

Pizza, birra, faso: delito, ocio y agotamiento.

Introducción

El presente trabajo se desprende de mi tesina de licenciatura acerca de los jóvenes en el nuevo cine argentino, donde en éste caso analizo los sectores de bajos recursos representados por los directores de esta corriente, en particular *Pizza, birra, faso*.

El comienzo del Nuevo Cine Argentino puede explicarse por razones contextuales relacionadas con las aperturas de los cineclubs y las escuelas de cine, entre otras muchas cosas; y hasta se podría proponer una película inauguradora de forma silenciosa (*Rapado* de Martín Rejtman, 1992) y otra que visibilizó aún con más fuerza aquel nuevo momento del cine argentino en festivales y salas comerciales (*Pizza, birra, faso* de Staganaro y Caetano, 1997). Lo difícil es determinar su transformación y/o culminación. Sin duda esa cuestión, no menos importante y que en este caso a penas se mencionará, merece ser tratado en un trabajo aparte. Lo cierto es que podemos anticipar aquí que hay un claro cambio en el presente que se distingue de ese primer momento: las tecnologías y cierta prosperidad económica que posibilita la multiplicación de realizadores cinematográficos. Quienes realizan las películas en su gran mayoría pertenecen a una clase social media, media alta y pocos son realizadores provenientes de estratos sociales bajos. El último caso relevante, donde el director proviene de éstos últimos estratos, y que atravesará el presente trabajo, es la última película de César González (*¿Qué puede un cuerpo?*, 2015). Éste poeta y cineasta representa a un sector juvenil marginal en barrios periféricos de Buenos Aires desde una propuesta estética particular. Tomaremos la obra de González y la compararemos con *Pizza, birra, faso*, anteriormente mencionada, que representa el mismo sector pero en una época culturalmente distinta a la actual.

Para esto nos valdremos de tres ejes temáticos que atravesarán a las obras. En primer lugar analizaremos de qué las formas el delito es representado, estableciendo diferencias y relaciones de perspectivas. En segundo lugar el lugar que tiene el ocio en las vidas de

los protagonistas, con el fin de ver la manera en que transcurren esos momentos de recreación y de qué forma actúan. Y en tercer nos detendremos en los objetivos que tienen los protagonistas de estas historias, cuál es el fin de sus acciones. En última instancia se hará una mención, a modo de contraste, a una última película argentina cuya problemática es similar. Vale aclarar que la metodología utilizada para este trabajo es meramente descriptiva e interpretativa, se partirá desde las películas con el fin de problematizar con temas y problemáticas sociales amplias como los procesos de estigmatización social, eje central para cualquier tipo de estudio sobre sectores de bajo recursos.

I. Delito. Dinero y ciudad.

Pizza, birra, faso representa aquel sector marginado que no tiene una presencia fuerte en la narrativa propia del NCA, nunca había tenido un rol protagónico representado de esta manera en el cine argentino¹. Muchos críticos identifican a esta película como la pionera de esta corriente, o la primera que comienza la bifurcación y creación de un nuevo subgrupo: los realistas. En esta historia hay un clima de encierro en una ciudad que le imposibilita la salida al mar a su protagonista, la historia de los jóvenes surge en un país en plena crisis (1997) como contexto inevitable y visible en las imágenes de las calles tomadas al comienzo como registros documentales a la velocidad de una Buenos Aires matutina atravesada por sus sonidos (colectivos, taxis con sus radios AM, la federal con su radio policial, cumbia y limpiavidrios, pobreza en las veredas). En ese continuo movimiento es donde los jóvenes se mueven, sobreviviendo como pueden y en conflicto con los otros: la autoridad policial, el taxista que les consigue “laburo” y les termina robando dinero, el patovica del boliche que no los deja entrar, la mala relación del protagonista (El Cordobés) con el padre de Sandra, su novia.

Todos estos conflictos son generados porque no son parte de una clase social privilegiada, son los jóvenes excluidos y han sido detectados desde los ojos de los

¹ Solo cabría mencionar que unos pocos años más tarde, en 2000, Stagnaro, junto a los productores de Ideas del sur, realiza un unitario de 11 capítulos en la televisión pública llamado *Okupas*, serie de culto, fuertemente influyente, y emblema de los momentos previos a la crisis de 2001. La serie toca tópicos que previamente habían sido tratados en *Pizza, birra y faso*: juventud y marginación.

othering, diría Jock Young. Al referirse a la visión de algunos, un tipo particular de *othering*, frente a los sectores pobres en la modernidad tardía, Young va a decir que:

“Los pobres son vistos como desconectados de nosotros, ellos no son parte de nuestro circuito económico: son un objeto para tenerle lástima, para ser ayudado, evitado, estudiado, pero no tienen relación social con nosotros. Los pobres son percibidos como un residuo, una súper fluidez, una disfunción del sistema. Sus vidas son un producto de un determinismo material o social, que acentúa la naturaleza miserable e insatisfecha de sus vidas. No son un sitio de creatividad, alegría o expresividad –sino un escenario sombrío que contrasta con las satisfacciones de un mundo dominante”².

Los directores terminan adoptando esta mirada creando (que crea o y creando) un clima sombrío en la mayoría de las escenas de la película. Como lo describe el autor, allí no hay posibilidad de creatividad, ni de alegría; la expresividad se encuentra en las discusiones y los enfrentamientos con los otros que a su vez los ven como la escoria de la sociedad, residuos. Algunas de las acciones de estos jóvenes pueden ser mostradas como propias de un ladrón de medio pelo. No solo roban a los pasajeros de los taxis, con la complicidad del mismo taxista/jefe, sino que también les roban las monedas y unos pocos billetes a un hombre al que le faltan las piernas y que toca la guitarra en Florida, mientras el Cordobés lo distrae diciéndole “che, tengo un par de zapatillas que me quedan grandes si querés...”, el Frula le quita el dinero. Al igual que el robo en una fila de desempleados en busca de trabajo, de lo poco que robaron el Cordobés se guarda más plata y les deja al resto a sus amigos. El robo y las estafas son dentro del grupo marginal, sean taxistas o amigos, todas las acciones se cumplen con el objetivo de sobrevivir ese día y ver cómo hacer para sobrevivir el próximo.

El dinero es central en la trama. Así como Martín Rejtman muestra a sus personajes relacionándose entre sí a través del dinero y de los objetos con una comicidad berssoniana, en *Pizza, Birra, Faso* Stagnaro y Caetano hacen lo mismo pero en un clima completamente distinto, donde no son necesarios primeros planos a los billetes y

² Young, J. *El vértigo de la modernidad tardía*, Ediciones Didot, Buenos Aires, 2012, p. 28.

monedas para saber que todo lo que sucede, todas las acciones, son para conseguir dinero para sobrevivir. O bien, para fugarse de esa ciudad que los agobia y trata de expulsarlos de forma implícita. El dinero es el medio por el cual los personajes se podrían llegar a sentir realizados. Jun Fujita Hirose establece en una relación entre ciudad y capital en la película *Le signe du Leo* de Eric Rohmer. Para el protagonista la dificultad es económica y la ciudad (en este caso París) ya no es la ciudad de la luz sino que todo esplendor cae junto a su miseria y se convierte en una ciudad inmunda para sus ojos (“*saleté de Paris, saleté de Paris*”). Aquello que era encantador se vuelve inmundo por la imposibilidad:

“Lo que se descubre vagando en la Ciudad de la Luz captada bajo el signo de Leo no es otra cosa que el 'revés' inmundo de todos los sueños encantadores: si se quiere realizar una acción o, lo que es lo mismo, mantener el lazo orgánico con el mundo, lo que cuenta primero es el dinero”.³

En *Pizza, birra, faso* los personajes necesitan conseguir dinero para poder seguir viviendo en esa ciudad nunca antes retratada desde la miseria de la imposibilidad, debido a que el estrato social de los jóvenes que aquí se representan es bajo y para ellos el dinero es la principal fuente para poder revertir su presente.

II. Ocio

El ocio no tiene lugar seguro, además de una incomodidad y alerta permanente por la posibilidad de que la autoridad policial irrumpa en determinadas escenas, en *Pizza, Birra, Faso*. Sus protagonistas tienen que sobrevivir en un sistema que no les dio las posibilidades necesarias para tener un empleo y visibilizan esta carencia en el centro porteño comiendo y tomando en la calle, siendo conscientes de que no tienen otra forma de ganarse la vida que robando. El grupo está compuesto por cuatro personajes: el Cordobés, Pablo, Megabum y Frula. Los primeros son los personajes jóvenes más maduros del grupo, fríos y calculadores; en cambio Megabom y Frula mantienen la frescura casi adolescente e ingenua. Mientras estos pretenden entrar al boliche para divertirse con unas chicas, el Cordobés y Pablo piensan en entrar para robar la caja del

³ Hirose, Jun, F. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*, Ed. Tinta Limón, 2014, Buenos Aires, p.20.

lugar. En una escena se acerca Frula y les pide plata para entrar al boliche y el Cordobés le da algunos billetes diciéndole a Pablo “este pibe no crece más, che”, posicionándose por fuera de sus necesidades y tomando, junto a Pablo, el papel de un padre disgustado por los pedidos de su hijo.

La vida del Cordobés pasa principalmente por poder juntar plata para irse a Uruguay junto con Sandra, su novia embarazada. No tiene tiempo para el entretenimiento y el ocio, en cambio a Megabom, Frula y hasta a Pablo se los ve en una escena mirando una película en la televisión (*Dog day afternoon*⁴); éste último sin quedarse en la mera contemplación le encuentra utilidad a la película flexionando acerca de la posibilidad de robar un banco. Aquello que se presenta como un momento de ocio es el cultivo de una idea para obtener dinero y así poder sobrevivir. La diversión y cualquier tipo de distensión nunca llega al grupo, es justamente en las puertas del boliche donde, tras el intento de robar el lugar, los protagonistas mueren tras los disparos de la policía: Megabom y Frula caen ahí mismo, Pablo y el Cordobés mueren después de una persecución, éste último a orillas del Río de la Plata, mientras el barco parte con destino a Uruguay y las radios de los patrulleros se apropian de la escena.

Podemos decir que así como la mayoría de las películas representan a jóvenes de clase media es en estos casos donde esa condición social determina los modos de esparcimiento, donde los mejor posicionados pueden gozar de ciertos lujos como el ocio, los jóvenes de *Pizza, birra, faso* (el único ejemplo claro y que retrata la época en que fue realizada) no pueden tener la relación que tienen con el esparcimiento: allí donde ver televisión representaría en otros casos aburrimento, esparcimiento o mero entretenimiento, en su caso puntual es utilitario, ya que utilizan esa misma ficción del robo del banco como idea para conseguir dinero y poder seguir sobreviviendo o lograr un rápido ascenso social; o la bailanta, que podría dar la idea de jolgorio y diversión pero para ellos representará muertes y el inicio del fin. A diferencia de otras películas donde hay cierta marginalidad y problemas con la ley (como las películas de Raúl Perrone) *Pizza, birra, faso* representa el lado más crudo de este sector que deambula por

⁴ La película recrea hechos reales ocurridos en el verano de 1972 cuando dos delincuentes inexpertos deciden robar un banco en New York. No es casualidad que hayan elegido esta película para que aparezca en el relato. Hay una clara relación entre la ficticia, pero no menos real, *Pizza, birra, faso* y el film estadounidense: el intento de robo, la intervención de la policía y el trágico desenlace.

las calles porteñas sin lugar para el ocio (seriedad que comanda particularmente El Cordobés, su protagonista) donde se quiere lograr cambiar el presente tan adverso.

III. El agotamiento

En el último capítulo de *La imagen justa* Ana Amado toma a la cama como objeto que simbolizó el agotamiento⁵ en el film *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000). Las reiteradas escenas en la cama donde los protagonistas de la película pasan su tiempo representarían una extenuación sin límites de edad:

“El agotamiento –ya no el cansancio- encontró, por su parte, una variante familiar en el cine con La ciénaga en un film en el que las camas atraviesan la puesta en escena como contraparte de personajes cuya extenuación no parece reconocer diferencias generacionales”⁶

Esta idea de camas-tumbas, donde todo es vacío e inercia, puede entenderse por razones contextuales, según la autora: una época cargada de pesimismo y anulación del futuro, donde no hay esperanza sino agotamiento porque se cancela toda posibilidad. No hay nada que se pueda hacer, la iniciativa desaparece.

Y hay una diferenciación que Deleuze establece entre el agotado y el cansado: el cansado no dispone de posibilidad y no puede realizarla objetivamente, aunque la posibilidad permanezca, “se hace nacer lo posible a medida que se lo realiza”; mientras que el cansado agota la realización, el agotado agota toda la posibilidad.

“El agotado es mucho más que el cansado (...) El cansado ya no dispone de ninguna posibilidad (subjética), esto es, no puede realizar la más mínima

⁵ Término tomado de Deleuze en relación, y desunión, a la noción de cansancio.

⁶ Amado, Ana. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Ed. Colihue, Buenos Aires, p. 220.

posibilidad (objetiva) (...) El cansado tan sólo ha agotado la realización, mientras que el agotado agota todo lo posible”.⁷

Para Amado, estos dos términos configuran una imagen de la sociedad que puede traducirse en el agotamiento del Estado y, en paralelo, el cansancio de los ciudadanos en referencia al contexto histórico en el que está ubicada *La ciénaga* y los hechos posteriores que se desataron en 2001.

Entonces, siguiendo la argumentación de la autora, en el agotamiento, al agotar lo posible, no queda más que renunciar a un orden de preferencias, a una serie de metas, a una dirección clara; y, en consecuencia, tomar y combinar una serie de variables de una determinada situación caótica y accionar mediante la retirada. Esa retirada se puede ver claramente en *Pizza, birra, faso* donde el Cordobés tiene como objetivo irse a Uruguay con Sandra, su novia. A su vez otras películas del nuevo cine argentino cuyos protagonistas son jóvenes pero de clase media la huída es la opción, por ejemplo *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003), donde el protagonista escapa de su casa para irse a Mar del Plata. La película inaugural del nuevo cine también tiene como eje la escapatoria, Lucio, el protagonista de *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) intenta irse por la ruta sin rumbo con su moto pero se ve frustrado por una falla en el motor. En *Glue* (Alexis Dos Santos, 2006) los dos amigos se van bien lejos del barrio para aspirar pegamento en un hotel. La huída a los espacios abiertos como forma de rebeldía frente al estancamiento urbano que proponen los protagonistas (Mao y Lenin) a Marcia en *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002). El escape está presente en estas películas, irse del lugar porque no ya no hay posibilidad, preferencias, metas o dirección clara, sólo retirarse.

IV. *¿Qué puede un cuerpo?*

Comparemos entonces lo expuesto sobre la película que en poco tiempo cumplirá veinte años con la última del poeta y cineasta César González llamada *¿Qué puede un cuerpo?* estrenada en 2015. Es una película con varios personajes que se desplazan en el barrio y

⁷ <http://es.scribd.com/doc/84862809/Deleuze-elAgotado>

la periferia, algunos delinquen, otros se enamoran y algunos tratan de rescatarse, es decir, de no salir de caño ni ponerle el pecho a calle, sino trabajar. La diferencia más notoria es que es una película barrial, todo sucede entre monoblocs y algún momento en barrios más urbanizados del conurbano, la ciudad tan presente en *Pizza, birra, faso* no está presente aquí. Ahora bien, si bien el escenario es distinto, se mantienen ciertos ejes, las formas del delito.

En ambas películas los protagonistas no viven al delito como una forma de legitimación social o estrategia de pertenecía, sino más bien como una obtención de ingresos. El componente lúdico en ambos casos es nulo si se entiende el delito como una acción de transgresión que produce adrenalina y satisfacción a quienes lleve a cabo dicha acción. Jack Katz o Roger Mattheus proponen que no hay que perder de vista ese componente, el de la adrenalina tomando el control del caos, la diversión como impulso del delito. Tampoco se ve lo que dice Jeff Farrell, para él el crimen o delito es una reacción contra el aburrimiento o contra las formas del ocio programado que propone la cultura del espectáculo “quizá el aburrimiento pueda decirnos algo sobre el crimen”. Ni la motivación por transgredir el control ni el gozo que eso representa ni el aburrimiento se pueden ver, sólo los motiva la búsqueda de dinero. Como no existe la posibilidad de una carrera laboral estable y es un contexto en que la movilidad social ascendente no se vislumbra como una opción, menos por las vías del trabajo aparece la alternativa del delito.

El delito en *Pizza, birra, faso*, en comparación *¿Qué puede un cuerpo?* es constante, sus personajes desarrollan diferentes estrategias de forma más o menos organizadas si tenemos en cuenta el papel que juega el taxista, que se organiza con los protagonistas para realizar los robos a los pasajeros. Si bien el delito no es lo primordial en la película de César González, hacia el final se produce un delito fallido con cierta organización en conjunto con un gendarme que hace una entrega. En ambos casos se ve una lógica de jerarquías propias del sistema laboral.

Respecto a los momentos de ocio, en ambos casos ese momento de dispersión termina formando parte de las posibles acciones que se podrían dar en un futuro. Por ejemplo, en *Pizza, birra, faso* en una escena sus protagonistas están viendo una película en la televisión llamada *Tarde de perros* que trata sobre el robo a un banco, hay un anhelo por parte de Pablo acerca de cometer un robo de tal magnitud, expone el deseo de realizar

algo por el estilo y no depender del taxista, independizarse de esa figura de patrón. Por otro lado, el ejemplo que se puede ver en *¿Qué puede un cuerpo?* tiene relación con el juego de Playstation llamado GTA, donde se tiene como objetivo el robo de coches y la posterior huída de la policía, que representa lo que los protagonistas viven, “es como la vida real”, dice uno de ellos. (También se plantea la idea de no depender del gendarme para robar sino de hacerlo por su propia cuenta.)

Por último, el rescate está presente, es un eje fundamental, el conductor de la película en *Pizza, birra, faso*, el Cordobés tiene como objetivo conseguir dinero para irse a vivir a Uruguay con su novia, en parte a pedido de ella debido a que sus tienen cambiar porque ella está embarazada y al parecer las responsabilidades serán otras. Todo lo que motiva al delito es el dinero pero con el fin de alcanzar la huida deseada. Por su parte, la película de César González, el personaje del cartonero que ya es padre, tanto la madre de su hija como su novia o pareja actual le exigen un trabajo estable. Éste de forma fortuita consigue un trabajo como encargado de limpieza en una oficina, aquí el rescate tiene la contracara de su grupo de amigos que hacen vidas distintas pero que a su vez uno de ellos le advierte que no salga a robar de forma casi paternalista.

Conclusiones.

Hemos tocados puntos importantes que atraviesan *Pizza, birra, faso* y las hemos relacionado con una última expresión del cine argentino que no sabemos todavía si pertenece al nuevo cine argentino, o si éste ya está en decadencia o transformación. Lo cierto es que, así como el delito se puede ver como fin para la obtención de dinero sin haber sido impulsado por ansias de adrenalina sino pura y exclusivamente en vistas al

capital, bien para sostenerse en la ciudad o para huir de ella, en el primer caso, vemos que en el modo de representar esos sectores juveniles marginales de en González el delito amateur o predatorio, más o menos organizado, está presente en la vida de los personajes, el delito es un tema ineludible cuando están siendo representados éstos jóvenes, barriales o urbanos, de un sector empobrecido de la sociedad, en este último caso, bonaerense. Creemos que hay una cierta continuidad en la formas de representación entre ambas obras a pesar del tiempo y quienes la realizaron, en el primer caso jóvenes de clase media que estudiaron en escuelas de cine y en el último un joven que estuvo preso por secuestro extorsivo, que empezó a escribir poemas en la cárcel y que hace unos años se puso al hombro, junto a otros técnicos, la producción de series documentales y largometrajes de ficción. Los temas recurrentes como el delito reaparecen, las formas del ocio se transforman y a la vez aparecen otros temas que no habían sido tomados en el primer caso como el rescate, la noción de reinventarse por parte del protagonista, centrarse, dejar la joda y juntar cartón y ponerse a limpiar en una oficina para obtener mayores ingresos y darle de comer a su hija; y aquellos amigos que delinquen cuidan de que él para que no caiga en la de ellos, en una escena (una vez que lo echan de la oficina por prejuicios de clase acusándolo de un robo que no cometió) harto de la situación le pide a uno de sus amigos un revolver para salir a robar y éste se lo niega poniéndole los puntos. Hay otros ejes que aquí no se tomaron en cuenta pero que se podrían trabajar en un futuro, es el caso del “afuera” vivido por éstos jóvenes, lo que representa ese contraste con la ciudad que los rodea y la ciudad que está lejos; por otro lado, las nociones de amistad, los lazos que se construyen y la relación con los otros, sean adultos y con la misma autoridad.

Bibliografía

Libros:

Amado, Ana. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Ed. Colihue, Buenos Aires

Hirose, Jun, F. *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*, Ed. Tinta Limón, 2014, Buenos Aires

Young, J. *El vértigo de la modernidad tardía*, Ediciones Didot, Buenos Aires, 2012

Web:

<http://es.scribd.com/doc/84862809/Deleuze-elAgotado>