Horacio (2003). “Sobre El bonaerense y el nuevo cine argentino”, en *El ojo mocho*, número 17, verano.
- Isla, Alejandro y Daniel Míguez (coord.) (2003). *Heridas urbanas. Violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
- Kessler, Gabriel (2004). *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires: Paidós.
- Lavintman, Marcelo (2005). “Marcelo Lavintman recuerda *Pizza, birra, faso*”. Entrevista realizada por Sandra Grossa, en *Gacemil Tea Imagen*, N° 137, noviembre, publicación virtual.

Ludmer, Josefina (2004). "Territorios del presente en la isla urbana", en *Pensamiento de los confines*, número 15, diciembre.

----- (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

Notas

¹ Dirección: Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; Producción: Palo y a la bolsa Cine, Cinematográfica producciones; Producción ejecutiva: Bruno Stagnaro; Guión: Bruno Stagnaro, Adrián Caetano; Fotografía y cámara: Marcelo Lavintman; Montaje: Andrés Tambornino; Sonido: Martín Grignaschi; Música original: Leo Sujatovich; Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiase.

² Dirección: Pablo Trapero; Producción: Pablo Trapero; Guión: Pablo Trapero; Fotografía: Guillermo Nieto; Música: Pablo Lescano, Damas Gratis; Sonido: Catriel Vildosola; Montaje: Nicolás Goldbart; Intérpretes: Jorge Román, Mimi Ardú, Darío Levy, Víctor Hugo Carrizo, Hugo Anganuzzi, Graciana Chironi, Luis Vicat.

³ Uno de los primeros ejemplos puede encontrarse en *Sunrise*, Murnau, 1927.

⁴ La imagen del filme no es precisamente una imagen clara y depurada sino más bien todo lo contrario. Al respecto, el director de fotografía de la película, Marcelo Lavintman, sostiene:

"Pizza, birra, faso" tiene una estética muy urbana, que va de la mano de lo que se cuenta. Eso para mí es muy positivo porque pienso que es la mejor manera de trabajar la imagen. Existen directores de fotografía que creen que está bueno imprimir a cada trabajo su marca personal, yo creo que es fundamental poder interpretar el guión, lo que quiere expresar el director, tratando de que la imagen se adecue a eso. Si hubiera habido más presupuesto, podríamos haberla filmado en 35mm, y haber logrado una imagen más depurada, pero no hubiera tenido nada que ver con la película: la historia pedía a gritos la imagen que tiene. Cuando uno filma en 16 mm, como nosotros en ese momento (más allá de saber o no si luego se va a ampliar), existen algunos requisitos básicos a seguir, como tratar de no usar películas de más de 200 Asas, sobreexponer y no trabajar con los diafragmas más abiertos. En "Pizza, birra, faso" no hice nada de eso: queríamos una imagen partida, que acompañara la historia, con ese toque descuidado que fue lo que se buscó desde el principio (Entrevista realizada por Sandra Grossa en *Gacemil Tea Imagen*, N° 137, año 2005).

⁵ Como sostiene Aguilar:

La familia futura, en una película que ensalza las virtudes del nomadismo lumpen, promete un momento de detenimiento, de fundación o, al menos, de alegría en una familia sin padre. Aunque en momentos de desintegración, tal vez no deban depositarse muchas esperanzas en ese orden ya fisurado que podrá crear Sandra (2006: 53-54).

⁶ Alejandro Isla y Daniel Míguez introducen la idea de "encapsulamiento" para referirse a la práctica sostenida por jóvenes marginales frente a la exclusión:

Frente a la segregación social (cada vez más pronunciada), a la discriminación simbólica o cultural (que erosiona los mecanismos de autoestima y a la vez estigmatiza) y a la arbitrariedad estatal que los reprime pero sin encarnar del todo la norma social, numerosos grupos de jóvenes de sectores marginales se cierran sobre sí, autoreferenciándose (2003: 322).

⁷ Al respecto, Aguilar (2006) menciona que una de las principales transformaciones de la última década tiene que ver con el desmesurado aumento del consumo y la invasión de la mercancía en todas las áreas de la vida cotidiana, de lo cual esta película, como la mayor parte de las del nuevo cine argentino, da cuenta.

⁸ Gabriel Kessler señala que para los jóvenes que se dedican con continuidad al robo, éste “empieza a ocupar un lugar central en la provisión de ingresos a tal punto que empiezan a hablar de él llamándolo ‘trabajo’. Se transforma en un trabajo no sólo porque provee ingresos sino también porque su realización requiere del despliegue de un saber práctico (2004: 97).

⁹ De hecho, es una figura retórica conocida, recogida en múltiples ocasiones por el cine, la expresión “hacer un trabajo” en relación a cometer un delito.

¹⁰ Kessler señala que: “(...) la construcción de una carrera (delictiva) implica una serie de movimientos hacia el incremento de racionalidad en la acción: elección de un campo de especialidad, mejor selección de la víctima, intentos de disminución de riesgos. Al mismo tiempo, se trata de aceptar dentro de las consecuencias de sus acciones la posibilidad de “perder”, entendida en el sentido de caer preso y, de modo más extremo, en el de perder, lisa y llanamente, la vida (2003: 111).

¹¹ En relación al discurso de los jóvenes y el de Sandra, Emilio Bernini afirma lo siguiente:

En el filme de Caetano y Stagnaro la palabra define el estatuto de los lumpenes, más que sus aspectos, sus robos improvisados o su situación social. Si ellos pueden camuflarse en la fila de desempleados, o mezclarse entre los asistentes a la bailanta, es porque nada de sus rasgos físicos los hace notar; su lugar económico en la sociedad se mantiene en una línea difusa que les permite asociarse con quienes disponen de medios para los golpes (el taxista, el proveedor de armas), y ese borde impreciso muestra, más que a un grupo de rateros, a una sociedad en vías de lumpenizarse. Los singulariza aquello que los identifica, un “código restringido”, su propia jerga y sus propios tonos. Por esto, la mujer del grupo es sin embargo exterior a él, aunque no por su imposibilidad física de acompañarlos (el embarazo) sino porque el juicio moral que ella realiza sobre el grupo aparece expresado en una entonación connotativamente diversa. Ella, e incluso el joven del diente de plata, sugieren, con sus voces, una imprecisa diferencia de estatuto social que convive sin embargo con el lumpenaje; la casa familiar, en un caso y la posesión del dinero y de las armas, en el otro, señalan esa diferencia que encarna en la voz (2003: 92-93).

¹² Estas figuras, los “patovicas” funcionan como sucedáneos de la policía, ya que en un determinado micromundo (la bailanta en este caso) se instituyen como la máxima autoridad. Durante la última década, la proliferación de

“empresas de seguridad” instaló otra figura, en conexión con la del “patovica”: la del vigilador privado, puestos muchas veces cubiertos por ex policías o por policías fuera del horario de actividad. Al respecto, Mariano Ciafardini señala lo siguiente:

Muchas agencias de seguridad son propiedad encubierta de jefes policiales en actividad, lo que les permite regular la retención del servicio público (y hasta la estimulación del delito en la zona precisa) para obligar a la contratación del servicio privado. Por otra parte, al existir una semiprivatización de la acción policial con sistemas de horas extras o servicios adicionales o especiales combinados con el hecho de que muchos policías en actividad prestan servicio “fuera del horario” institucional en la agencia de seguridad propiedad del mismo superior jerárquico que tienen en la institución, todo ello genera una concentración de actividad policial privada, semiprivada y hasta oficial en las zonas que son negocio para estos “gerentes mixtos público-privados” de la seguridad y una ostensible desprotección y desatención de las inmensas áreas de los que no pagan (2006: 50).

¹³ En realidad, si bien la música de cumbia tiene una connotación alegre, festiva, las letras de las canciones que incorpora el relato (escritas por Bruno Stagnaro), describen las dificultades de la vida actual de los jóvenes como el Cordobés, como Pablo. Una estrofa por ejemplo, dice: Negrita mía, no llores de esa forma/ si digo esto es porque no hay escapatoria/ soy un pobre vago, estoy desempleado/ todo lo que hago siempre termina para el carajo/ Adiós mi negra, yo me quedo en la vereda/ pidiendo de nuevo, cada instante y cada vena. Puede pensarse a esta cumbia en relación con el fenómeno de la “cumbia villera”, surgido en los inicios de los años 90, como una forma de reivindicar el lenguaje y los tópicos característicos de los sectores marginales.

¹⁴ Lo paradójico de la historia es que el protagonista ingresa a la policía como resultado de haber cometido un delito. Esta “iniciación paradójica” como la llama Aguilar (2006), resulta efectivamente tal si se contrasta el delito con el fin que en teoría persigue la policía: el combate del mismo; pero, como se verá a lo largo de la narración, la aparente paradoja refleja en realidad el estado de situación de la institución policial, ya que prevención y realización del delito forman parte de un mismo conglomerado.

¹⁵ Es interesante señalar que se trata de una danza que incluye en sí misma las instrucciones para la realización del baile. Esto puede ponerse en relación con el futuro próximo de Zapa, ya que su destino es justamente el ingreso en un curso de instrucción.

¹⁶ En el año 2002 (fecha de estreno de la película), la policía bonaerense – calificada por el entonces gobernador Eduardo Duhalde como “la mejor policía del mundo”–, se hallaba fuertemente cuestionada al salir a la luz la trama de corrupción y relaciones con los sectores de poder que derivaron en el asesinato del periodista José Luis Cabezas en 1997.

¹⁷ Las asambleas populares, conformadas generalmente por grupos de vecinos de los distintos barrios, comenzaron a organizarse luego del estallido de diciembre de 2001, como una manera de nuclearse para intervenir directamente sobre los conflictos de ese momento.

¹⁸ Aguilar refiere que esta fue una de las razones por las cuales el filme suscitó voces de indignación en algunos sectores de la izquierda: “En el Festival de La Habana, por ejemplo, críticos y espectadores se mostraron totalmente disconformes con una narración que, en ningún momento, entregaba el consuelo de la condena de aquello que se veía” (2006: 128). En este punto, y a pesar de las muchas diferencias entre ambas películas, puede establecerse una relación con *Los inundados* (Birri, 1962), ya que este filme también presentaba la descripción de un universo complejo (las repetidas inundaciones en la Provincia de Santa Fe) sin recurrir a representaciones maniqueas sobre el bien y el mal, los pobres y los ricos, sin propiciar juicios morales sobre la situación, ni generar identificación entre el espectador y los personajes.

¹⁹ Este procedimiento, la observación desde distintos ángulos o puntos de vista de un mismo escenario, reaparece en varias otras ocasiones (la casa en la que Zapa vive junto a su madre en el pueblo es mostrada en primer lugar desde el exterior y luego desde adentro, lo mismo sucede con la comisaría y con la garita donde pasa sus primeros días como policía), convirtiéndose en uno de los recursos centrales del relato. El interés de la narración por observar el funcionamiento de la institución policial conduce a Zapa de una situación de exterioridad con respecto a dicha institución, a una de completo involucramiento (realiza el curso para convertirse en agente, pasa a formar parte del personal de la comisaría, es introducido en los modos de operación que caracterizan al accionar policial). De esta manera, el relato propone un recorrido hacia el interior de la institución, implementado a través de una puesta en escena que acciona en el mismo sentido, es decir, permitiendo la observación de los espacios y situaciones desde distintos puntos de vista.