



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La construcción de la figura del delincuente en el nuevo cine argentino : análisis de caso : Pizza, birra, faso

Autores (en el caso de tesis y directores):

Sandra Massimino

Juan Andrés Martínez Cantó, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

La construcción de la figura del delincuente en el
Nuevo Cine Argentino.

Análisis de caso: *Pizza, birra, faso*

Autora: Sandra Massimino

DNI: 31.171.667

sandra_massimino@hotmail.com

Tutor: Juan Andrés Martínez Cantó

elgatoproducciones@yahoo.com.ar

Agradecimientos

A Luna M. Z., por entender siempre y por el tiempo robado a su compañía;

a Luis Zarranz, por creer en mí, y por los intercambios, siempre productivos;

a Gato Martínez Cantó, por ayudarme con tanta predisposición y generosidad a alcanzar esta meta;

a Mariana Galvani y a Miriam Godlstein, por los aportes para este trabajo;

a María Laura Vidal, por su ayuda incondicional;

a la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, por haberme enseñado que todo puede ser diferente.

Índice

Capítulo 1. Presentación	4
Introducción y justificación.....	5
El objeto de estudio.....	6
Estado del arte.....	7
Metodología de trabajo y organización de la tesina.....	9
Marco teórico.....	10
Descripción del corpus.....	12
Acerca de los directores.....	14
Capítulo 2. El cine como discurso: un abordaje sobre el Nuevo Cine Argentino	18
¿Un antes y un después del Nuevo Cine argentino de la década del noventa?.....	21
La ley de cine.....	31
La nueva crítica cinematográfica.....	32
El cine como constructor de lo verosímil: ¿un nuevo verosímil en el cine nacional de los noventa?.....	35
Capítulo 3. ¿Cómo se “construye” al <i>delincuente</i>?	40
El discurso de la delincuencia.....	41
La figura del <i>delincuente</i> en Argentina y el rol de la policía.....	44
La Argentina de los noventa y la delincuencia juvenil.....	47
La delincuencia (y el “problema de la inseguridad”).....	51
Capítulo 4. La “construcción” de la figura del <i>delincuente</i> en <i>Pizza, birra, faso</i>	54
Los jóvenes de <i>Pizza, birra, faso</i>	55
La institución policial y la figura del delincuente en <i>Pizza, birra, faso</i>	66
Consideraciones finales	76
Bibliografía	81
Anexo	86

Capítulo 1

Presentación

Introducción y justificación

El presente trabajo de investigación nació como resultado de dos seminarios optativos de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires: “Ser jóvenes en una sociedad fragmentaria y excluyente: cine argentino de ficción (1995-2005). Una propuesta epistemológica y metodológica”, dictado por Miriam Goldstein; e “Inseguridad: prácticas y representaciones académicas, políticas, mediáticas y policiales”, dictado por Mariana Galvani.

En ambos, cursados en distintos momentos del tronco común de la carrera, había surgido la inquietud de investigar, analizar y, finalmente, llegar a conocer cómo aparece representada la figura del *delincuente* en el cine nacional, ya que nada de eso aparecía explícitamente abordado en la bibliografía de referencia, y aquello que se podía ver en las películas exhibidas durante el primero de los seminarios mencionado era algo distinto al discurso de los medios de comunicación hegemónicos de la época en que fueron producidas y estrenadas.

El primero de los seminarios a los que hicimos referencia, y como su nombre lo indica, abordaba la representación de la juventud que hace el cine nacional de fines de los noventa y principios de la década siguiente, no centrándose particularmente en la delincuencia, sino en los aspectos que rodean y que son parte constitutiva de las personas en esa etapa de su vida: familia, trabajo, política, etc.

El otro se vinculaba de cierto modo a la delincuencia, pero la abordaba desde la deconstrucción de las prácticas y los discursos mediáticos, académicos y policiales de la inseguridad, en tanto construcción social e histórica.

En este sentido, si bien en ambas experiencias académicas se aludió, de alguna forma, a la figura del *delincuente*, la respuesta a la pregunta de cómo esta es

construida en el cine nacional, aún no ha sido respondida. Sin embargo, ambos antecedentes han sido el puntapié para que el objeto de esta investigación cobrara forma.

El objeto de estudio

La presente investigación se propone analizar de qué manera la figura del *delincuente* es construida en el cine argentino de los años noventa, y el trabajo será desarrollado a partir de un estudio de caso. *Pizza, birra, faso*¹ (Caetano y Stagnaro, 1998) será la película sobre la que se realizará un análisis exhaustivo, tanto de su trama, como de sus protagonistas y de la forma en que su discurso es construido, por ser un film emblema de los años noventa y del llamado Nuevo Cine Argentino (NCA²), y por estar protagonizado íntegramente por *delincuentes*.

Al ubicar el recorte temporal en la década de los años noventa, también daremos cuenta de los cambios que tuvo la cinematografía nacional a partir de la sanción de la Ley Nº 24.377, de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional (conocida como Ley de cine) —modificatoria de la Ley Nº 17.741—, en 1994, ya que, junto a otros factores que desarrollaremos más adelante, permitió que una nueva forma de hacer cine tuviera lugar en Argentina y que otras voces y representaciones tuvieran lugar en la pantalla grande.

¹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=f54EteZ6leU&ab_channel=LaloZambrano

² “El crítico Horacio Bernardes, en sus escritos de *Página 12*, no solo ha recurrido al sintagma ‘nuevo cine argentino’ sino que ha propuesto la sigla NCA, revelando con justeza cómo, en realidad, esa denominación tiene el carácter de una marca de identificación útil en ese sentido” (Aguilar, 2006, p. 13).

Estado del arte

Antes de comenzar la investigación, resulta pertinente indagar acerca de aquellos trabajos que, desde distintos aspectos, han abordado tanto la temática de la cinematografía como de la delincuencia de los años noventa.

Así, en la búsqueda de materiales que pudieran ser retomados como antecedentes, se han encontrado libros que resultan de mucho interés para el desarrollo de este trabajo, ya que han estudiado una gran cantidad de aspectos y recorridos de la cinematografía argentina de los años noventa, y serán recuperados a lo largo de toda esta tesina. Estos son:

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Goldstein, M. (2008). *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Grupo Editor TM.
- Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional.
- Amatriain, I. (coord.) (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Ciccus.
- Daicich, O. (2016). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.

Por otro lado, existen algunas tesis de grado de la carrera de Ciencias de la Comunicación en las que el cine nacional ha sido la temática elegida para abordar, a partir de allí, distintas problemáticas, tales como la representación de la juventud y la representación que de los sectores populares se hace en él. En el primer grupo encontramos:

- Fahri, A. (2003). *La representación de los jóvenes en el cine argentino 1983/1994*.
- Lisica, A. y Meschengieser, S. (2003). *Rebeldes sin pausa, los pibes y la nada. Algunas cuestiones para pensar la representación de los jóvenes en el cine argentino de los 90*.
- Sacchi, S. (2006). *La construcción del adolescente en el cine argentino desde los valores institucionales: una representación en decadencia*.
- Skratulja, G. (2006). *Construcción de los jóvenes en los films de los llamados "Nuevos cines argentinos", de comienzos de la década del sesenta y fines de la década del noventa. Una aproximación semiótica*.
- Pérez Rial, A. y Turquet, M. (2008). *Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005. Una aproximación semiótica al problema*.
- Blanca, Y. y Salvoche, P. (2009). *La representación de los jóvenes en el nuevo cine argentino. Imágenes divergentes como problemas comunes (1995-2005)*.
- Lorea, J. y Tagliaferri, C. (2012). *Representación de los adolescentes en el Nuevo cine argentino de la década del 2000. Sociedad, familia y sexualidad*.

En el segundo grupo:

- Castillo, A. y Linzuain, S. (2004). *Transformaciones en las identidades de los sectores populares en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1990*.
- Berardi, V. y Angeloni, N. (2006). *Nuevo cine argentino: Tácticas y resistencia cultural en los años del menemismo*.

Además, algunas tesinas han abordado la problemática de la delincuencia:

- Manguía, S. (2002). *Minoridad en riesgo. La delincuencia juvenil en la prensa gráfica*.
- Cobas, A. y Torres, S. (2012). *El robo de identidad. Significados de la inseguridad, las víctimas y la delincuencia en los diarios Clarín y La Nación en el período 2001-2011*.

Algunos de los trabajos citados, a los que se ha podido acceder, serán tomados como referencia en varios aspectos de la presente investigación, en la que abordaremos una arista que aún no ha sido desarrollada: la forma en que la figura del *delincuente* es construida en el cine nacional de los años noventa y, específicamente, cómo lo hace *Pizza, birra, faso*, película emblemática de la década.

Metodología de trabajo y organización de la tesina

En este apartado daremos cuenta, por un lado, del proceso que se ha realizado a fin de elegir el film a partir del cual se llevará adelante la presente investigación, y, por otro, del recorrido que se realizará a lo largo del desarrollo de la misma. Entonces, la modalidad de trabajo será la siguiente: luego de haber listado todas las películas realizadas y estrenadas en Argentina durante los años noventa, fueron descartadas aquellas cuya temática no estuviera directamente vinculada a la figura del *delincuente*, es decir, se tomaron, en un primer momento, solamente aquellos films cuyos protagonistas fueran ladrones. Una vez realizada la preselección, y habiendo visualizado una amplia cantidad de producciones cinematográficas y leído gran cantidad de bibliografía sobre el cine argentino de los años noventa, la decisión fue tomar la película *Pizza, birra, faso*, por estar protagonizada por jóvenes *delincuentes*, más específicamente, por adolescentes que sobreviven en las calles de Buenos Aires con el robo como forma de satisfacer sus necesidades más básicas, y por ser un film que marcó una época al representar el empobrecimiento de amplios sectores de las clases medias de Argentina y la situación de muchos jóvenes que pasaron a quedar fuera del sistema como resultado de las políticas implementadas por el Gobierno menemista. En este mismo sentido, y justamente por dar cuenta de los aspectos mencionados, constituye un film emblema del llamado Nuevo Cine Argentino, que deliberadamente buscó distanciarse y diferenciarse del cine existente hasta ese momento.

Una vez visualizado el film elegido y habiendo ya seleccionado la bibliografía desde la cual se llevará adelante la investigación, se abordará y analizará la película desde una mirada crítica que permita llegar a conocer cuál es la figura del *delincuente* que allí se construye.

Marco teórico

El marco teórico a partir del cual se llevará adelante la investigación en cuestión está conformado por diferentes textos y teorías que nos permitirán abordar el objeto de estudio desde distintas perspectivas.

Por un lado, haremos un breve recorrido por la industria cinematográfica nacional desde los años ochenta hasta finalizada la década del noventa para poder reconocer la existencia de ciertos cambios, tanto en lo referido a la temática que las películas de la nueva etapa abordan, como también a las formas en que los protagonistas de esta etapa conciben al cine y los modos de producción. Para tal fin, nos serán de gran utilidad varios trabajos de investigación que han abordado a fondo la temática, tal es el caso de los libros mencionados en el apartado anterior.

Por otro lado, nos serviremos del pensamiento y la teoría de Michel Foucault (1975/2002) en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*; de David Garland (2001) en *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*; y de la investigación académica realizada por Mariana Galvani (2016) en *Cómo se construye un policía. La Federal desde adentro*, para dar cuenta de la construcción social de la figura del *delincuente*, haciendo un recorrido por las diferentes etapas en las que el discurso moderno de la *delincuencia* nace y se consolida. Además, analizaremos la marginalidad y la pobreza características de los años noventa a partir del abordaje del Estado neoliberal que realiza el sociólogo Loïc Wacquant (2009) en *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*.

Vale aclarar que, a lo largo de la presente investigación, seguiremos también el pensamiento y la teoría desarrollados por Esteban Rodríguez Alzueta en sus libros *Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos* (2016) y *La máquina de la inseguridad* (2016b), por lo que la palabra *delincuente* será utilizada durante todo el recorrido en itálicas, ya que sostenemos, junto con el autor, que:

... la delincuencia es un estatuto legal y no una persona que siempre viola las leyes. Un *delincuente* es un joven porque en líneas generales le calza el sayo, pero incluso así no debemos imaginar que lo lleva puesto la mayor parte del tiempo. En realidad, son actores que juegan un rol de a ratos. Los jóvenes en cuestión juegan a intervalos los roles de *delincuentes* y de joven convencional. Juegan o actúan bien en ambas situaciones. Por eso no debería hablarse de *delincuentes* cuando los jóvenes que quebrantan la ley derivan hacia el delito. Los jóvenes pueden romper filas pero siguen siendo muy amigables con el orden convencional. No existe, entonces, el *delincuente* sino una voluntad de delinquir. (Rodríguez Alzueta, 2016, p. 23; itálicas añadidas)

Por otra parte, la noción de Verosímil desarrollada por Christian Metz (1970) en “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, y por Jacques Aumont *et ál.* (1996) en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, nos permitirá abordar el análisis del film comprendiendo que el cine, en cuanto medio de expresión y dispositivo de producción de sentido, se vale de distintas herramientas y condicionamientos, tanto internos como externos, que permiten que una determinada película cobre forma.

Descripción del corpus

Pizza, birra, faso es la primera película de largometraje dirigida por Bruno Stagnaro (1973-) y Adrián Caetano (1979-), de ochenta minutos de duración, que se estrenó comercialmente el 15 de enero de 1998, con un total de 99.316 espectadores durante ese año. El film está protagonizado por actores *amateurs* y cuenta con la participación de Adrián Yospe, Martín Adjemián y Tony Lestingi.

La película trata sobre la cotidianeidad cuatro amigos (el Cordobés —Héctor Anglada—; Pablo —Jorge Sesán—; Frula —Walter Díaz—, y Megabom —Alejandro Pous—) y la novia embarazada del Cordobés (Sandra —Pamela Jordán—), cuyas condiciones de vida son marginales, por lo que se la pasan deambulando por las calles de Buenos Aires utilizando el robo como medio de subsistencia en un contexto social donde la miseria ya forma parte del paisaje.

En su libro *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Agustín Campero (2008) realiza una gran descripción de la obra:

Una película contundente y real, hecha por dos directores nóveles y actores desconocidos que respondían a “tipos físicos” y no a estereotipos ni a la seguridad de taquilla. La película desarrolla la historia de un grupo de jóvenes marginales que circula en la Ciudad de Buenos Aires. Junto con *Rapado*, *Picado Fino* y las películas de Perrone, *Pizza, birra, faso* recupera el deambular a la deriva, una de las características del cine moderno del mundo. Y recupera también, junto a esas obras, la facultad del uso del lenguaje hablado, en el marco de un tratamiento sofisticado de las distintas capas de sonido, en la que todo lo que se escucha forma parte deliberada de la puesta en escena. (p. 34)

En noviembre de 1997, semanas antes de su estreno comercial, el film, que inicialmente había sido pensado para la pantalla chica, se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata —que, luego de mucho tiempo, el año anterior

había vuelto a realizarse— y provocó la euforia de los críticos, que vieron en esta película un aire de renovación y de actualidad. De hecho, la película obtuvo el Premio Especial del Jurado de aquella decimotercera edición del evento. Allí, Claudio España, uno de los integrantes del equipo de selección del festival, fue la pieza clave para ayudar a conseguir financiación del Instituto Nacional de Cine y artes Audiovisuales (INCAA) y que la película llegara a las salas de cine. *Pizza, birra, faso* mostraba que era posible hacer un cine actual, real y contundente, alejado de los mandatos del cine precedente y sin responder a estereotipos que aseguraran un éxito comercial.

Sus directores, Stagnaro y Caetano, se conocieron en *Historias Breves*, un ciclo de cortometrajes que, de alguna manera, se convirtió en la trinchera desde la que varios jóvenes realizadores presentaban sus trabajos, que no se ataban a las reglas del cine existente. Si bien eran piezas pequeñas, eran también la promesa de un nuevo cine que estaba naciendo. En esa época, ambos directores decidieron unir fuerzas y voluntades para realizar un largometraje para televisión. El resultado final está expresado con precisión por Osvaldo Daicich (2016) en *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*:

Pizza, birra, faso plantea una ruptura por el abordaje del problema en escena, jóvenes marginales que deambulan por las calles de Buenos Aires, buscándose la vida, pero los personajes no pueden escapar de su propia situación, no hay redención posible, ¿hay empatía con ellos?, ¿indiferencia? La puesta en escena desde una cámara que acompaña, como deambulando y siendo testigo de los acontecimientos, recorre vericuetos, sombras, espacios cerrados, casi asfixiantes, pero son los espacios en que naturalmente se mueven, se encierran, se hablan los protagonistas. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires ocupa un lugar central, en ella transcurre la historia, tanto de día como de noche. Es una ciudad indiferente a la suerte de los protagonistas, hostil, pero de una hostilidad no acentuada, es hostil porque es la ciudad de otros, de los otros, los que trabajan, sus “dueños” naturales. Los protagonistas pertenecen a la ciudad, la ciudad no los adopta... (p. 109)

Y Campero (2008) sostiene, junto a Horacio González:

... las tres palabras de la película anuncian la pertenencia al mundo popular desamparado: una habitual al tratado lingüístico de las ciudades, otra de la jerga juvenil reciente, y la tercera perteneciente al viejo lunfardo argentino: “Todas ellas conforman un cuadro sinóptico de las propias decisiones del film en cuanto a la existencia conversacional de sus personajes y la tragedia que los envuelve”. (p. 34)

Acerca de los directores

Bruno Stagnaro nació en Argentina el 15 de junio de 1973. A los doce años actuó por primera vez en *Debajo del mundo*, la película de su padre, el también director Juan Bautista Stagnaro, y, a los dieciséis, filmó, junto a un compañero, un noticiero estudiantil que proyectaban en el cine de la escuela. Al terminar la secundaria, ingresó a la FUC (Fundación Universidad del Cine), oportunidad que —sostiene— desearía haber aprovechado más³. Dos años después, filmó su primer corto, *Guariso, los olvidados*⁴, que luego formaría parte del ciclo de cortometrajes *Historias Breves*⁵

³ En referencia a aquella experiencia, Stagnaro sostiene: “A mí me hubiera gustado ser un tipo más lúcido para haberlo aprovechado más. A mí me motivó más el tiempo que pasé en la FUC, que en realidad no fue mucho, fueron 2 o 3 años, estar en contacto con gente que de golpe hacía la luz en un corto y ni idea, estaba bueno estar en contacto con el hacer. Y después en contacto con la sistematización pero la verdad es que no tuve una cosa ligada con el aprendizaje. Me hubiera gustado ser más metódico y cómo investigar líneas de directores y demás, pero era medio anárquico. Había profesores que te marcaban, que tenían una mirada muy fuerte y te obligaban a ver esto y aquello eso estaba bueno” (Entrevista realizada en Buenos Aires el 2/12/11) (Daicich, 2016, p. 82).

⁴ Sobre este, sostiene: “Fue un derivado de una experiencia bastante efímera que tuve en la colimba. Me habían enviado a la marina, a Puerto Belgrano en Bahía Blanca, pero tuve que volver a las tres semanas porque me agarró una especie de alergia. Ahí se me ocurrió escribir un cortometraje que tuviera que ver con el mundo del servicio militar. Quería representar la atmósfera de esa experiencia. El corto era sobre dos soldados que estaban en Malvinas. La guerra había terminado pero nadie les había dicho” (Des Champs, 2020).

⁵ Fernando Martín Peña (2009) plantea, respecto a la experiencia de *Historias Breves*, que “En 1995, el cine argentino llevaba muerto un tiempo y, en ese mismo año, resucitó. Un grupo de jóvenes, premiados por el INCAA, presentó en forma colectiva sus cortometrajes bajo el rótulo *Historias breves*. Nunca en la historia del cine en la Argentina una colección de cortos tuvo un efecto tan contundente. De pronto, toda una generación de jóvenes estudiantes de las escuelas de cine hacía su presentación en sociedad. Los cortometrajes sugerían que esa camada de potenciales directores tenía una solidez

(1995), ciclo que, para muchos cineastas, sería el puntapié inicial de su carrera. Luego de tres años, a sus veinticinco, y junto a Adrián Caetano, estrenó su primer largometraje, *Pizza, birra, faso*. Decía, en ese entonces, cuando llevar su película a la pantalla grande era aún solo un deseo:

Nuestra película está muy cerca del neorrealismo italiano y la concebimos con una estética semidocumental. Sus principales protagonistas —Héctor Anglada, Pablo Sesán, Pamela Jordán, Walter Díaz y Alejandro Pous— son jóvenes que elegimos en villas de emergencia. Zonas marginales de Buenos Aires son la escenografía de la historia. Tanto Caetano como yo coincidimos en que *Pizza, birra, faso* es un examen cuyo veredicto final lo dará el público. Nosotros pusimos entusiasmo, vocación y calidez en nuestros trabajos... El tiempo dirá lo demás. (*La Nación*, 8 de febrero de 1997)

Veinte años más tarde, recordaba:

Me interesaba una cosa ligada a esa cuestión sucia, urbana, de cierta naturalidad en el léxico, en el modo de hablar. Yo leía mucho Bukowski y Salinger, que por ahí no tienen nada que ver, pero en ellos había una búsqueda de cierta verbalidad muy naturalista. Por otro lado, en esa época había visto *Rapado*⁶ y me había parecido muy interesante esa cosa despojada que tenía la película de Martín Rejtman. En tanto, Adrián venía haciendo unos cortos que si bien no tenían una cosa tan urbana, sí me parecía que tenían esa búsqueda realista de contar historias con pibes de barrio. (Fernández Cruz, 2018)

A partir de allí, dirigió la miniserie *Okupas* (2000); el documental *Historias de Argentina en vivo* (2001); la miniserie *Vientos de agua* (2006); la serie documental para televisión *Escuelas Argentinas* (2009); la película *Hoy me desperté* (2006); la miniserie

técnica infrecuente para el cine nacional y una avidez por filmar que superaba por mucho a la de sus antecesores. Su práctica resultaba de hecho una brutal crítica al cine argentino que venía agonizando desde hacía algunas décadas” (Daicich, 2016: 87).

⁶ *Rapado* es el primer largometraje escrito y dirigido por Martín Rejtman, filmado en 1991 y estrenado en 1996.

Impostores (2009); el documental *Un viaje a Malvinas* (2016) y la serie *Un gallo para Esculapio* (2017).

Israel Adrián Caetano nació en Montevideo, Uruguay, el 20 de diciembre de 1969. Al poco tiempo se mudó con su familia a Argentina. Estudió cine durante un tiempo en la SARCU (escuela de cine ruso), donde dice haber aprendido lo que no quería hacer (Eseverr, 1998). En 1992 filmó su primer cortometraje: *Visite Carlos Paz*⁷. A este le siguieron *Blanco y negro* (en 1993), *Calafate* (1994) y *Cuesta abajo*⁸ (1995). Este último formó parte del ciclo *Historias breves*. En 1996 filmó otro corto, *No necesitamos de nadie*; luego, en 1997, a sus veintiocho años, dirigió, junto a Bruno Stagnaro, *Pizza, birra, faso*. En tres de sus cuatro cortos actuó Héctor Anglada, quien sería luego el protagonista de su primera película.

En los años que siguieron a aquel primer largometraje, en su carrera se cuentan: *La expresión del deseo* (1998); *Bolivia* (2001); *La cautiva* (2001); *Historias de Argentina en Vivo* (2001); *Un oso rojo* (2002); *Tumberos* (2002); *Después del mar* (2003); *Disputas* (2003); *18-J* (2004); *Sangre roja, 100 años de gloria* (mediometraje - 2005); *Crónica de una fuga* (2006); *Sexo seguro* (2007); *Francia* (2010); *Lo que el tiempo nos dejó* (2010); *NK: El documental* (2011- No estrenada en cines); *Mala* (2013); *Prófugos* (2013); *El marginal* (2016); *El otro hermano* (2017); *Sandro de América* (2018); *Apache* (2019) y *Puerta 7* (2020).

A meses del estreno de su primera película, Caetano sostenía:

[Me interesa contar] Historias cotidianas, de la gente normal. Yo no conozco más allá de lo que es mi barrio y quiero contar historias desde ese lugar. Lo que pasa cerca de tu casa puede ser desde una historia de ciencia ficción hasta un melodrama. No se trata necesariamente de caer en las películas costumbristas (el tipo que se levanta todas las mañanas para ir a

⁷ En referencia a su primer corto, Caetano sostiene: "... hice un corto que tenía que ver con la orilla del río. No era precisamente la postal de Carlos Paz, sino que era como la contrapostal. Era de unos pibes que estaban sin laburo, unos marginales de una ciudad turística de Córdoba" (Grazioli, 2019).

⁸ *Cuesta abajo*, cortometraje de 11 minutos de duración, cuenta la historia de un camionero que atropella a un peatón en la ruta y, luego, queda atrapado en un camino sin final. "El atropello era él mismo. Imposible explicar más: su trama alucinada recuerda a los capítulos de *La dimensión desconocida* o del largometraje francés *Adrenalina*" (Eseverr, 1998).

laburar) o dramas realistas (el famoso cine “social”, que no entiendo mucho qué quiere decir) [...]. (Eseverr, 1998)

Y, a casi veinte años de aquel momento, reflexionaba:

Lo único que siento que tiene mío *Pizza, birra, faso*, que es auténtico, es la mirada del personaje del Cordobés, las demás son ideas de Stagnaro. Bruno tenía dudas con respecto al Cordobés y fuimos a Córdoba a conocerlo. Lo demás fue una construcción inconsciente, por lo menos de mi parte. Sin especulación. Bueno, vamos a filmar una película de manera sencilla, que sea comprensible, “popular”. Me parece que tiene un montón de imperfecciones, y de nervio y urgencia que la hace muy honesta, pero no fue una película exitosa. Con el tiempo empezó a adquirir valor, pero no fue ni a Cannes, ni a Venecia, ni a San Sebastián. Llevó 120 mil espectadores. Fue un *boom* de la crítica. Después adquirió más trascendencia y, conforme pasa el tiempo, la película se agiganta. Pero no fue un éxito de taquilla, fue muy modesta. (*La izquierda diario*, 16 de diciembre de 2016)

Con el correr de los años —y más allá de las percepciones que ambos directores expresan acerca de su ópera prima—, lo cierto es que ya en el momento de su estreno *Pizza, birra, faso* fue una película que marcó una diferencia. Una parte de la crítica cinematográfica se permitió admirarla y elogiarla, y considerarla como algo nuevo y necesario, como un aire de renovación para el cine argentino de ese entonces. Además, con el paso del tiempo, también el público la ha elegido y la academia la ha destacado como emblema de lo que algunos llaman Nuevo Cine Argentino. Y este es uno de los motivos por los que en esta investigación ocupa el lugar central.

Capítulo 2

El cine como discurso: un abordaje sobre el Nuevo Cine Argentino

El cine, en tanto dispositivo de producción de sentido, crea una determinada forma de representar y mostrar el mundo a partir de una conjunción de discursos que se ubican tanto dentro como fuera del campo ficcional (Tagliaferri y Lorea, 2013), y es en este aspecto que, en la presente investigación, se buscará dilucidar de qué forma se construye la figura del *delincuente* en la película *Pizza, birra, faso*, en tanto que en el film se representa la decadencia y el empobrecimiento de una gran parte de la sociedad argentina de los años noventa y, quizás, este es uno de los motivos por los que la película marcó un antes y un después en la cinematografía nacional.

En este punto, y tal como afirma Miriam Goldstein (2008), “no entendemos el sentido como cualidad de la conciencia humana, inherente respecto de las experiencias, sino como construcción social que deviene de un enclave de las experiencias actuales en un *continuum*, donde el pasado es objeto de reflexión y retrospección” (p. 24).

Tal como plantean Constanza Tagliaferri y Julieta Lorea (2013) en su tesis de grado,

... en la medida en que el cine se entiende como un medio de comunicación y de expresión, se comportará como “uno de los vehículos significantes de las representaciones que una sociedad da de sí misma [...] expresando y dejando entrever límites sobre *lo decible* en un determinado período histórico (Pérez Rial, 2012: 2)”. (p.14)

Y agregan:

... los films pueden considerarse producciones construidas en la hibridación de discursos ubicados fuera y dentro del campo ficcional, y cuya puesta en discurso es el resultado de operaciones de producción de sentido y la expresión de los conocimientos y prácticas que constituyen el contexto social. (p. 14)

En este sentido, entendemos que las producciones cinematográficas, de una manera u otra, hablan de su época, ya que se nutren de sentidos que son compartidos socialmente: en ellas se integran las formaciones discursivas de una sociedad y de un momento históricos determinados.

En este mismo aspecto, Goldstein (2008) sostiene que un film es una representación discursiva múltiple que permite prescribir prácticas, “hacer presente imaginarios, revisar y evaluar experiencias vividas, marcar los límites de lo decible —ya sea que dicho producto cultural los respete o bien que, deliberadamente o no, altere marcas de lo socialmente aceptable y sea considerado entonces como transgresor—” (p. 26). Y agrega que la sociedad es concebida como un lugar en el que un conjunto de prácticas crea las condiciones de posibilidad a determinados discursos, “donde unas coacciones objetivas —del orden material y/o simbólico— limitan al mismo tiempo que posibilitan sus condiciones de enunciación” (p. 26).

Así, analizaremos la representación discursiva que la película de Stagnaro y Caetano ha construido para dar cuenta de un lugar y un tiempo, dentro de los universos posibles para su época. Sostenemos, junto con Gonzalo Aguilar (2006), que es posible utilizar el cine —tanto sus películas como también la institución, los festivales y sus vínculos con el dinero y el poder— para pensar los cambios que se suscitaron en la década de los noventa, y es en este sentido que nos resulta de interés investigar y analizar cómo la figura del *delincuente* se encuentra representada en el film seleccionado, para, a su vez, pensarla en relación a las condiciones económicas, sociales y políticas de esos años.

¿Un antes y un después del Nuevo Cine Argentino de la década del noventa?

De acuerdo al planteo de Malena Verardi en *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*, de Ignacio Amatriain (coord.) (2009), la producción cinematográfica que tuvo lugar entre el fin de la Dictadura y la mitad de los años noventa puede dividirse en dos etapas, que se corresponden con las dos instancias políticas atravesadas por la Argentina de esos dos momentos.

El Instituto Nacional de Cinematografía fue dirigido, entre los años 1983 y 1989, por el realizador Manuel Antín; y por la seguidilla de René Mugica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier, Antonio Ottone y Julio Mahárbiz, entre 1989 y 1995. Durante la primera etapa, el cine argentino produjo algunas películas que lograron una gran convocatoria (tal es el caso de *Camila*, en 1984, de María Luisa Bemberg, que obtuvo más de dos millones de espectadores; y de *La historia oficial*, en 1985, de Luis Puenzo —actual presidente del INCAA—, con más de un millón y medio de entradas vendidas) y logró afianzarse en festivales internacionales; sin embargo, la crisis económica que atravesó el país durante el Gobierno de Alfonsín incidió fuertemente en la industria cinematográfica, ya que “a las dificultades experimentadas por los directores para la realización y exhibición de los films, se sumó un paulatino cierre de salas en todo el país, así como un descenso en el número de espectadores asistente a los estrenos nacionales” (Amatriain, 2009, p. 177).

Cabe aquí mencionar que, en la década de los ochenta, efectivamente existió un cine comprometido, en el que la relación que los directores tenían con el espacio público era evidente y concreta. Gonzalo Aguilar (2006) sostiene:

Bemberg hizo *Señora de nadie* y sus otras películas desde una posición feminista; Solanas se erigió en la voz de los exiliados políticos; Aristarain mostró cómo un cine narrativo podía poner al descubierto el funcionamiento de la represión; Puenzo y su guionista, Aída Bortnik, mostraron, con *La historia oficial*, la necesidad de denunciar el pasado

reciente. Los directores se asignaron y encontraron *una función* en el retorno a la democracia. (p. 28, resaltado en el original)

Respecto a aquel cine y a aquella “función”, Gustavo Varela (2006) plantea:

La última Dictadura hizo con el cine lo que habían hecho las dictaduras anteriores: censura ideológica, degradación temática, restricción económica y amiguismo. La apertura del sistema democrático significó la llegada de hombres vinculados a la cultura a diferentes estratos de poder: el dramaturgo Carlos Gorostiza (Secretario de Cultura de la Nación); el escritor Pacho O’Donnell (Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires); los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wulicher (Instituto Nacional de Cinematografía). La Cámara de Senadores derogó la ley de censura y ello permitió el estreno de películas prohibidas (*Los hijos de Fierro*, de Pino Solanas) o el reestreno de otras (*La patagonia rebelde*, de Héctor Olivera y Fernando Ayala). La tendencia a un cine de contenidos y de exposición de una memoria colectiva fue el eje sobre el cual se basó la gestión de Antín, otorgando subsidios a las películas *La historia oficial*, *Los chicos de la guerra* o *Cuarteles de invierno*. *Camila*, de María Luisa Bemberg, estrenada en 1984, convoca a más de dos millones de espectadores y pone en cuestión un hecho histórico que genera diferencias entre la Iglesia y la opinión pública [...], ya que cuestionaba el poder de la Iglesia a través de una relación amorosa entre un sacerdote y una mujer de clase. El cine argentino durante este período recibe más de 200 premios en festivales internacionales, que “no se sustentaban necesariamente en los méritos de los films —al menos no en los títulos laureados— sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente...” (Getino, 2005). Es decir, la influencia de la condición política se hacía presente en los guiones, en la producción y en la aceptación de un público ávido de saber su historia. En ese contexto es posible ubicar la película de Luis Puenzo, *La historia Oficial*, ganadora del Oscar y también abocada a trazar los efectos de la Dictadura sobre la vida cotidiana y, en particular, sobre la verdad de la identidad, no solo de una niña secuestrada en los años de plomo, sino y más

extensamente, sobre la identidad del pueblo argentino. En este sentido, la película es complaciente sobre las responsabilidades individuales respecto de la Dictadura, redimiendo la “ignorancia política” del espectador en un “yo no sabía lo que estaba pasando”. [...] *La noche de los lápices, El rigor del destino, La república perdida, El exilio de Gardel, Los chicos de la guerra*, y tantos otros films tratan de generar una conciencia sobre la historia y tienen como intención la producción de valores éticos que fundamenten y sostengan el flamante sistema democrático frente a la siempre latente amenaza de un nuevo golpe de estado. Es decir, tanto el cine como el teatro y la literatura fueron órganos estéticos para la construcción de un sentido político de defensa, una barricada contra la intromisión de ideas fascistas y golpistas que alejaron del universo de la representación popular la idea de la salvación política a través de un golpe de Estado. Acaso sea este el mayor mérito que ha tenido el cine testimonial de esos años: el de producir una conciencia definitiva sobre el orden democrático como única posibilidad de acción política y como única forma de gobierno. (pp. 6-7)

Retomando a Malena Verardi, durante el segundo período mencionado, que coincidió con el Gobierno de Carlos Menem, la crisis que se venía viviendo en la industria del cine se profundizó aún más. A todo esto hay que sumarle el hecho de que, desde mediados de la década del noventa, comenzaron a producirse grandes transformaciones en el plano de la exhibición cinematográfica, a partir de la llegada a la Argentina de cadenas multinacionales, tales como Hoyts-General Cinema, Showcase, Village y Cinemark, “que instalaron complejos cinematográficos emplazados siguiendo con el criterio de los centros comerciales —*shoppings*—, con varias salas cada uno y equipados con tecnología de última generación” (Amatriain, 2009, p. 177).

Esto repercutió negativamente en los circuitos de exhibición nacionales (SAC — Sociedad Argentina Cinematográfica— y Coll-Saragusti), que no pudieron competir con las empresas internacionales instaladas en el país. Para las películas nacionales, estos nuevos circuitos de exhibición implicaron más dificultades, ya que, si bien la Ley de cine N°17.741 establecía que los exhibidores debían proyectar una película argentina por cada seis extranjeras, esto pocas veces se cumplió:

... los únicos films argentinos que pudieron competir con los extranjeros (fundamentalmente con las películas hollywoodenses) fueron los producidos por multimedios (grupos poseedores de canales de televisión, diarios, radios, etc.), por presentar características similares a las películas norteamericanas en cuanto a distribución y exhibición. (Amatriain, 2009, p.178)

Por otro lado, como afirman Juan Lapenna y Emiliana Cortona (2013) en su tesis de grado,

... los complejos multipantallas son el único actor del mercado cuyos ingresos no dependen exclusivamente de la venta de entradas. Lo que se denomina *Candy Bar*, es decir, la venta de bebidas y comidas rápidas, representa un porcentaje cada vez más importante en las ganancias de estos complejos. Por otra parte, es importante agregar que a través de la instalación de salas extranjeras se han permeado nuevos consumos culturales ajenos a las costumbres locales (por ejemplo, el consumo en las salas de proyección). (p.255)

Como consecuencia, muchos directores debieron buscar lugares alternativos para exhibir sus producciones, tales como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) o el cine Lorca, ya que las cadenas multinacionales se tomaban la atribución de programar solamente aquellas películas consideradas “pochocleras”, dejando afuera las “menos comerciales”.

Siguiendo lo expuesto por Agustín Campero (2008), la cinematografía nacional de fines de los años ochenta y principios de los noventa podía dividirse en dos tipos: por un lado, aquellos films que se definían por el mensaje que pretendían dar, y, por el otro, aquellos producidos por los grandes multimedios. En el primero de los casos, el cine era considerado por su función social, que era tanto catárquica como edificante; y, en el segundo, el cine era visto como un negocio en el que lo único importante era la cantidad de entradas vendidas, lo que, en definitiva, legitimaba su presencia. En cualquier caso, el cine se encontraba atado a una función, ya sea la social, ya sea la comercial:

El cine de aquella época narraba una idea de país homogéneo y, por lo general, utilizaba a la familia como ejemplo de lo que era la nación. Una familia significaba el país. Era una cosa por otra. Un ejemplo extremo de esto es *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985). Andrés Fahri señala que las películas de ese período tomaban a la familia y el hogar como un lugar seguro, mientras que los espacios públicos se presentaban como amenazantes [...]. (p. 21)

Por otro lado, la filmografía nacional de ese período estaba compuesta mayormente por grandes producciones que se realizaban con un amplio presupuesto; en general, gracias al financiamiento de grandes empresas, y estaban protagonizadas por actores de renombre, cuya imagen ya era una costumbre para el cine local (se buscaba el éxito comercial con la actuación de las grandes figuras). Además, existía una necesidad de entregar un mensaje; una enseñanza que, sin embargo, no se dejaba abierta a la interpretación del espectador:

A principios de los 90, el ejemplo de un cine virtuoso estaba ligado a *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), no solo a través del realismo mágico y la eliminación de la metáfora, sino también por buscar todos sus atributos por fuera del cine, lo que era una clara demostración de un canon: intentando poner su visión sobre algo externo al film, el director convertía su obra en una pura alegoría; todo lo que estaba dispuesto dentro del plano alegorizaba respecto a algo del mundo exterior al film, queriendo remitirle a las cosas un sentido distinto del que tenían. Esto traía consigo una sensación de adulteración y de lejanía respecto de lo que se estaba viendo. No se confiaba en la capacidad del cine para abrirse más allá de la manipulación de los elementos que aparecían en las imágenes. (p. 22)

En contraste con el cine costumbrista, moderado y políticamente correcto, que caracterizaba a una gran parte de las películas de los años anteriores, a mediados de la década del noventa comenzó a vislumbrarse una nueva forma de hacer cine en la que

el lugar central lo ocupaban los jóvenes directores egresados de las carreras de cine⁹, que no contaban con experiencia previa en el área, más que la que obtuvieron realizando sus cortos y la que adquirieron durante su corta y reciente vida académica, y sus ganas de contar, de llevar adelante un proyecto que tuviera que ver con la época, con el contexto, con los aires que se respiraban: “Un denominador común a casi todos ellos fue la tematización de una cotidianeidad desgarrada y una sociedad devastada” (Amatriain, 2009, p. 21). Al no encontrar un punto de referencia ni de partida en el cine argentino, muchos de estos nuevos directores decidieron empezar de cero y comenzaron a crear algo distinto, algo que la crítica llamaría “Nuevo Cine Argentino”.

Si bien hay una cierta discusión o debate acerca de si es posible hablar de la existencia de un “nuevo cine argentino” o si corresponde definirlo como “cine independiente” o “cine de bajo presupuesto”, sosteneamos con Malena Verardi que:

... sí puede hablarse [del nuevo cine argentino como si se tratara] de [un] movimiento (aun considerando el reparo [...] acerca de que la noción de movimiento implica un acuerdo entre sus miembros), porque más allá de la innegable disparidad estética de los films, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus distintos exponentes (realizadores, crítica, público). (Amatriain, 2009, p. 181)

Y, junto a Gonzalo Aguilar (2006), agregamos que:

Es posible que la reticencia frente a la etiqueta “nuevo cine argentino” aparezca cuando se la considera en términos estrictamente estéticos. [...] Pero quien quiera imponer esta perspectiva estética olvida que en el arte, y más aún en el cine, estos criterios no son los únicos válidos. Los aspectos estéticos del cine no necesariamente son más importantes que las

⁹ En el año 1991, Manuel Antín, director de cine que se había desempeñado como director del INCAA durante el Gobierno de Raúl Alfonsín, creó la Fundación Universidad del Cine; además, se incrementó la cantidad de ingresantes a la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA; como así también se incrementó el número de estudiantes del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC) y de las carreras de Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y de Artes Combinadas (UBA).

cuestiones de producción o de orden cultural. El *cine* no está hecho solo de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. Ninguno de estos hechos es exterior al film como fenómeno artístico, cultural o industrial. [...] Por eso, si bien es cierto que hay profundas diferencias de poéticas en el nuevo cine, desde otras perspectivas es absolutamente justificado señalar que, con las películas de los últimos años, se constituyó un *nuevo régimen creativo* que puede denominarse, sin vacilaciones, *nuevo cine argentino*. (pp. 13-14, resaltado en el original)

Estas películas no contaban con una gran puesta en escena ni con actores de renombre, por lo general se rodaban en escenarios naturales, con pocas locaciones; sus protagonistas eran principalmente debutantes; y, en su mayoría, fueron realizadas con un presupuesto acotado, en muchos casos sin dinero oficial ni de productoras privadas. En *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (2002) plantean que:

... esas “dificultades económicas” han obligado a los cineastas a pensar soluciones estéticas. Y, en buena parte, esas soluciones han sido determinantes a la hora del resultado final. Muchas de estas películas han sido filmadas en 16 mm, blanco y negro, video digital, Beta o SuperVHS [...].
(p. 10)

Las películas de esta nueva generación tenían una mirada sobre lo cotidiano, sobre la sociedad en su aspecto más crudo, pero sin dramatismo y sin intenciones de provocar grandes emociones en el espectador: “Son películas que no salen a buscar espectadores, no venden ningún producto, ofrecen más dudas que soluciones, se hacen preguntas y no pretenden dar respuestas” (p. 14).

Sebastián Meschengieser y Federico Lisica (2004) plantean, en este mismo sentido, que

El NCA ya no requiere prevenir y abrir los ojos (“iluminar”) para poder decir *esto es lo que está pasando*; sino, más bien, *esto es lo que ha resultado*, para bien o para mal, *esto es lo que hay*, ejerciendo una suerte de “pesimismo crítico”, hijo más de la razón que de la voluntad. [...] Con el NCA, el cine de la década explicita su crisis, obligando a componer nuevas preguntas para hacer visible lo que tiene para decir sobre los jóvenes y su tiempo. Un nuevo cine despojado y austero que, conviviendo aún con las viejas formas, nos propone un joven de clase media abusando de su moratoria social¹⁰ y del silencio; o uno marginado capaz de matar o morir al su vida no valer nada. Unos son la nada, los otros valen nada. (pp. 9-10)

Atrás quedaba el cine sujeto a una función social o el cine que buscaba solamente vender gran cantidad de entradas. Aquí había una necesidad de contar y una búsqueda de formas de hacerlo, porque lo que ya existía no era útil ni interesante para estos nuevos directores. Es así que la renovación llegó de la mano de esa nueva generación de productores, realizadores, técnicos y guionistas, y de sus películas, que tenían muy poco en común con el cine que les precedía, tanto en lo referente a los modos de producción y las concepciones estéticas como a las estructuras dramáticas y narrativas, pero, fundamentalmente, en la visión del mundo (Piedras, 2010).

Malena Verardi sostiene que uno de los aspectos en los que se evidenció la búsqueda de diferenciación de los nuevos directores respecto del cine que les precedía fue en los guiones, ya que

... las historias de los films posdictadura se estructuraban, en su mayoría, en torno al desarrollo de una demanda política (qué hacer) o una demanda identitaria (cómo somos). Así, los films más representativos del período proponían claves para descifrar mensajes o alegorías a través de las cuales interpretar el estado de la sociedad argentina. (Amatriain, 2009, p. 184)

Por el contrario, las producciones de los nuevos directores rechazaban este discurso y proponían que sus historias fueran leídas de manera literal, y le entregaban al espectador una participación mayor en la interpretación del film. No estaba todo

¹⁰ Desarrollaremos este concepto en el capítulo 4.

dicho, no encontraban el sentido de reforzar con diálogos lo que se decía con imágenes, por lo que se empezó a imponer cierta indeterminación en las propuestas: finales abiertos, historias opacas, personajes ambiguos, etc. “La ausencia de direccionamiento hacia una única lectura llevó a la multiplicación de las posibilidades de interpretación ante cada película” (Amatriain, 2009, p. 184).

Al respecto, Gonzalo Aguilar (2006) sostiene que uno de los puntos en los que el NCA se ha alejado más radicalmente del cine anterior es en su relación con el espectador:

... ausencia de énfasis, ausencia de alegorías [...], rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies* inmersos en lo que les pasa [...], rechazo de la demanda identitaria y la demanda política: todas estas decisiones que, en mayor o en menor medida, se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego a la interpretación. (p. 27)

Y agrega, citando a Martín Rejtman, quien, en referencia a *Rapado*, su primer largometraje, sostiene:

Traté de mostrar cosas que en el cine argentino no se muestran. Si se explica todo demasiado, opté por no ser tan discursivo; si se habla mucho, opté por hablar menos; si veía que no había un sistema narrativo, que filmaban cada escena como venga, intenté ser riguroso y contar la historia de una manera particular. Pero no es que a propósito dije: “Voy a escamotearle la información al espectador y que se rompa la cabeza”, porque es muy simple todo lo que pasa. Por ahí requiere un poco más de participación del espectador en el sentido de que no está todo dicho en los diálogos y tiene que dejar que cada escena se desarrolle y termine para que empiece la otra, para que se vaya armando la historia (en UDENIO, 1996). (p. 24)

Otro de los planos en los que se evidencia esa necesidad de renovación que planteó el NCA con respecto al cine precedente es la elección de los actores. En muchos casos

fueron convocados actores *amateurs*, y, en otros, algunos actores de renombre pero no tan vistos en la filmografía argentina, y fueron descartados desde un principio los actores y las actrices que solían trabajar en las películas de la década anterior. Adrián Caetano sostiene respecto de *Pizza, birra, faso*:

Lo de los actores no profesionales fue una decisión arriesgada que quisimos tomar. Nos parecía que si queríamos hacer un guion de este tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que trabajar con actores así. (Amatriain, 2009, p. 185)

Y, meses después de estrenado su primer largometraje, sostenía:

El espectador está acostumbrado a que el actor tenga buena dicción, tono neutro y que se le entienda todo lo que dice. A mí eso me hincha las bolas, sobre todo en el cine nacional. No trabajo contra ese cine, pero sí me parece que cabe la opción de que una película de terror pueda ser protagonizada por un cordobés que gana cuatro gambas. (Esverr, 1998)

En referencia a su experiencia actoral, Héctor Anglada, quien interpretó el personaje del Cordobés en *Pizza, birra, faso*, afirmó en una entrevista: “La vida me enseñó actuación. En la calle se ve de todo y no tengo que pensar cómo se comporta un ladrón cuando entra a robar a una despensa” (*Clarín*, 10 de agosto de 2020).

Como sostiene Osvaldo Daicich (2016), “este cine argentino contemporáneo [...] constituye a partir de 1995 una ruptura que es generacional, conceptual, de sentido y de diseño de producción y que se puede calificar de novedosa” (p. 20).

La Ley de cine

Un aspecto fundamental a tener en cuenta en el surgimiento del NCA fue la sanción, en 1994, de la Ley N°24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, también conocida como “Ley de Cine”, modificatoria de la Ley N° 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional, que amplió el Fondo de Fomento de ocho a cuarenta millones de dólares. Así, al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar a la venta, al alquiler y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión obtiene de los canales de televisión abierta y de televisión por cable. Con estos nuevos recursos fue posible incrementar la ayuda a los productores y, de esta manera, se pudo sumar el subsidio de medios electrónicos, que se paga por la edición de una película en video o luego de su exhibición en la televisión, al ya existente subsidio de recuperación industrial (proporcional a la cantidad de entradas vendidas) (Bernades, Lerer y Wolf, 2002).

Poco a poco, todo se fue reactivando. A comienzo de la década, las cifras indicaban una virtual desaparición de la industria cinematográfica. En 1991, se habían estrenado 16 películas nacionales, que fueron vistas por un total de 1.157.100 espectadores, lo que alcanzaba una cuota de mercado del 7%; al año siguiente, se lanzaron solamente 10 películas; y, en 1994, las 11 películas estrenadas vendieron solamente 323.513 entradas, lo que representaba un 1,8% de la facturación total.

Luego de la sanción de la ley, en 1995 se estrenaron 23 películas, que fueron vistas por 2.123.830 espectadores, cifras que fueron creciendo hasta llegar, en 1996, a las 39 producciones y a los 5.229.674 espectadores.

Además, en su artículo 18, la nueva ley establecía la implementación de sistemas de créditos para cortometrajes, lo que finalmente, en el año 1995, derivó en el ciclo *Historias Breves*¹¹, en el que muchos jóvenes directores realizarían sus proyectos y donde Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, finalmente, se conocerían.

¹¹ Desde ese entonces, la convocatoria se realiza cada año. La última, correspondiente a la edición N°24, tuvo lugar en el año 2019.

La nueva crítica cinematográfica

Cierto sector de la crítica cinematográfica jugó un papel fundamental a la hora de llamar la atención sobre algunos films, sobre las nuevas formas de producción y sobre los nuevos criterios estéticos. A principios de la década del noventa, la crítica de los principales medios de comunicación provenía de una vieja camada de críticos poco interesados en criticar y muy dedicados a festejar cualquier producción que fuese nacional y, si esta era bien recibida en el exterior, mucho más aún. Tendían, además, a rechazar las novedades y cualquier obra que no se adaptara a lo que ya estaban acostumbrados. Sin embargo, hubo algunas excepciones:

Diego Lerer y Marcelo Panozzo desde *Clarín*, Diego Battle desde *La Nación* y Luciano Monteagudo y Horacio Bernardes desde *Página 12* acompañaron el fenómeno e hicieron entrevistas, balances y críticas que ayudaron a instalar la idea de la aparición de una nueva generación (directores muy jóvenes lograban con su primera película la portada de *Clarín Espectáculos*, como es el caso de Celina Murga o Pablo Trapero). (Aguilar, 2006, p. 216)

Además, junto con estas nuevas producciones cinematográficas, también surgió una nueva y muy reducida camada de críticos, que realizaban sus actividades en algunos medios de manera marginal, entre los que se destacaban Roberto Pagés y Rodrigo Tarruella —quienes serían luego los redactores de *El amante*—, en el diario *Tiempo Argentino*, donde también escribía Andrés Di Tella, quien luego sería el fundador del BAFICI (Campero, 2008). Más tarde fueron surgiendo varias publicaciones especializadas, tales como las revistas *El amante/cine* (1991), *Film* (1993), *Haciendo cine* (1995), *La vereda de enfrente* (1996), *El cinéfilo* (1997), *Ossesione* (1997) y *La mirada cautiva* (1998).

En el mes de junio del año 1995, y luego del estreno de *No te mueras sin decirme a dónde vas*, de Eliseo Subiela, y del ciclo *Historias breves*, la revista *El amante*, en su

número 40¹², tituló en su tapa: “Lo malo – Lo nuevo”. La primera frase acompañaba a una foto de la película de Subiela; y, la segunda, una de *Historias Breves*. En ese mismo número, su fundador, Eduardo Antín, más conocido como Quintín (1995), sostenía:

Un abismo separa al film de Subiela de la mayoría de los cortometrajes de la muestra *Historias breves*, integrada por los proyectos ganadores del concurso del Instituto de Cine. Estos cortos muestran un alto nivel de competencia técnica, una vocación narrativa, una búsqueda de otros horizontes y sobre todo una comprensión del oficio que en su misma insipiencia contrasta con las taras habituales de muchos directores veteranos. La muestra insinúa que hay un futuro posible para el cine argentino. (p. 1)

Campero (2008) agrega:

La tapa “Lo malo – Lo nuevo” resumía además una toma de posición radical contraria al cine de aquel momento (una película que resumía los vicios del viejo cine, un director consagrado, prestigioso y festejado, producción de un gran grupo multimedios y financiación a cargo del Estado argentino) y una apuesta por propuestas estéticas novedosas, arriesgadas y cinematográficamente rigurosas de un grupo de jóvenes cineastas ignotos y sin compromisos. La novedad encontraba su eco y sus vectores de contagio. Con la nueva crítica se fue imponiendo la situación del cine argentino, la defensa de lo virtuoso y la posición crítica frente a “lo malo” por cuestiones cinematográficas y políticas que se presentaron en las películas y fuera de las películas. (p.27)

Un mes más tarde, en julio de 1995, Adrián Caetano publicó, en el N°41 de esa misma revista, un manifiesto de “Agustín Tosco Propaganda” —“un movimiento de cinéfilos dispuestos a sembrar el terror hacia los que tengan opiniones complacientes con el cine argentino”—, en el que sostenía:

¹² Disponible en: file:///C:/Users/pc/Downloads/El-Amante_040.pdf

... Nuestro cine es subversivo. Buscamos subvertir los valores que dominan al espectador argentino. Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. [...] Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramiento ha sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral [...]. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino [...]. Y no estamos en contra del cine argentino. Pero sí del cine extranjerizante argentino [...]. Optamos por la inexperiencia antes que la pomposidad. La violencia como defensa contra la pasividad como ataque [...]. Reclamamos como espectadores, ante los realizadores del sistema, un cambio contundente en la narrativa, ser más humildes y aprender algo de cine. Pero no enseñar¹³. (p. 50)

De acuerdo a los nuevos directores y a un sector cada vez más importante de la crítica, el cine necesitaba una renovación. Dos años y medio más tarde, *Pizza, birra, faso* hacía su aparición en la cinematografía argentina y era celebrada por esa parte de la crítica cinematográfica que creía que otro cine era posible. Horacio Bernardes, Lerer y Wolf (2002) recuerdan:

Casi todos los que escribimos este libro estuvimos una mañana de noviembre de 1997 en el Festival de Mar del Plata, viendo explotar ante nuestros ojos algo incrédulos una pequeña película llamada *Pizza, birra, faso*. [...] Para la crítica más joven, la película fue casi una bandera, y apoyarla era un acto de rebeldía, una afrenta ante el empobrecido *establishment* local. Dos estudiantes de cine —Adrián Caetano y Bruno Stagnaro— y un grupito de actores desconocidos habían hecho algo que parecía casi imposible: una película viva, original, vibrante, sincera, honesta. Una película que no olía a naftalina, ni a fórmula ni a discurso viejo y repetido. Una película sin deudas, sin traumas, sin cuentas pendientes y sin miedo. Sobre todo, sin miedo. (p. 11)

Como afirmó el crítico cinematográfico David Oubiña, “si algo produjo el nuevo cine, desde el punto de vista de la crítica, es que en primer lugar dio algo de qué

¹³ Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-amante-no-41/>

hablar” (Amatriain, 2009, p. 127). En este sentido, la nueva crítica cinematográfica celebró tomando en cuenta distintos ejes:

- La elección de temáticas sociales y mundos cercanos a esta generación joven;
- la representación de personajes cuyos conflictos personales están atravesados por la situación socioeconómica del país;
- el uso de diálogos y formas de actuación que alternan el habla coloquial, los dialectos y el lenguaje gestual;
- la identificación de los actores (profesionales o no profesionales) con sus personajes creíbles;
- la problematización de la división entre cine documental y cine de ficción y los usos y préstamos de recursos y retóricas entre ambos;
- la reflexión sobre la representación cinematográfica pero también sobre cómo representar la Argentina de hoy (cfr. Amatriain, 2009; Bettendorff, 2007; Wolf, 2002; Aguilar, 2006; Mizhari, 2011). (Daicich, 2016, p. 125)

El cine como constructor de lo verosímil: ¿un nuevo verosímil en el cine nacional de los noventa?

Christian Metz (1970), en “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, sostiene que en el cine existe una convención tácita por la cual se limita el campo de lo decible a ciertos temas y contenidos, en detrimento de otros: “En cine, muy a menudo, es el decir quien decide soberanamente lo dicho” (p. 17).

Para el autor, existen dos tipos de verosímiles: el *verosímil de género*, que “se construye mediante la reiteración de temas y motivos, elementos que juegan un papel central en el establecimiento de las leyes de un género” (Tagliaferri y Lorea, 2013,

p.18); y el *verosímil social*, “que se configura en un diálogo con los discursos sociales y culturales de un momento dado” (p. 18):

Lo verosímil se constituye en un aspecto ineludible para el estudio de la producción de los films porque su origen cultural y arbitrario fundamenta el hecho de que el verosímil aparezca como una restricción que apunta a la “forma del contenido”, es decir, a los modos de decir del film, más que a lo dicho, por lo que se manifiesta como censura. (p. 18)

El autor sostiene que “es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido” (Metz, 1970, p. 20). Así, es la relación con los discursos ya pronunciados que lo Verosímil se define, por lo que aparece como si fuera un efecto de corpus, ya que

... las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos [...]. Así pues, lo verosímil es, desde un comienzo, la reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: solo “pasarán”, entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores. (p. 20)

En *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Jacques Aumont *et ál.* (1996) sostienen que lo verosímil hace referencia al funcionamiento interno de la historia que un texto cuenta, a la relación del texto con otros textos, y también a la relación de este con la opinión pública. Entonces,

... lo verosímil puede, de entrada, definirse en su relación con la opinión pública y las buenas costumbres: el sistema de lo verosímil se dibuja siempre en función de la decencia. Solo se juzgará verosímil una acción que puede ser asimilada a una máxima, es decir a uno de esos modelos prefijados que, bajo la forma de imperativos categóricos, expresan lo que es la opinión pública. (p.146)

Metz (1970) indica que durante mucho tiempo ha existido un gran *Verosímil cinematográfico* con géneros bien definidos que no se mezclaban entre sí y, más aún, plantea que el cine en su conjunto ha funcionado como un gran género que contaba con una lista específica de contenidos autorizados, una especie de catálogo de *temas y de tonos filmables* (p. 20). Lo verosímil es *cultural y arbitrario* y es, en definitiva, la reiteración del discurso:

Pues nunca es directamente por la observación de la vida real (obras realistas), ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras no realistas) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte: incluso aquel que cree filmar la vida, o filmar sus fantasías, lo hace siempre más de lo que cree en relación con los otros films, aunque más no sea porque lo que filma no será finalmente un trozo de vida o un cúmulo de fantasías, sino un film. (p. 25)

Sin embargo —y debido a su condición de *cultural y arbitraria*—, el autor refiere que aquello que hoy es considerado inadecuado o “imposible”, puede ser lo Verosímil en otro momento histórico y en otro lugar:

Es claro igualmente que la verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film: pero una vez que está allí, se vuelve a su vez un hecho de discurso y de escritura y, por ello, el germen siempre posible de un nuevo verosímil. (p. 26)

En palabras de Aumont *et ál.* (1996), “dentro de esta evolución de lo verosímil, el nuevo sistema aparece ‘verdadero’ porque el antiguo ha sido declarado caduco y denunciado como convencional” (p. 150).

Entonces, *Pizza, birra, faso*, que, en un principio, fue una novedad, una renovación y una revelación, de alguna manera sentó las bases para que otras películas y otro tipo de cine tuvieran un lugar en la cinematografía argentina de la época.

Metz habla de la existencia de tres censuras del film: la *censura propiamente dicha*, que mutila la difusión, ya que se trata de una censura política que incide en los contenidos; la *censura económica*, que mutila la producción, ya que es la autocensura de la producción en nombre de las exigencias de la rentabilidad; y la *censura ideológica*, que mutila la invención, ya que hace referencia a la interiorización que ciertos cineastas hacen de las instituciones, lo que no les permite escapar de lo establecido.

En concordancia con lo antedicho, es posible analizar lo que significó *Pizza, birra, faso* para la cinematografía nacional, ya que rompió con ese catálogo de temas y tonos establecidos en el cine argentino y pudo escapar a los tres tipos de censuras expuestos por el autor (la *censura propiamente dicha*, la *censura económica* y la *censura ideológica*), al poner el eje en una temática novedosa —la miseria personificada en determinados sectores de la clase media que, como resultado de la implementación de las políticas neoliberales del Gobierno menemista, cayeron en la pobreza e indigencia y quedaron fuera del sistema inmersos en una suerte de lumpenaje—; con un tono novedoso, ya que no hay en la película una mirada moralista de lo que debiera ser, sino que el film da la impresión de que la historia se cuenta sola; y sin pensar en el éxito comercial que pudiera tener.

Retomando al lingüista Louis Hjelmslev, Metz plantea que existe una censura de lo Verosímil, que apunta a la forma en que los contenidos “autorizados” son puestos a jugar en el film. Sostiene el autor:

... la pantalla, durante mucho tiempo, permaneció herméticamente acaparada por una tradición del adolescente fílmico Verosímil, tradición ella misma dividida en siete u ocho grandes tipos de adolescentes admitidos. (Por orden aproximado de aparición histórica vemos al punto dibujarse algunos: 1. el galán heroico superafectivo del cine mudo; 2. el joven respetuoso y correcto de los films rosas; 3. el granuja burlón que hace reír;

4. el descentrado de buen fondo de Los Tramposos; 5. el horrible “beatnick”, etc.). (p. 23)

En relación a la cita precedente, es posible decir que *Pizza, birra, faso* consolidó un nuevo verosímil, una nueva forma de decir y nuevas cosas por decir, rompiendo con los mandatos del cine tradicional, y haciéndose eco de otros discursos sociales externos y con los que la película dialoga constantemente, que dieron lugar en la pantalla grande a jóvenes pobres, sin trabajo, sin familia y cuya mayor expectativa es la propia supervivencia.

Al respecto, David Oubiña (2003) plantea:

Pizza, birra, faso fue una novedad módica. Pero en su momento, esa módica novedad fue toda una novedad. Tanto atrasaba el cine argentino que, cuando un film hizo correctamente lo que la mayoría hacía mal, fue suficiente para sacudir las convenciones de representación y los pactos de recepción. [...] No era mucho, pero marcaba una diferencia abismal. (p. 29)

Capítulo 3

¿Cómo se “construye” al *delincuente*?

En este apartado realizaremos un breve recorrido por las distintas etapas que se han sucedido en distintos puntos a lo largo de la historia capitalista en lo referido al delito y al castigo y, por lo tanto, a la forma en que el discurso de la delincuencia y la figura del *delincuente* han sido constituidos en cada momento histórico. Esto nos permitirá entender que no en todas las épocas ser *delincuente* significó lo mismo, sino que, de acuerdo a intereses específicos, fue variando a lo largo del tiempo. Así, llegaremos a lo que en Argentina, en los años noventa, se construyó como el prototipo del sujeto que delinque.

El discurso de la delincuencia

En “El cuerpo de los condenados”, del libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Michel Foucault (1975/2002) sostiene que no en todas las épocas se sancionaron los mismos delitos ni se castigaron a los mismos tipos de *delincuentes*. Para esto, analiza distintos documentos a fin de dar cuenta, por un lado, de la ejecución pública, cargada de saña, en la que torturaron y descuartizaron a Robert François Damiens, el autor de un intento de asesinato contra el rey Luis XV de Francia en el año 1757; y, por el otro, un reglamento redactado por León Faucher para *delincuentes* encerrados en una prisión juvenil, setenta y cinco años más tarde. Señala que una de las primeras modificaciones ha sido la desaparición de los suplicios; sin embargo, considera que los castigos pasaron a ser menos inmediatamente físicos porque han sido reemplazados: “cierta discreción en el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, y despojados de su fasto visible” (p. 11). Lentamente, el castigo se ha ido convirtiendo en la parte más oculta del proceso penal:

... de una manera general, las prácticas punitivas se habían vuelto púdicas. No tocar ya el cuerpo, o lo menos posible en todo caso, y eso para herir en él algo que no es el cuerpo mismo. Se dirá: la prisión, la reclusión, los trabajos forzados, el presidio, la interdicción de residencia, la deportación —que han ocupado lugar tan importante en los sistemas penales modernos— son realmente penas “físicas”; a diferencia de la multa, recaen, y directamente, sobre el cuerpo. Pero la relación castigo-cuerpo no es en ellas idéntica a lo que era en los suplicios. El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien. El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso todavía a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables, será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras, y tendiendo a un objetivo mucho más “elevado”. Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores. (p. 13)

Entonces, sostiene el autor que el cuerpo ya no es el objeto de la penalidad, sino que ahora se busca que el castigo caiga sobre el alma.

Del mismo modo, también aquello considerado *delito* se ha modificado con el tiempo y, en consecuencia, la construcción de la figura del *delincuente* también ha cambiado a lo largo de la historia:

Sin duda, la definición de las infracciones, la jerarquía de su gravedad, los márgenes de indulgencia, lo que se toleraba de hecho y lo que estaba legalmente permitido, todo esto se ha modificado ampliamente desde hace doscientos años; muchos delitos han dejado de serlo, por estar vinculados a determinado ejercicio de la autoridad religiosa o a un tipo de vida

económica: la blasfemia ha perdido su status de delito; el contrabando y el robo doméstico, una parte de su gravedad. Pero estos desplazamientos no son quizá el hecho más importante: la división entre lo permitido y lo prohibido ha conservado, de un siglo a otro, cierta constancia. En cambio, el objeto “crimen”, aquello sobre lo que se ejerce la práctica penal, ha sido profundamente modificado: la calidad, el carácter, la sustancia en cierto modo de que está hecha la infracción, más que su definición formal. (p. 19)

Tres décadas después, David Garland (2001, 2005), en su libro *La cultura del delito. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, retoma la teoría de Michel Foucault para realizar un abordaje sobre la cuestión social del delito. Sostiene que desde los años setenta, el temor al delito ha ido adquiriendo mayor relevancia, ya que lo que durante el Estado benefactor se vivía como una ansiedad situacional y puntual, localizada, que afectaba a los barrios e individuos con peores condiciones, ha terminado por considerarse un problema social fundamental y una característica de la cultura contemporánea. Hace no tantos años, se creía que los sujetos se volvían *delincuentes* porque no habían tenido una socialización familiar o los medios para acceder a una educación adecuada ni oportunidades laborales o contención y tratamiento para su anormal predisposición psicológica, etc. En ese caso, entonces, la solución frente al delito era individual: se realizaba un tratamiento correccional caso por caso, con el apoyo y la supervisión de las familias, junto a mejoras en el bienestar social, sobre todo en lo referido a educación y generación de empleo.

En cambio, en la década de 1970 hicieron su aparición las *teorías del control*, que consideran al delito como un problema de control inadecuado:

[Estas] suponen que los individuos se ven fuertemente atraídos hacia conductas egoístas, antisociales y delictivas a menos que se vean inhibidos por controles sólidos y efectivos y promueven que la autoridad de la familia, de la comunidad y del Estado imponga restricciones e inculquen el autocontrol. (p. 52)

El autor plantea que, en la actualidad, el temor al delito es tal, que ha llegado a considerarse como un problema en y por sí mismo —distinto del delito y la victimización reales— y se han desarrollado políticas particulares que no apuntan a reducir puntualmente el delito, sino a disminuir los niveles de temor (p. 45).

En los últimos años, la imagen del *delincuente* como un sujeto desfavorecido, necesitado y merecedor de ayuda prácticamente ha desaparecido. En cambio, las imágenes que acompañan la nueva legislación suelen ser descripciones estereotípicas de “jóvenes ingobernables, depredadores peligrosos y *delinquentes* de carrera incorregibles” (p. 45). A su vez, junto a estas imágenes, el nuevo discurso de la política criminal invoca “un público lleno de ira, cansado de vivir con temor, que exige medidas fuertes de castigo y protección” (p. 45), aspecto que retomaremos más adelante.

La figura del *delincuente* en Argentina y el rol de la policía

De acuerdo al relevamiento realizado por Mariana Galvani (2016), en *Cómo se construye un policía. La Federal desde adentro*, la figura del *delincuente* aparece entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Y, para analizar su construcción, la autora se centra de dos momentos de la historia argentina que le permiten dar cuenta de

La consolidación de un poder que cristalizó en la formación del Estado nacional y la existencia de un saber que puso en claro lo que la policía reclamaba: la caracterización del otro, es decir, una regla que mostrara y un saber que justificara la elección de esos otros. (p. 129)

Entonces —continúa su relato la autora— por un lado, una vez saldadas las diferencias entre provincias, el Estado fue centralizando cada vez más su poder y el monopolio de la violencia legítima; y, por otro, durante la presidencia de Julio A. Roca,

la Policía de Buenos Aires fue entregada a la Capital, se creó la Policía de la Provincia de Buenos Aires y se nombró a Marcos Paz como primer jefe de la policía de la Capital.

En ese contexto, Buenos Aires dejaba de ser una “aldea” para convertirse en una de las “grandes metrópolis”, en la que coexistían diferentes sujetos sociales, cada cual con sus particularidades y complejidades. Beatriz Ruibal (1993) sostiene al respecto:

Los cambios sufridos por la ciudad deben entenderse en el marco del proyecto económico y del sistema de dominación política propuesto por los hombres de la Organización Nacional. La inmigración aluvional transformó la composición demográfica de la ciudad de Buenos Aires [...]. Esta transformación creó nuevos problemas y desajustes al proyecto de la elite criolla. Este proyecto implicaba una valoración negativa de los componentes nativos, a los que se oponía el papel renegador de la inmigración europea, la que se consideraba más adaptada a las nuevas relaciones requeridas por el mercado de trabajo, y, por ende, aquel centraba el control y la regulación social en sectores populares locales. Sin embargo, a fines de siglo, la incorporación de una crecida masa inmigratoria a la ciudad y el surgimiento de las organizaciones obreras plantearán nuevas contradicciones a la clase dirigente. Esta vez, el régimen se va a volver no solo contra los nativos sino también contra la inmigración, que pasará a ser el blanco de sus preocupaciones y control. (p. 7)

Luego, Galvani (2016) se pregunta, en relación a las fuerzas de seguridad y, particularmente, a la Policía Federal, de quiénes se *defiende* a “la sociedad”. Sostiene que todas las formas de Estado capitalista han necesitado construir un enemigo común al interior de cada nación, que les permitiera mantener la legitimidad de la violencia en manos del Estado. Y agrega que ese Estado al que se le reclama más intervención y presencia es un Estado *darwinista*¹⁴, que celebra y promueve la competencia entre las personas: “Este darwinismo es el modo en que la violencia que se ocultaba en el Estado benefactor hoy [...] se evidencia en diferentes discursos sociales que describen este momento histórico como ‘de inseguridad’” (p. 108). De esta forma, la

¹⁴ Para más información ver Wacquant, L. (1999). *Las cárceles de la miseria*.

estigmatización de ciertos sectores permite que las fuerzas de seguridad actúen de manera legítima a partir de un conjunto de prejuicios (imaginarios) sociales e institucionales. Como sostiene René Girard (1995), “para curar a la ciudad, hay que identificar y expulsar al ser impuro cuya presencia contamina por entero [...]. Es preciso que todos se pongan de acuerdo respecto de la identidad de un culpable único” (p. 95).

Galvani (2016) retoma también a Michel Foucault con su planteo acerca de que el Estado occidental moderno hace vivir “más y mejor” a una parte de la población, es decir, en defensa de esa parte de la población se empuja a otros hacia la muerte: en la actualidad, las guerras ya no se hacen para defender al soberano, sino que se hacen en nombre de la existencia de todos; “se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente, claro está que en defensa de la vida” (p. 109). En este sentido, el filósofo francés sostiene:

Ha sido absolutamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de los *delincuentes*, mostrarlos como peligrosos, no solo para los ricos, sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policial y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos de horribles crímenes. (Foucault, 1978, p. 67; itálicas añadidas)

Galvani se propone identificar a ese *otro no deseable* —de quien supuestamente las fuerzas de seguridad buscan cuidar al “resto de la sociedad”— en la historia de nuestro país, y se detiene en tres momentos:

1. El *vago*, situado en la Buenos Aires de la segunda mitad del siglo diecinueve, que aparece como el primer exponente de la otredad en los escritos de la que fuera la Policía de Buenos Aires. Se consideraba vago a aquel que no quería trabajar, que pudiendo tener una vida ordenada y decente, elegía, sin embargo, delinquir. En ese momento, de necesidades específicas vinculadas al desarrollo productivo y social del

país, se reprimía a los holgazanes para que se convirtiesen en trabajadores. El castigo era el ejército o el trabajo asalariado.

2. Los *lunfardos* y los *militantes anarquistas*, durante el primer tercio del siglo veinte, cuando la institución era Policía de la Capital. En ese momento en que la nación se estaba consolidando como tal, la población creció exponencialmente en pocos años y, entonces, los intelectuales de la época se vieron forjados a pensar en ordenar el caos y encontrar a los culpables del mismo. Así es que el positivismo hizo su aporte y, entonces, ya no importaba el “delito cometido”, sino el delito que se estaba por cometer. Los *anarquistas*, en tanto mentes enfermas, serían objeto de la acción terapéutica; y los *lunfardos*, contagiados por el mismo ambiente desfavorable en que vivían, serían enviados a la cárcel.

3. Los *terroristas*, objeto predilecto de las fuerzas de seguridad durante los años setenta, y los *jóvenes delincuentes*, que desde los setenta a esta parte son considerados una alteridad radical.

Con el correr del tiempo, y en un contexto de creciente desocupación y desigualdad social, a fines de la década de los ochenta y durante la década de los noventa, ese otro no deseable comenzó a identificarse con quienes cometían delitos comunes, cada vez más asociado a la imagen de un hombre joven y de escasos recursos, aspecto que desarrollaremos más adelante.

La Argentina de los noventa y la delincuencia juvenil

Sobre finales de la década del ochenta, con el triunfo de Carlos Menem en las elecciones presidenciales de 1989¹⁵, la Argentina comenzaría a transitar una etapa de corte neoliberal, hecho que signaría la década siguiente. Por primera vez, un mandatario peronista accedería al poder en alianza con el liberalismo económico

¹⁵ Obtuvo el 48.51% de los votos.

(representado por la UCeDé)¹⁶, lo que caracterizará al Gobierno menemista a partir de su política neoliberal y de alineamiento automático con Estados Unidos, que implicó una ola privatizadora en sintonía con el denominado “Consenso de Washington”, cuya consecuencia más visible fue el exponencial crecimiento del desempleo y la pobreza.

No obstante, sería un sinsentido realizar una cartografía de este período histórico sin aludir la Caída del Muro de Berlín, en 1989, y al derrumbe de la Unión Soviética, en 1991, hechos que implicaron el fin de la Guerra Fría y que consagraron a Estados Unidos como la única superpotencia mundial y a las democracias liberales como único paradigma de gobierno. En ese contexto, comenzó a hacerse referencia a la idea de “fin de la historia”, como expresión de la decadencia de las ideologías o “grandes relatos” que sustentaban buena parte de la disputa por el sentido en las décadas precedentes.

Es precisamente este marco el que le permitió al Gobierno de Carlos Menem implementar su modelo de Reforma del Estado¹⁷, en sintonía con las “recetas” que le imponía al país el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el propio Estados Unidos, a partir del ya mencionado “Consenso de Washington”, que, resumidamente, era una imposición a los países subdesarrollados, que implicaba, inicialmente, liberalización económica, el repliegue del Estado, una brutal transferencia de recursos de los asalariados hacia el gran capital y una apertura indiscriminada de la economía, que castigaba a la industria nacional en detrimento de actores multinacionales, acompañado con el discurso de la globalización.

En Argentina, los resultados económicos de tales decisiones fueron un formidable crecimiento de la desocupación¹⁸, a niveles de *records* históricos; una ola privatizadora de las empresas y bienes del Estado¹⁹; un fenomenal proceso de desindustrialización,

¹⁶ Es un partido político argentino fundado en 1982 por Álvaro Alsogaray y fue uno de los pocos partidos de corte liberal-conservador que gozó de popularidad en la Argentina del siglo XX.

¹⁷ La Ley N°23.696, conocida como Ley de Reforma del Estado, fue sancionada el 17 de agosto de 1989 y autorizaba al presidente a proceder con la privatización de un importante número de empresas estatales y a la fusión y disolución de diversos entes públicos.

¹⁸ Al momento de terminar su mandato, de acuerdo a las cifras oficiales, Menem dejaba un 14% de desocupación. Cuando asumió la presidencia, la desocupación ascendía al 7.1%.

¹⁹ Durante el menemismo, se privatizaron más de sesenta empresas estatales, algunas de servicios esenciales, como lo son el abastecimiento de agua, gas, electricidad y transporte.

un ajuste sobre la inversión del Estado en salud y educación; y un brutal aumento en la pobreza²⁰.

En términos sociales, las consecuencias de esta situación económica se tradujeron en un crecimiento de la desigualdad, la marginalidad y el empobrecimiento de vastos sectores de la sociedad, que fueron configurando nuevos bolsones de pobreza, sobre todo en las periferias de las grandes ciudades. Esta situación de desigualdad y degradación social, de “miseria planificada” y de destrucción del aparato productivo implicó el aumento en los niveles de violencia y en la represión del Estado, uno de los escasos ámbitos en los que su presencia se vio fortalecida, apuntada a perseguir a las víctimas de ese modelo de acumulación que generaba millones de excluidos. Wacquant (2009) sostiene al respecto:

El análisis comparativo de la evolución de la penalidad en los países avanzados en la última década revela un estrecho vínculo entre el ascenso del neoliberalismo, como proyecto ideológico y práctica gubernamental que propugna la sumisión al “libre mercado” y celebra la “responsabilidad individual” en todos los ámbitos, por un lado, y la adopción de políticas punitivas e impulsoras del mantenimiento del orden contra la *delincuencia* callejera y las categorías que quedan en los márgenes y las grietas del nuevo orden económico y moral caracterizado tanto por el capital financiero como por la flexibilización laboral. (p. 17; itálicas añadidas)

El crecimiento de los índices de delitos produjo, a la par, la construcción lenta de lo que años más tarde se llamaría *pibe chorro*, asociada a jóvenes de barrios marginados, a quienes se intentó convertir en la causa del problema, cuando, en definitiva, eran una de sus consecuencias. En palabras de Wacquant: “... transformar un problema político, enraizado en la desigualdad económica e inseguridad social, en un problema de criminalidad” (p. 3).

En “¿Cómo se construye un pibe chorro? Los jóvenes como productores de riesgo en el discurso de la [in]seguridad neoliberal”, Silvina Meritano (2019) sostiene que fue

²⁰ Al finalizar el Gobierno menemista, la pobreza era del 26,7%, mientras que el pico más alto se dio en octubre de 1989, apenas dos meses después de haber asumido el poder, con el 38,3%.

Daniel Miguez (2004) quien primero analizó el concepto de *pibes chorros*, noción que proviene del campo popular y es retomada desde una perspectiva de las culturas juveniles. En su libro *Los pibes chorros: estigma y marginación*, el autor postula:

La complejidad que reviste el análisis de la delincuencia, la que —como fenómeno— no puede atribuirse a una serie de circunstancias de manera directa, desandando las asociaciones simplistas entre delito y pobreza, sosteniendo su famosa afirmación “*pibe chorro no se nace, se hace*” (Miguez, 2010: 59), proponiendo que la construcción de esa identidad es el resultado de fenómenos complejos que se producen entre el contexto social y el joven. Afirma que la experiencia social de los jóvenes conocidos hoy como *pibes chorros* fue produciéndose a través de procesos de pauperización que se profundizaron a lo largo de varias generaciones. (p. 6)

Al respecto, Esteban Rodríguez Alzueta sostiene en *Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos* (2016) que

La construcción del *pibe chorro* tiene lugar al mismo tiempo que aumenta, en Argentina, el delito predatorio o al boleó. En efecto, durante la década del 90 aumentaron el robo y el hurto, delitos que tienen un impacto directo sobre la integridad física y el patrimonio móvil de las víctimas. Delitos, según se dice, protagonizados en su mayoría por jóvenes residentes en barrios pobres. (p. 12; itálicas añadidas)

No es un dato menor el rol activo que jugaron los medios de comunicación, en cuyos discursos se elevaba el individualismo a un pedestal, como elemento legitimante de la destrucción de lazos sociales, acompañado por discursos que ponderaban el “sálvese quien pueda” y otras construcciones de la misma índole, en las que los jóvenes suelen ser los más vulnerados, ya que son “objeto de un triple proceso de estigmatización. Resultan estigmatizados por los vecinos y los medios de masivos de comunicación, *sobreestigmatizados* por los policías, y empapelados por las agencias judiciales” (p. 25).

Wacquant (2009) nos ofrece una interesante síntesis de lo antedicho:

Gracias a la asociación tenaz entre el crimen, la pobreza y la inmigración en los medios de comunicación, así como a la constante confusión de la inseguridad con la “sensación de inseguridad”, pensada para arremeter contra la piel oscura de la figura del *delincuente* callejero y que conduce a la ansiedad causada por la precarización del trabajo, la crisis de la familia patriarcal y la erosión de las relaciones tradicionales de autoridad entre las categorías de sexo y edad, la descomposición de los territorios de la clase trabajadora y la generalización de la competencia entre escuelas, estas medidas [la aplicación de nuevas políticas punitivas] son objeto de un consenso político sin precedentes y gozan de un amplio apoyo de la opinión pública y de todas las clases. (p. 19; itálicas añadidas)

La delincuencia (y el “problema de la inseguridad”)

En la actualidad, y desde hace algunas décadas, la *inseguridad* pareciera ser un tema del que cualquier ciudadano puede hablar sin miedo a encontrar posiciones contrapuestas por tratarse de una problemática sobre la que —supuestamente— toda la población tuvo y tiene una misma opinión. Sin embargo, en diferentes épocas, el concepto de *inseguridad* ha estado asociado a distintos sujetos y situaciones y cargada de connotaciones disímiles.

Diversos autores coinciden en señalar que fue en la década de los noventa cuando la inseguridad se convirtió en un problema público vinculado indefectiblemente al desempleo y a la crisis social generalizada, en la que los jóvenes fueron cobrando mayor protagonismo, y fue cuando el tema adquirió, además, relevancia académica. Como mencionáramos en el apartado anterior, no menos importante es el papel que jugaron los medios de comunicación hegemónicos; Mercedes Calzado afirma:

A fines de la década del noventa, por un lado, crecen las denuncias de delitos y, por otro, se ponen en marcha los canales de noticias de veinticuatro horas. Estos dos fenómenos dieron lugar a otro tipo de noticia policial. Ya no era un caso que, periódicamente, se iba armando poco a poco desde los medios gráficos o audiovisuales. Es un tipo de construcción comunicativa en el cual lo que se busca es generar contenido permanentemente. En este sentido, la nota policial tiene la ventaja de ser barata y a la vez causar impacto. La generación de una mayor preocupación por la percepción social de inseguridad debido al aumento de las estadísticas vinculadas al delito urbano se produce a la par de la aparición de estas grandes cadenas que requieren la construcción permanente de contenido, modificando el modo de contar los casos policiales. (Conicet, 2015)

En el mismo sentido es que, “reiterada e incansablemente, los medios de comunicación identifican como ‘causantes de la inseguridad’ a los jóvenes urbanos desempleados e inmediatamente construyen la cadena de equivalencias: inseguridad-delito-pobreza” (Ortiz Maldonado y Recepter, 2010, p. 151).

En efecto, de acuerdo a los datos disponibles, los delitos contra la propiedad han aumentado más de un 200% entre los años 1985 y 2000, con un notable crecimiento en los años noventa y un pico luego de la crisis de 2001 para luego mostrar un amesetamiento a partir del año 2003. Es justamente en estos años que, de acuerdo a encuestas nacionales, el delito comenzó a ocupar el primer puesto en cuanto a los peligros más preocupantes para la sociedad, solamente superado por el miedo a perder el empleo durante las crisis económicas (Romero, 2020).

Como adelantáramos más arriba, la figura del *delincuente* suele estar asociada casi de forma directa a las características *varón*, *joven* y de los *sectores populares*, asociación que, desde unos años a esta parte, ya es propia de los temas de conversación diaria, al ser alimentada de forma constante por los discursos de los medios de comunicación hegemónicos—. Al respecto, Kessler (2010) plantea:

Los estudios de los últimos años han señalado un creciente protagonismo de jóvenes desde los años 90. Una disminución de la edad promedio de la población en proceso penal por delitos y en las cárceles ha dado lugar a debates aún no saldados (Guemureman y Daroqui, 2002). Para unos, esto es resultado de un mayor impacto de nuevas formas de marginalidad en las nuevas generaciones de sectores pobres, para otros, solo se trata de un mayor encarnizamiento de la policía y poder judicial contra jóvenes, en particular si son varones y de sectores populares y es posible que haya parte de verdad en ambas explicaciones. En segundo lugar, a diferencia de otros países de la región, donde el protagonismo de grupos con alta cohesión y enclave territorial, como bandas, pandillas o maras, serían centrales, este no sería el caso de Argentina. Los estudios coinciden en que se trata en general de delito individual o de grupos poco organizados (Kessler, 2004; Miguez, 2008; Tonkonoff, 1996). (p. 3)

Entonces, desde los años noventa, el “problema de la inseguridad” atraviesa cada aspecto de la vida social y está presente no solo en investigaciones académicas, sino también en todos los discursos sociales: aparece como tema recurrente tanto en los medios de comunicación como en las conversaciones cotidianas. “Los discursos de la ‘inseguridad’ producen un mundo violento donde todos los aspectos de la vida serían amenazados por un ‘mal’ omnipresente” (Ortiz Maldonado y Recepter, 2010, p. 149). Es, además, aquello a lo que todos los políticos apuntan y prometen resolver de la manera más efectiva (Romero, 2020).

En este sentido, el cine, en tanto discurso social, no es ajeno a la temática, y *Pizza, birra, faso* la aborda, y representa al *delincuente* de una determinada manera, que apuntamos aquí a analizar.

Capítulo 4

La “construcción” de la figura del *delincuente* en *Pizza, birra, faso*

En el presente capítulo, y a partir del recorrido que venimos construyendo a lo largo de estas líneas, abordaremos algunos ejes que atraviesan la película y de los que necesariamente debemos dar cuenta al hablar de la sociedad argentina de los años noventa, para, finalmente, profundizar en cómo el *delincuente* es construido en *Pizza, birra, faso*.

Los jóvenes de *Pizza, birra, faso*

Incluso a simple vista es fácil notar que muchas de las películas realizadas a partir de la segunda mitad de la década del noventa están protagonizadas por jóvenes de menos de treinta años. Sin embargo, esto no quiere decir que la juventud no aparezca representada en los films producidos en años anteriores, ni que la representación que se realiza en cada caso sea la misma.

En este sentido, resulta oportuno especificar a qué nos referimos cuando hablamos de *juventud*, ya que *ser joven* no siempre significó lo mismo. Planteamos con Mario Margulis y Marcelo Urresti (1998) que solo a partir de épocas recientes es que la juventud comienza a considerarse en la sociedad occidental como una etapa diferenciada de la vida de las personas: “A partir de los siglos XVIII y XIX comienza a ser identificada como capa social que goza de ciertos privilegios, de un período de permisividad, que media entre la madurez biológica y la madurez social” (p. 2). Y agregan que esta “moratoria” es un privilegio para algunos sectores sociales, los ubicados en las clases medias y altas, que pueden dedicar algunos años —cada vez más— a estudiar, postergando las responsabilidades vinculadas directamente al mundo adulto:

... entre los sectores populares se ingresa tempranamente al mundo del trabajo, cuando las condiciones del mercado laboral lo hacen posible. También es frecuente formar un hogar y comenzar a tener hijos apenas terminada la adolescencia, cuando no, como en el caso de muchas mujeres, durante el curso de la misma. En cambio, entre sectores de clases media y alta, es habitual que se cursen estudios [...] y que este tiempo dedicado a la capacitación postergue la plena madurez social, en su sentido económico, laboral y reproductivo. (p. 4)

Hubo y hay, entonces, diferentes formas de ser joven, ya que se trata no solamente de una etapa en la vida de las personas, sino que se encuentra fuertemente relacionada a las condiciones materiales de existencia de cada sujeto/familia, que posibilitan —o no— que efectivamente exista y se desarrolle esa “juventud”.

En el mismo sentido, en *Escenas de la vida posmoderna*, libro publicado por Beatriz Sarlo (1994) casi promediando la década del noventa, la autora sostiene que “la juventud no es una edad sino una estética de la vida cotidiana” (p. 36). Y hace una suerte de *racconto* para dar cuenta, a través de una serie de ejemplos, de lo que ha significado ser joven en distintas épocas:

La infancia, casi, ha desaparecido, acorralada por una adolescencia tempranísima. La primera juventud se prolonga hasta después de los treinta años. Un tercio de la vida se desenvuelve bajo el rótulo, tan convencional como otros rótulos, de juventud. Todo el mundo sabe que esos límites, que se aceptan como indicaciones precisas, han cambiado todo el tiempo.

En 1900, esa mujer inmigrante que ya tenía dos hijos no se pensaba muy joven a los diecisiete [...]. Antes, los pobres solo excepcionalmente eran jóvenes y en su mundo se pasaba sin transición de la infancia a la cultura del trabajo; quienes no seguían ese itinerario entraban en la calificación de excepcionalidad peligrosa: *delincuentes* juveniles, cuyas fotos muestran pequeños viejos, como las fotos de los chicos raquítricos. En este caso la juventud, más que un valor, podía llegar a considerarse una señal de peligro (de este hábito se desprendió la criminología, pero la policía lo cultiva hasta hoy). Sin embargo, en 1918 los estudiantes de Córdoba iniciaron el

movimiento de la Reforma universitaria reclamándose jóvenes; Ingenieros, Rodó, Palacios, Haya de la Torre creyeron hablar para los jóvenes y encontraron que el interlocutor joven podía ser instituido en beneficio de quienes querían instituirse como sus mentores. También se reconocían jóvenes los dirigentes de la Revolución Cubana y los que marcharon por París en el Mayo de 1968. A la misma edad, los dirigentes de la Revolución Rusa de 1917 no eran jóvenes; las juventudes revolucionarias de comienzos de siglo creían tener deberes que cumplir antes que derechos especiales que reclamar: su mesianismo, como el de las guerrillas latinoamericanas, valorizaba el tono moral o el imperativo político que a los jóvenes los obligaba a actuar como protagonistas más audaces y libres de todo vínculo tradicional. Los románticos, en cambio, habían descubierto en la juventud un argumento estético y político. Rimbaud inventó, a costa del silencio y del exilio, el mito moderno de la juventud, transexual, inocente y perversa. Las vanguardias argentinas de la década de 1920 practicaron un estilo de intervención que luego fue juzgado juvenil; en cambio, Bertolt Brecht nunca fue joven, ni Benjamin, ni Adorno, ni Roland Barthes. Las fotos de Sartre, de Raymond Aron y de Simone de Beauvoir, cuando apenas tenían veinte años, muestran una gravedad posada con la que sus modelos quieren disipar toda idea de la inmadurez que fascinaba a Gombrowicz; éramos jóvenes, dice Nizan, pero que nadie me diga que los veinte años son la mejor edad de la vida. (p. 36; *itálicas añadidas*)

Pizza, birra, faso no solamente está protagonizada por jóvenes de los años noventa, sino que, además, es su mirada —y su empatía— la que está puesta en el film. Como sucede en otros films de la década, los personajes principales son jóvenes pertenecientes a los sectores más marginales y empobrecidos de la época, “son marginales en el sentido en el que los define Daney: no portan en esa marginalidad una idea de cambio y de heroicidad [...], sino, simplemente, la condición de su exclusión y de la disponibilidad absoluta” (Aguilar, 2006, p. 30).

De hecho, el film comienza con el audio real de un operativo policial del que el *staff* había sido víctima, mezclado con una canción de cumbia y un audio de un informativo radial que indica la temperatura junto con la cifra de desocupados y subocupados en el

país, como si la pobreza ya fuera un dato cotidiano; y los sonidos se cruzan con imágenes que dan cuenta la miseria de la ciudad —gente vendiendo lo que sea y otros pidiendo limosna en los semáforos a cambio de una limpieza rápida de parabrisas— e imágenes de esa misma detención. En referencia a estas escenas, que corresponden a un hecho que efectivamente les sucedió a los directores y actores de la película, Stagnaro recuerda:

El primer plano de la película, el de los chicos en medio de un operativo policial, fue algo que nos pasó de verdad²¹. [...] Salimos con el Fairlane de filmar una escena, iba manejando Caetano, y teníamos las armas de utilería arriba y en eso nos paró un patrullero y cuando vieron las armas nos llevaron a la comisaría [...]. El auto estaba detenido en medio de cinco patrulleros, con los canas muy nerviosos, las armas de fogeo sobre el capó y los policías con itacas. Ahí intentamos explicarles que era todo una filmación, pero los tipos no querían saber nada. En un arrebato me puse a filmarlos un poco para amedrentar y para que vieran que realmente era una película y eso terminó siendo el primer fotograma. Esa era la impronta de lo que hacíamos: una mezcla entre cierto *amateurismo* y una urgencia que no se detenía. (Fernández Cruz, 2018)

Continuando con el argumento del film, los jóvenes protagonistas, inmersos en una dura realidad, viven el presente como pueden, no tienen rumbo fijo, sino un solo objetivo: conseguir comida, cerveza y cigarrillos, quizás en un juego de palabras que resignifica el tradicional “salud, dinero y amor” adaptado a una realidad de necesidades que condiciona hasta los deseos (Althabe, 2009). Y la forma de conseguir el dinero para obtener esas cosas es el robo: “son *lúmpenes* que no buscan cambiar nada sino rebuscárselas en un mundo hostil” (Aguilar, 2006, p. 30; resaltado en el original).

²¹ En referencia a aquella anécdota, es posible decir, junto con Gonzalo Aguilar (2006), que, a diferencia del cine anterior, existe, “en el nuevo cine argentino, una *reutilización estratégica de la desprolijidad*. [...] Los nuevos directores supieron sacar provecho de aquellas tomas que, según un criterio de calidad, no habían quedado bien” (p. 22; resaltado en el original).

Como sostienen Margulis y Urresti (1998), la juventud, en tanto moratoria entre la niñez y la adultez, es un privilegio de clase al que estas personas no han tenido la suerte de acceder. Uno de ellos, además, deberá hacerse cargo de su futuro hijo, ya que su novia está embarazada y a días de parir. Tal como plantean los autores, en los sectores populares se ingresa tempranamente al mundo del trabajo, apenas terminada la niñez, cuando no durante ella. Esto es así cuando las condiciones del mercado laboral lo permiten; cuando no hay trabajo, el delito es el medio para sobrevivir:

... la fuente de legitimidad de los recursos obtenidos ya no reside en el origen del dinero (el fruto del trabajo) sino en su utilización para satisfacer necesidades, por lo que el delito no es un fin sino un medio (parecería el único) para ello. (Althabe, 2009, p. 86)

En el film, los personajes no se cuestionan su forma de vida, parecen aceptar sin más que deben conseguir su alimento diario como sea y que el robo es el único medio que les queda para subsistir, ya que no tienen ningún sostén económico ni afectivo más que ellos mismos. Por lo tanto, tampoco tienen posibilidad de grandes aspiraciones ni grandes proyectos más que “independizarse” del taxista/ladrón que los hace “trabajar” para luego estafarlos —que es, además, una de las pocas personas adultas con quien tienen relación— y, en el caso del Cordobés, también está presente su deseo de “ser un buen padre”²² y de empezar una nueva vida en Uruguay junto a su novia y su hijo.

Como mencionáramos en el párrafo anterior, hay pocas figuras adultas de relevancia a lo largo de la película. Así, otro de los adultos que aparecen en escena es el pasajero del taxi²³ al que le exigen la entrega del dinero que lleva encima. El

²² En la escena en la que el Cordobés va a visitar por última vez a Sandra a la casa de su padre y planifican el viaje a Uruguay que se produciría a la mañana siguiente, tiene lugar el siguiente diálogo: Cordobés: —Che, Sandra, ¿pensás que puedo ser buen papá?
Sandra: —Sí, mi amor.

²³ La escena del robo al pasajero del taxi fue producto de una historia real que escuchó Stagnaro de boca de la propia víctima: “El disparador que teníamos era la grabación de un tipo contando el robo a un taxi, que luego fueron los primeros cinco minutos de película. Tuvimos la suerte que el tipo lo contó con una gran verdad, reproduciendo los diálogos de los personajes muy bien y eso sentó las bases del ritmo del habla de los personajes. Me pareció tan interesante el modo en que lo contaba, que le pedí permiso para grabarlo y eso después lo compartí con Adrián” (Fernández Cruz, 2018).

empresario les afirma que no tiene nada y pide que lo dejen tranquilo: “Soy un laburante igual que vos, hermano”, le dice al Cordobés. Instantes después descubren que, efectivamente, tenía una cantidad de dinero escondido entre sus ropas. Otro adulto que intenta engañarlos.

Por otro lado, Rubén, un ladrón al que conocen a través de Frula, que es unos años mayor y que tiene auto y armas para poder hacer “algo grande”, también los termina estafando al quedarse con casi toda la plata conseguida durante el robo al restaurante. Otra vez, un adulto que los engaña y que les demuestra que no pueden confiar en nadie.

Continuando con la cuestión etaria, en la película aparecen otros jóvenes, además de ellos mismos: algunos buscando trabajo en una larga fila de postulantes a la que los cuatro amigos se acercan para robar; otros, en la puerta del boliche esperando para entrar y tener un rato de diversión. En ninguna de las situaciones estos amigos pasan desapercibidos. En el primero de los casos, terminan escapando de sus víctimas, que descubren que les habían robado lo poco que podía tener un grupo de desocupados en sus bolsillos; en el segundo caso, a ellos se les niega la diversión que los otros jóvenes con plata para pagar la entrada podían tener, ya que la persona en quien el Cordobés confiaba para que los dejara pasar, negó conocerlos, quizá porque, a diferencia de ellos, tenía un “trabajo digno”²⁴.

Otros rasgos que caracterizan a este grupo de jóvenes son una cierta apatía y un visible desinterés en algunas situaciones. Cuando Sandra, con un embarazo avanzado, y el Cordobés discuten, ella guarda sus pocas pertenencias y se va, dejando la casa en la que viven —vivienda que, en realidad, parecieran estar ocupando— sin que los otros presentes —que miran la película *Tarde de perros* con la intención de obtener ideas para hacer “algo grande”— siquiera se percataran de la situación.

Otro momento que puede entenderse como un rasgo de desinterés es la escena en la que la policía se acerca a la zona del Obelisco por el robo al Rengo y los varones, que

²⁴ Entonces el Cordobés, indignado por el desprecio del empleado, le dice a Pablo: —Me da bronca el pendejo de mierda este. Miralo, consiguió un laburo y se viene a agrandar el pendejo este. Pero ya me las va a pagar...

justo están dentro del monumento y ven por la ventana toda situación y cómo se llevan detenida a Sandra, solo atinan a evitar que el Cordobés salga corriendo a intentar evitar que su novia termine en la comisaría.

Sería sencillo cuestionar esas reacciones —o no reacciones— si no tuviéramos en cuenta que se trata de adolescentes que apenas hace unos años eran niños y que sin ningún respaldo ni contención tienen que hacerse cargo de sus vidas y lo hacen como pueden; no tienen más que a ellos mismos en medio de una enorme ciudad donde la miseria y la desigualdad son las verdaderas protagonistas. Sin embargo, es posible percibir en su cotidianeidad una constante solidaridad entre ellos; por ejemplo, el dinero que consigue siempre se utiliza para satisfacer las necesidades de todos.

A lo largo del film, los protagonistas deambulan guiados por el único objetivo de conseguir dinero para lo básico (no tener hambre) y aprovechan la oportunidad que se les presenta; otra vez: puro presente y un imperioso impulso por sobrevivir. Aun cuando exista una especie de proyecto entre Sandra y el Cordobés para irse a Uruguay, les resulta insostenible llevarlo a cabo. Finalmente, la idea se concreta pero a medias: solo ella logra embarcar. Los cuatro jóvenes varones terminan muertos.

A diferencia del cine de los ochenta y principios de los noventa, en el que, en la mayoría de los casos, existía una estructura familiar en la que los jóvenes y adolescentes encontraban guía y contención, en el nuevo cine pareciera ocurrir todo lo contrario. Como afirma Andrés Fahri (2005), “la nueva generación de directores narra adolescentes solitarios, despojados de un referente familiar y de una mirada transformadora hacia el futuro, que viven la cotidianeidad como un territorio a descubrir sin un mapeo previo e intencionado” (p. 78).

Los protagonistas de *Pizza, birra, faso* son jóvenes que quedaron por fuera del sistema, sumergidos en la miseria planificada de los años noventa, que fue el resultado de las políticas implementadas por el Gobierno neoliberal de Carlos Menem, que se mantuvo en el poder durante dos mandatos consecutivos. Como sostiene Miriam Goldstein (2008), “dada su vulnerabilidad social [...] los jóvenes recogen antes que ningún otro sector social los cambios que se producen en el modo de construcción de los vínculos sociales” (p. 94).

En este sentido, *Pizza, birra, faso* les dio lugar en la cinematografía nacional a esos jóvenes marginales, excluidos del sistema, que —sostiene Campero (2008)— “hasta esta película [...] solo habrían podido tener visibilidad a través de alguna información de Crónica TV sin editorializar” (p. 35). Y esta inclusión se realiza a partir de sus cuerpos, pero sobre todo, a partir de sus diálogos:

Los diálogos de *Pizza, birra, faso* son una de las columnas constitutivas de su realismo. No hacen avanzar la trama sino que son parte de la construcción de los personajes, los caracterizan. [...] Además, se trata de un lenguaje de la marginalidad, en un tono extremadamente fiel, fácilmente reconocible, pero, según revelaron sus directores, muy trabajado con los actores. (p. 35)

Gonzalo Aguilar (2006) agrega que:

... los insultos proferidos por los personajes no significan nada sino la imposibilidad de comunicarse [...]. En *Pizza, birra, faso* lo real es el insulto. Según Silvano Santiago, el insulto en las clases subalternas tiene que ver con la ausencia de un enemigo perceptible; de esa manera exhibe su malestar con el mundo: el odio todavía no llega a articular un relato o un sentido (2004). (p. 112)

En el N°70 de *El Amante*, cuando la película acababa de estrenarse en el Festival de Mar del Plata, Quintín (1997) escribía, aún perplejo frente a la novedad que traían Stagnaro y Caetano:

Los personajes de la película hablan como nadie habló hasta ahora en el cine argentino. Con una exactitud de tono que causa el placer de una nota afinada. Y con una gracia contenida, que nunca se exhibe como tal. Y nunca caen en una frase de relleno, redundante, que no contribuya a la creación del clima o a pintar sus personalidades. El cordobés Héctor Anglada revela la bronca del provinciano contra la gran ciudad en cada modulación de la

voz. Pablo (Jorge Sesán) expresa la dureza en una sola mirada, pero también un anhelo de que esa dureza no sea necesaria. (p. 5)

Otro de los aspectos que se pueden analizar en relación directa a la figura de los jóvenes es la representación que se realiza de la familia en la película seleccionada, si es que aparece representada de alguna manera, incluso si es que cobra relevancia por su ausencia. Entendemos aquí que no es un dato menor si el entorno familiar aparece o no representado, y de qué forma, porque es un hecho que se relaciona de manera directa al apoyo y contención con que cuentan los protagonistas del film, ya que, como mencionáramos más arriba, para ellos el robo es un medio para sobrevivir y no un fin en sí mismo.

Siguiendo a Malena Verardi (2007), consideramos que “la familia, entendida como una categoría discursiva, cultural, social y teórica, resulta un espacio propicio para leer los cambios producidos en el orden político, social y cultural; una herramienta crítica para reflexionar sobre el presente en la Argentina contemporánea” (p. 2).

Con el correr de la década de los noventa, y como consecuencia de las políticas de corte neoliberal implementadas en el país, también la institución familiar fue experimentando cambios, vinculados fundamentalmente a la desregulación del mercado de trabajo, a la inestabilidad laboral y al desempleo, lo que conllevó a que la dinámica familiar se modificara y el trabajo dejara de funcionar como estructurador o como ordenador de la cotidianeidad:

El ritmo familiar dejó de organizarse en función del trabajo, dado que la creciente volatilidad del mismo (atravesado por horarios cambiantes o por períodos de desempleo) trajo aparejadas nuevas dinámicas en el interior del hogar. La mayor presencia de los adultos en los hogares tornó superflua la participación de los jóvenes en el funcionamiento doméstico, en tanto que la ausencia de certidumbres en cuanto a la organización de los horarios cotidianos fue dificultando el establecimiento de rutinas compartidas (Kessler, 2004). (Verardi, 2007, p. 5)

Atrás había quedado la idea de representar a la familia tipo, unida y ejemplo de nación. El nuevo cine no traía una mirada moralizante; más que eso, sus directores estaban interesados en hacer un cine actual. Y lo actual, en ese momento, eran las secuelas que el neoliberalismo estaba dejando en una gran parte de la sociedad. Como consecuencia, en el contexto familiar surgían problemas económicos por la falta de empleo o por las malas condiciones laborales que los trabajadores debían soportar a cambio de un salario de miseria que, inflación incluida, no alcanzaba; hijos que, una vez finalizado el secundario —si es que no se había abandonado antes—, no tenían aspiraciones frente al descreimiento —que llevaba a pensar que la situación económica y social solo podría empeorar, nunca mejorar— y no seguían los estudios frente a la necesidad de trabajar para tener plata, pero ese trabajo nunca llegaba.

Parece evidente que no solo los lazos conyugales están en crisis, sino también las nociones de familia tan acendradas como la unión heterosexual, la estabilidad del grupo unido por lazos de sangre, la autoridad de los ancestros, el sentido de la pertenencia. Antes se suponía que los padres no solo traían a los hijos al mundo sino que también les entregaban un mundo: es decir, un legado, una experiencia, eventualmente un trabajo y un lugar en el que arraigarse.

Pues bien, hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, esta sigue inscrita como un punto de referencia aunque sea invisible. Por eso las relaciones entran en descomposición: la familia es todavía una institución que sigue operando y que no fue reemplazada por ninguna otra. (Aguilar, 2006, p. 41)

En *Pizza, birra, faso* la imagen familiar directamente ha desaparecido, no hay figuras materna o paterna para los cuatro jóvenes protagonistas, que viven —o quizás solamente duermen— en una casa sin comodidades, sin ninguna figura adulta presente. Solo aparece en alguna oportunidad el padre de Sandra, ya que cuando ella se pelea con el Cordobés decide volver a su casa paterna por un tiempo,

supuestamente hasta que su pareja y padre de su hijo consiga un trabajo, pero finalmente debe irse antes de lo pensado debido a las golpizas a la que su progenitor la somete, aun estando embarazada. Cuando el Cordobés la va a visitar, se cruza con él y lo saluda, pero no obtiene respuesta, ni siquiera una mirada. Hay un padre violento y desinteresado al que, sin embargo, frente a la inexistencia de una mejor opción, se puede recurrir ante la falta de un lugar donde dormir. Entonces, no hay para estos jóvenes un lugar seguro de contención familiar que pueda garantizarles, cuanto menos, el alimento diario. No queda más opción que rebuscárselas como se pueda.

Pareciera que lo más cercano al amor o a la contención familiar —o maternal— les llega al Cordobés y a Pablo a través de la pasajera del taxi a la que asaltan, quien a pesar de haber sido robada e insultada, le da a este último el medicamento que necesita para calmar su ataque de asma en medio del atraco, e incluso acepta conducir el auto una vez que los jóvenes golpearon y dejaron inconsciente al chofer para quitarle el arma y el vehículo, que utilizarían para intentar concretar un nuevo objetivo.

Gonzalo Aguilar (2006) sostiene que

... cuando la familia [...] está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo. En realidad, nomadismo y sedentarismo son signos complementarios de los nuevos tiempos pero muestran estados diferentes: mientras el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficiencia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden. (p. 41)

El film representa, en definitiva, a una parte de la sociedad sobre la cual las políticas de un Gobierno neoliberal han hecho estragos, tal como sucedió con una enorme parte de la población argentina durante la década de los noventa, cuando sectores de la clase media cayeron en la pobreza y los pobres se volvieron aún más pobres, hasta

caer en la indigencia, mientras otros se enriquecían a costa de las necesidades del resto. Es una película que muestra “un mundo urbano duro, implacable, donde no sobra ni siquiera ese pedacito de comida, de cama o de ternura que los personajes necesitan, es hostil más allá de las típicas postales de lugares emblemáticos de Buenos Aires” (Daichich, 2016, p. 120). Y se enmarca en lo que Aguilar (2006) llama “el cine de los descartes”, que se reconoce porque “en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la delincuencia” (p.42); es decir, “todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes” (p. 42).

En palabras de Quintín (1997), “Sin pretenderse una radiografía social, la película es una descripción de la Argentina que no escamotea su presente dificultoso, su futuro incierto, sus abusos de poder, su clima de violencia” (p.6).

La institución policial y la figura del *delincuente* en *Pizza, birra, faso*

En este apartado analizaremos la forma en que el film seleccionado representa a la institución policial y a la figura del *delincuente*, y daremos cuenta del modo en que dichas representaciones se vinculan con la época de la que fueron parte.

En *Pizza, birra, faso*, la policía tiene un papel preponderante. Ya el comienzo del film se compone de imágenes y de audios reales de un operativo policial del que los propios directores y actores fueron protagonistas. Luego, a lo largo de la trama, las fuerzas de seguridad vuelven a tener intervención cuando, después de que el Cordobés y Frula le robaran al artista callejero, este lleva a un policía a buscarlos. Como en el lugar donde siempre paran solo está Sandra —los demás estaban dentro del

Obelisco— el oficial se lleva a la mujer embarazada, que termina pasando una noche en la comisaría.

Más adelante, después de haber asaltado el restaurante al que supuestamente concurría gente adinerada, los jóvenes escapan en el auto de Rubén, pero el vehículo sufre un desperfecto técnico en medio de la huida. El chofer se baja e intenta repararlo cuando un oficial de la Policía Federal se acerca y lo ayuda a arrancarlo, luego mira hacia el interior y le pide los papeles del auto. El chofer no puede entregarle la documentación correspondiente, por lo que el policía le pide una coima; entonces los jóvenes hacen una “vaquita” y le dan lo que tienen.

Rodríguez Alzueta (2016) plantea, en relación a la figura policial en *Pizza, birra, faso*:

... la policía tiene una carga negativa. La policía es la *yuta*, es decir, una fuerza con la que se miden periódicamente, a veces enfrenándose, otras veces negociando con ella. De hecho [...] las fuerzas de seguridad [...] tienen un papel ambiguo. Todos saben que son actores con los que se puede negociar, que merecen la desconfianza pero que son instituciones con una doble adscripción: la misma estructura de la que se valen para perseguir el delito es la que utilizan para cometerlo. (p. 280)

Es decir, “... si bien la desconfianza es visceral porque ellos definitivamente están contra la ley, el agente de policía puede ser lo suficientemente corrupto como para pedir una coima o lo suficientemente honesto como para cumplir con su deber” (Chabod, 2006, p. 42).

El otro momento en que la fuerza policial aparece en escena es cuando la pasajera del taxi a la que asaltan llama para denunciar el hecho, mientras los jóvenes *delincuentes* escapan con el auto. Un policía, ya al tanto de lo sucedido, reconoce el taxi en cuestión en la puerta del boliche al que se dirigieron con el fin de concretar un nuevo robo. Y es allí cuando se desata lo peor. Mientras Pablo y el Cordobés están robando en la boletería, todo se complica y los cuatro amigos terminan muertos cuando interviene la policía, para quienes no son más que “NN masculinos”, tal como se escucha decir a uno de los oficiales a través de la radio del patrullero.

En el film, los jóvenes *delincuentes*, ladrones de poca monta, pasan desapercibidos en la cotidianeidad miserable de la gran ciudad hasta que cobran visibilidad cuando la propiedad privada de la “sociedad” (de una sociedad de la que ellos parecieran no ser parte) es puesta en disputa. Es entonces cuando esa sociedad —a la que hay que cuidar de ellos, en tanto *otros indeseables*— los (re)conoce, los visualiza y los identifica como aquello a lo que hay que exterminar.

Estos jóvenes pobres pasan el día y la noche en el Obelisco, emblema de la Ciudad de Buenos Aires, al que una noche logran ingresar, quizás en un gesto simbólico que indica que será allí lo más alto que podrán alcanzar y lo más lejos a donde podrán llegar: “Metáfora doble: de la calle profanando el máximo ícono urbano, pero también del nuevo cine, intrusando la masculinidad (el poder) del viejo” (Bernardes, 2018).

Los días de estos amigos y compañeros de vida comienzan y terminan de la misma manera: con pena y sin gloria mientras tratan de conseguir dinero para comprar algo para comer, para tener cigarrillos y, si alcanza, también una cerveza —nada distinto a lo que muchos otros jóvenes desean— y si eso implica robarle a una persona con discapacidad, así será.

El Cordobés y Pablo parecieran ser apenas mayores —y aun así son demasiado jóvenes— que los otros dos varones del grupo (Frula y Megabom) y son, además, quienes “planifican” los robos, los encargados de tener siempre en mente alguna nueva forma de conseguir plata y los que continuamente están preocupados por no tener ese dinero tan necesario. Megabom y Frula no parecieran tener preocupación alguna, ya que ni siquiera se esfuerzan por llevar a cabo sus objetivos de la mejor forma. Por ejemplo, cuando Pablo y el Cordobés no pueden entrar al boliche y se quedan afuera pensando en qué hacer para tener dinero, los otros les piden plata para entrar a bailar de todas formas; o cuando entran al restaurante a robar y Megabom se queda afuera haciendo de campana, primero toca sin querer la bocina, a riesgo de llamar la atención, después se distrae mirando mujeres que pasan por la calle y, por último, luego de asegurar que sabía manejar, cuando necesitan escapar, no logra arrancar el auto.

Campero (2009) sostiene en la película “existe una ética, pero la misma pertenece al interior de la película, a la propia historia que se relata. Varias situaciones de *Pizza, birra, faso* representan este tratamiento ético y moral tan característico y distintivo del NCA” (p. 109). En este sentido, cabe mencionar que no hay mensajes a descifrar, ni se espera del espectador una mirada que vaya más allá de lo que se ve en la pantalla: “Lo que es, es; lo que no es; no es. En ningún personaje se deposita una mirada moralizante y tranquilizadora” (p. 36). Además, tampoco hay una intención de hacer de la pobreza algo pintoresco ni se brinda una mirada condescendiente o demagógica; “Caetano y Stagnaro rompieron con el viejo principio que solía regir a las películas argentinas: ‘Estos son pobres pero la pasan bien’” (p. 36).

En *El Amante*, Quintín (1997) destacaba:

... siendo como es una película de dientes apretados, *Pizza, birra, faso* no es nunca sórdida en el sentido en que el cine suele darse importancia ensañándose con los personajes. Ni cuando le pegan al lisiado, ni cuando les roban a los que hacen cola buscando trabajo. El film nunca invita al espectador a decir “¡Qué barbaridad!”, a refugiarse en su superioridad moral. Ni la brutalidad de la policía está descripta para inspirar un comentario. Todo se desarrolla de acuerdo a la lógica, a la necesidad que imponen las circunstancias. (p. 5)

Nadie parece verlos, pero allí están ellos, que cobran importancia cuando un policía los busca por haberle robado a una persona con discapacidad, o cuando un grupo de desocupados los corre para recuperar sus billeteras robadas, o cuando varios patrulleros los persiguen y así, entonces, la policía —y la sociedad— consigue, finalmente, terminar con ellos.

De acuerdo a la investigación de Mariana Galvani, aparece, entre los miembros de la Policía Federal, la diferenciación entre el “ladrón con códigos”, aquel que considera al delito como su trabajo o profesión, *delincuente* “de oficio” que realiza grandes robos —roba bancos o casas—, cuya acción tendría una cierta racionalidad, y a quien la

policía pareciera tenerle cierto “respeto”, y el *delincuente* nuevo, joven, violento y “sin códigos”.

El mito del “ladrón con códigos”, junto con el mito de “el vigilante de la esquina” — según el cual en el pasado existía una cierta familiaridad entre los policías que trabajaban en la calle y los vecinos, un respeto que supuestamente se fue perdiendo — constituyen las dos patas del imaginario policial en el que se sustenta la idea compartida por los miembros de la institución que podría resumirse en la frase “todo tiempo pasado fue mejor” (Galvani, 2016).

Es a partir de las últimas características mencionadas que, desde hace décadas, muchos *jóvenes delincuentes*, varones y de los sectores populares son estigmatizados por ser considerados ese *otro* indeseable al que hace referencia la investigación de la autora porque, en realidad, ya no importa si son o no ladrones, sino que lo que cobra relevancia es que podrían serlo.

En relación a la estigmatización de los jóvenes en nuestra sociedad, a partir del trabajo de Erving Goffman (2008), podemos entender que:

... el estigma es uno de los medios que tiene la sociedad para categorizar a las personas, anticiparse a la conducta ajena, muñirse de expectativas sobre la vida de los otros. Pero no se trata solamente de saber de antemano cómo va a actuar el otro, sino, al mismo tiempo, de imputarles una identidad particular, de presionar sobre sus modos de actuar, sentir y pensar. (Rodríguez Alzueta, 2016, p. 35)

Creemos que los protagonistas de *Pizza, birra, faso* encajan en lo que serían estos ladrones “nuevos”, de los que habla la policía, de quienes sus principales características son la juventud y la pobreza, y en quienes los uniformados ven las principales fuentes del delito. Son ellos quienes cometen “robos comunes”²⁵, robos

²⁵ Es interesante señalar que, justamente, “... solo se llaman ‘delitos’ determinados actos contra la propiedad privada (el robo y el hurto, que, en general, no son de gran cuantía) y se dejan por fuera actos tales como estafas, defraudaciones, cohecho, malversaciones, etcétera, que, por lo general, tienen un impacto económico mucho mayor y sin embargo se distinguen discursivamente del delito como ‘corrupción’” (Ortiz Maldonado y Recepter, 2010, p.151).

chicos —no tienen la preparación ni el oficio necesarios para cometer grandes robos—, quienes “no tienen códigos”, quienes le roban a cualquiera, quienes roban al boleó o que intentan planificar pero tampoco pueden ajustarse a lo planeado, y a quienes hay que combatir, ya que sus vidas valen menos que otras, las que supuestamente están en juego.

Sin embargo, efectivamente, existen códigos entre los integrantes del grupo, que son códigos de solidaridad y hasta de hermandad, que recorren el film de principio a fin. Un ejemplo de ello es la escena en la que el Cordobés le dice a Pablo que su futuro hijo se llamará igual que él²⁶, y, al final, cuando, en una situación límite, Pablo se expone a la muerte para conseguir que el Cordobés pueda viajar con Sandra a Uruguay y concretar, finalmente, esa vida familiar que ninguno de ellos tuvo. Es decir, por un lado, se puede ver en la película una escena perturbadora como la que muestra a dos de los jóvenes humillando y robándole al artista callejero, quien, además de tener una discapacidad, parece ser igual de pobre que ellos; y, por el otro, a lo largo de la película queda en claro que lo que vale para este grupo de amigos son sus códigos internos, saber que están el uno para el otro, que juntos podrán conseguir en un futuro algún tipo de “estabilidad económica”, y que cuando lo que está en juego es la comida diaria, no importa cómo, sino conseguirla.

En el transcurso del film, es evidente que para estos jóvenes ladrones el robo es el único “trabajo” al que pueden aspirar. En esta seguidilla delictiva, que no es ni más ni menos que la única forma que conocen para sobrevivir, a quien primero asaltan es al Rengo²⁷, un músico callejero con discapacidad al que le roban la plata que había logrado juntar, sabiendo que no podría perseguirlos para recuperar su dinero, en lo que podría entenderse como una actitud vinculada al hecho de que “esos personajes

²⁶ Pablo.—Che, ¿cómo le vas a poner si es mujer?

Cordobés.—Julia.

Pablo.—¿Por?

Cordobés.—Así se llamaba una tía que sabía querer mucho yo.

Pablo.—¿Y si es varón?

Cordobés.—Pablo.

²⁷ Stagnaro recuerda en referencia al artista: “Ese tipo [...] lo tenía visto porque yo iba a un colegio que quedaba cerca de Florida, entonces cada vez que nos hacíamos la rata, íbamos a Florida y el tipo estaba ahí. Y entonces como que lo tenía muy presente y me parecía que estaba bueno incluirlo justamente porque era parte del paisaje urbano ese [...]. (Entrevista realizada en Buenos Aires el 2/12/11)” (Daicich, 2013, p. 93).

no saben guiarse en un mundo en el que el enemigo ha desaparecido o es inaccesible” (Aguilar, 20016, p. 147):

Fuera del mundo del trabajo y guiados por la necesidad, los lumpenes no son una promesa de liberación [...], sino de arranques de violencia desorganizada e irreflexiva. No son pobres que luchan contra ricos, sino miserables que se aprovechan de otros miserables [...]. (Aguilar, 20016, p. 144)

Luego, en dos ocasiones distintas y en complicidad con un taxista, les roban a dos pasajeros que se dirigían hacia Aeroparque, les quitan sus pertenencias con ayuda de un arma; y, en otro momento, fingen un altercado en una fila de desocupados que esperan para postularse a un aviso de empleo. Allí roban unas cuantas billeteras con unos pocos pesos pero tienen que huir porque los descubren; terminan en el hospital porque Pablo tiene un ataque de asma y allí Megabom le roba al hombre que estaba internado en la cama de al lado.

En otra ocasión, el grupo planea un nuevo atraco junto a Rubén, un muchacho mayor que ellos, conocido de Frula, que cuenta con un auto y con varias armas. El objetivo es un restaurante al que supuestamente asiste mucha gente famosa. Cuando llegan, se dan cuenta de que no es un lugar muy concurrido, pero igualmente entran, luego de que algunos de los comensales los miraran y les demostraran que por su apariencia no eran bienvenidos en ese lugar. Dan el golpe y alguien activa la alarma, pero logran escapar.

Finalmente, cuando intentan concretar un nuevo objetivo, “algo grande” que les permita conseguir las tres cosas que más les interesan (o, mejor dicho, las únicas cosas a las que pueden aspirar) —pizza, cerveza y cigarrillos—, y que el Cordobés pudiera viajar a Uruguay con Sandra, roban la recaudación de la boletería de un bolicheailable en el que días atrás les habían prohibido la entrada —quizás intentando conseguir, así, una especie de “victoria”—. Tienen el arma y el auto del taxista, pero poca planificación. Cuando todo se empieza a complicar, un empleado del lugar hiere de bala al Cordobés, al mismo tiempo que llega un policía y descubre el taxi robado.

Megabom intenta distraerlo, pero no lo logra. Este lo golpea hasta matarlo y asesina a Frula de un disparo. Pablo y el Cordobés consiguen huir del lugar en un auto robado mientras son perseguidos por varios patrulleros. Pablo decide enfrentar a la policía para que el Cordobés pueda encontrarse con Sandra y huir juntos a Uruguay, como habían planeado, pero este le entrega la recaudación y le pide que vaya sola. Sandra embarca y el Cordobés muere segundos antes de que lo encuentren los policías.

Entonces, esos ladrones que pueden robarle a un artista callejero al que le faltan las piernas, o a personas desocupadas que hacen la fila para dejar un currículum, o a un adulto mayor internado en un hospital, si eso significa conseguir al menos unos pesos, ladrones a quienes ninguno de sus intentos les sale como lo esperaban, que ni siquiera pueden planificar un robo y llevarlo adelante sin distracciones ni dejando cabos sueltos son para la policía “ladrones sin códigos” que no merecen ningún respeto y ni siquiera merecen la cárcel. Por lo que, finalmente, los cuatro protagonistas, quienes, en contraposición al discurso policial, se mantuvieron unidos hasta lo último por sus propios códigos de lealtad y compañerismo, son asesinados.

Quizá para comprender aún mejor la representación que se realiza del *delincuente* en *Pizza, birra, faso*, cabe citar a Rodríguez Alzueta (2016), quien insiste, retomando a otros autores:

No existen los *pibes chorros*, existen los jóvenes con dificultades que pendulan entre el trabajo precario y el delito (Kessler, 2004); existen los jóvenes con dificultades que pendulan entre el ocio forzado y la desocupación o la ayuda social o el bardo o el delito (Tonkonoff, 2007). Existen, entonces el delito *amateur* y el delito *bardero*. Jóvenes que desarrollan estrategias de sobrevivencia [...] que experimentan al delito como la oportunidad para resolver problemas materiales [...]. Jóvenes que viven el delito de manera instrumental [...]. (p. 22; itálicas añadidas).

Los *delincuentes* de la película son jóvenes marginales que sobreviven sin ningún tipo de contención ni de estructura que los sostenga y utilizan el robo como medio para conseguir lo básico. En este caso, tanto por sus condiciones materiales como por

sus rasgos físicos (color de piel, vestimenta, forma de hablar), son el blanco indiscutido de las fuerzas de seguridad y de buena parte de la sociedad, ya que, como sostiene el mismo autor, “... no hay olfato policial sin olfato social. Detrás de las detenciones por averiguación de identidad están los vecinos alertas apuntando con el dedo” (Rodríguez Alzuela, 2016, p. 19). Y, en este sentido, el *delincuente* muerto es

... *ese otro*, el próximo-lejano, un enemigo, el extraño, alguien que no comparte nuestros estilos de vida, que tiene otras pautas de consumo, que habla un idioma inentelible y, acaso por eso mismo, merece la guerra de policía. Se sabe, el muerto no habla (p. 103).

Así, *Pizza, birra, faso* termina como empieza. Un audio de la radio policial es el sonido ambiente que, en este caso, anuncia la muerte de los dos jóvenes, quienes, una vez más, no son más que sujetos sin identidad:

—Móvil 127 a comando...

—127, adelante, canal liberado.

—Sí, señor, es en relación al alerta anterior con respecto al sospechoso que logró escapar del móvil Fiat celeste, ¿QSL hasta ahí?

—Hasta ahí QSL, señor.

—Le informo que el mismo ha sido hallado en el sector portuario, en el QTH muelle de Ferrylíneas. Se trata de un NN masculino aparentemente sin vida por herida de bala, ¿QSL?

—QSL

—De manera que este patrullero solicita el envío de personal idóneo para verificar el deceso del mismo, ¿QSL?

—QSL. Se envía la ambulancia. Cuando tenga la certeza, lo comunica por favor. Proceda, es cuestión de tiempo.

—Afirmativo, señor. Asimismo, se solicita el envío de coche mortuero para el traslado del otro NN sospechoso muerto en el enfrentamiento armado acontecido con anterioridad.

—*QSL. Interpretado.*

Finalmente, la cámara se aleja al ritmo del barco al que Sandra había podido subir. Solo ella logró sobrevivir y consiguió huir de ese mundo hostil que expulsa todo lo que no vale.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas hemos problematizado algunos aspectos que nos permitieron dar cuenta de la representación del *delincuente* que se realiza en *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997), film seleccionado para llevar adelante la presente investigación.

El primer paso en el desarrollo de este trabajo estuvo dado por el proceso de selección de la película, que se realizó a partir de haber preseleccionado todos los films pertenecientes al Nuevo Cine Argentino (NCA) y de tomar, luego, solamente aquellas protagonizadas por sujetos que cometen delitos, en el sentido expuesto a lo largo de la tesis, es decir, personas que realizan robos y hurtos de poca cuantía.

En un momento posterior, de visualización y cruce con la bibliografía de referencia en la temática (autores tales como Gonzalo Aguilar, Agustín Campero, Miriam Goldstein, Osvaldo Daicich e Ignacio Amatriain, entre otros) es que se concretó la elección de *Pizza, birra, faso*, decisión que estuvo directamente vinculada a dos hechos: en primer lugar, que sus protagonistas son cuatro jóvenes que roban; y el segundo motivo es que se trata de un film considerado emblema del NCA, un tipo de cine que marcó una época y que se permitió *contar* nuevas historias, desde una mirada también novedosa.

En principio, creímos necesario fundamentar el objeto de este trabajo, y, en este sentido, el punto de partida se originó en la conjunción de dos seminarios de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires: “Ser jóvenes en una sociedad fragmentaria y excluyente: cine argentino de ficción [1995-2005]. Una propuesta epistemológica y metodológica” e “Inseguridad: prácticas y representaciones académicas, políticas, mediáticas y policiales”, en los que se abordaron los dos aspectos que confluyeron en esta tesis: el cine argentino de los noventa y el discurso de la delincuencia.

En segundo lugar, consideramos oportuno seleccionar autores y teorías a partir de los cuales poder abordar estas dos patas que hacen a nuestro objeto. En relación al cine como dispositivo de producción de sentido, a partir de Christian Metz y de Jacques Aumont *et ál.*, hemos profundizado en la idea de que *Pizza, birra, faso* ha podido construir un nuevo verosímil, tanto de género como social. En cuanto al primero, que refiere a las leyes de un género y que se construye mediante la reiteración de temas, podemos afirmar que la película analizada puso sobre la mesa una temática que no era habitual para la cinematografía argentina de la época, menos aún lo era la forma en que esa temática se representaba, sin una bajada de línea explícita que guiara el relato, sin condicionamientos ni explicaciones. En cuanto al verosímil social, que se configura en diálogo con los discursos sociales y culturales de un determinado momento, consideramos que *Pizza, birra, faso* habla de la época en la que fue creada, dando cuenta de las condiciones sociales y económicas de ese momento histórico, y de esos habitantes de la Ciudad de Buenos Aires (para muchos, “un otro indeseable”) que, hasta ese entonces, no habían sido pensados como posibles protagonistas del cine argentino de ficción.

En cuanto al tema “delincuencia”, creímos oportuno reconstruir, a partir de autores tales como Michel Foucault, David Garland, Mariana Galvani, Loïc Wacquant y Esteban Rodríguez Alzueta, entre otros, la forma en que la figura del *delincuente* fue cargada de significado en distintos momentos y lugares.

En este sentido, junto a Michel Foucault —que analiza la sociedad francesa de la segunda mitad del siglo XVIII y compara las formas de castigo presentes en ella con las que existieron a partir de mediados del siglo XIX—, entendemos que no en todas las épocas se sancionaron los mismos delitos ni fueron castigados los mismos tipos de *delincuentes*, por lo que también fueron cambiando las represalias, que comenzaron a centrarse cada vez menos sobre el cuerpo de los condenados para terminar de recaer en el alma del sujeto que delinque; es decir, se interviene sobre el cuerpo pero para encerrarlo, para quitarle la libertad y ya no —supuestamente— para que sea objeto de un castigo físico directo.

Luego, con David Garland, que retoma el planteo del filósofo francés, dimos cuenta de que, desde la década de 1970, el temor al delito ha ido adquiriendo mayor relevancia, por lo que, aquello que años atrás se entendía como la consecuencia de una socialización familiar deficiente, o el resultado de la carencia para acceder a una educación adecuada y a oportunidades laborales, etc., comenzó a ceder paso a las llamadas *teorías de control*, que consideran al delito como un problema de control inadecuado y sobre las que se arraiga el discurso punitivista de la delincuencia.

En tercer lugar, junto con Mariana Galvani pudimos comprender cómo en la Argentina se construyó a ese otro indeseable que cada Estado necesita para fundamentar el ejercicio de la violencia policial —en tanto y en cuanto el monopolio de la violencia legítima se reserva para el Estado—, ya que la idea que se transmite es que las fuerzas de seguridad “protegen” de ese otro peligroso al resto de la sociedad.

Además, en la medida en que el Gobierno neoliberal hizo estragos en la sociedad argentina de los años noventa y una buena parte de la sociedad se empobreció hasta caer por fuera de los márgenes del sistema, los delitos comunes se incrementaron y la inseguridad como tema y preocupación comenzó a ocupar cada vez más espacio, por lo que la figura del *pibe chorro* como estereotipo del *delincuente* vino a ocupar un lugar que, para muchos, calzó perfectamente; es decir, un problema político, originado en la desigualdad económica y en la inseguridad social, terminó transformándose en un problema de criminalidad, tal como sostiene Loïc Wacquant.

Así, a partir de ambos recorridos —la cinematografía argentina y el discurso de la delincuencia—, hemos podido dar cuenta de cómo en *Pizza, birra, faso* es representado el *delincuente*, al que definimos en los términos de Esteban Rodríguez Alzueta, como un sujeto que vive el delito de manera instrumental, como una forma de resolver los problemas materiales; en definitiva, como táctica de sobrevivencia.

Entonces, podemos decir que el cine, en la medida en que se entiende como un medio de comunicación y un medio de expresión que utiliza discursos ubicados tanto dentro como fuera del campo ficcional, realiza una construcción del *delincuente* que tiene varias aristas. En *Pizza, birra, faso*, esta “construcción”, por un lado, está directamente relacionada con el discurso hegemónico, en tanto y en cuanto en la

década de los noventa la palabra *delincuente* comenzó a estar cada vez más ligada a la idea de ese joven varón perteneciente a los sectores populares, cuyos lenguaje y vestimenta son rápidamente reconocibles, y que, desde hace algunas décadas, comenzó a identificarse con esa imagen del *pibe chorro*.

Por otro lado, y esta es una marca del NCA, esa representación no se realiza de la misma manera en que lo hizo el discurso de los medios de comunicación hegemónicos de la época —y que aún hoy se construye y se refuerza desde ese mismo sector—, en los que, como vimos a lo largo del trabajo, se alimentaba —y se alimenta— constantemente la idea del individualismo como bandera, colocando en los jóvenes *delinquentes* el origen de todos los males. En *Pizza, birra, faso* no hay prejuicio, no hay condena ni opinión, sino que se construye el relato a partir de lo que parece ser la mirada de esos mismos protagonistas, como si la cámara y el guion siguieran a los personajes en su cotidianeidad y desventuras, sin emitir juicio de valor alguno, en ninguna de sus posibilidades y con ninguno de los recursos de los que se pudiera disponer en cuanto relato cinematográfico.

De esta manera, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro no solo no se valieron del discurso punitivista de la delincuencia, sino que realizaron una representación/construcción de lo que es ser un *delincuente* alejada de lo que podía ser una mirada pintoresca, en la que este cobra visibilidad como entretenimiento para las clases medias que se asoman a ver a ese otro indeseable a través de la seguridad de la pantalla; y también de aquella mirada condescendiente o demagógica que intenta encontrarle un lado positivo a la desgracia de esos otros.

Pizza, birra, faso representó lo que hasta ese momento en el cine nacional no se *mostraba* y, además, buscó hacerlo de una manera distinta a lo que la cinematografía argentina estaba acostumbrada, una forma mucho más cercana a sus realizadores y al público y problematizando temas y personajes ausentes hasta ese momento.

Entonces, hay un discurso que puede historizar, explicar, analizar y llenar de contenido aquel concepto tan pronunciado y tan hablado desde todos los ámbitos, como es la palabra *delincuente* o como, desde hace unas décadas, también lo es *pibe chorro*, y que le da entidad a la posibilidad de que el acto de delinquir pueda, muchas

veces, estar ligado a la falta de trabajo y de oportunidades, a la carencia de una red que evite caer aún más abajo, a la falta del alimento e incluso a la poca compasión por parte de quienes pretenden expulsar a los pobres hacia afuera —aún más afuera del sistema, quizás a la cárcel, quizás a la muerte— por considerarlos sujetos indeseables, peligrosos y, en definitiva, la causa de todos los males, cuando, en verdad, desde esta concepción, no son más que una de las consecuencias. El *delincuente* joven es, entonces, uno de los chivos expiatorios de esta sociedad, ya que los medios de comunicación, las fuerzas de seguridad y las personas en su cotidianeidad —incluso quienes pertenecen a los sectores más vulnerados— identifican allí un peligro y un problema. En este sentido, la juventud como característica representa en estas personas solo una señal de peligro.

Cuando el discurso que historiza la figura del *delincuente* se cruza con el discurso cinematográfico del Nuevo Cine Argentino, *Pizza, birra, faso* se convierte en una síntesis perfecta de esa conjunción. Y de ese entrecruzamiento y del análisis de estas dos vertientes es que el objeto de estudio del presente trabajo cobró forma y, a partir de allí, es que dimos cuenta de cuál es la construcción de la figura del *delincuente* que se realiza en el cine nacional, tomando por caso el film elegido.

Ha pasado mucho tiempo desde el primer contacto visual con la película y su inmediato impacto. Ese tiempo se puede medir en años y también en diferentes instancias del proceso de producción de este trabajo —el proceso de construcción del objeto de estudio, la articulación bibliográfica respecto al problema y el trabajo de análisis propiamente dicho—. En este periodo muchas ideas, conceptos y configuraciones fueron modificándose a medida que nos adentrábamos en la investigación, lo que permitió que, al ver nuevamente, y en diferentes oportunidades *Pizza, birra, faso*, pudiéramos apreciar y hacer foco en distintas cuestiones, con mayores elementos y como parte de un dispositivo discursivo que la entrecruzaba con otros discursos. Pero, posiblemente, un solo aspecto se haya mantenido inalterable: la sensación de impacto ante una forma expresiva que se diferencia del discurso hegemónico de los medios de comunicación y que hace posible otra forma de entender la delincuencia.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Althabe, M. (2009). *Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: El caso los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano* [Trabajo final de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf>
- Amatriain, I. (coord.) (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Ciccus.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Titivilus.
- Bernardes, H. (11 de julio de 2018). "Pizza, birra, faso": a veinte años del Nuevo cine argentino. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/127549-pizza-birra-faso-a-veinte-anos-del-nuevo-cine-argentino>
- Bernades, H.; Lerer, D. y Wolf, S. (Eds.) (2002). *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Ediciones Tatanska.
- Bruck, V. y Demarchi, C. (16 de diciembre de 2016). Adrián Caetano: "Me gustan los sobrevivientes que pese a todo ven cómo salen adelante". *La izquierda diario*. <http://www.laizquierdadiario.com/Adrian-Caetano-Me-gustan-los-sobrevivientes-que-pese-a-todo-ven-como-salen-adelante>
- Caetano, A. y Stagnaro, B. (1998). *Pizza, birra, faso* [película]. Palo y a la Bolsa Cine.
- Caetano, A. (Julio de 1995). En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propiamente dicho. *El Amante*, 41 (4), 1. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-amante-no-41/>
- Campero, A. (2008). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional.
- Calzado, M. (9 de diciembre de 2015). Los medios de comunicación y la cuestión de la inseguridad. Conicet. Recuperado de: <https://www.conicet.gov.ar/los-medios-de-comunicacion-y-la-cuestion-de-la-inseguridad/>

- Chabod, C. (2006). "Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El juguete rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra y faso*)". En *Hologramática literaria* – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año II, N° 3, V2. Recuperado de: http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/288/cecilia_chabod_1_.pdf
- Daicich, O. (2016). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.
- Des Champs, A. (8 de marzo de 2020). Bruno Stagnaro: el eternauta del cine. *La piedra de Sísifo. Gabinete de curiosidades*. <https://lapiedradesisifo.com/2020/03/08/bruno-stagnaro-el-eternauta-del-cine/>
- Eseverr, M. (24 de septiembre de 1998). En búsqueda de la estética precaria. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-09/98-09-24/nota2.htm>
- Fahri, A. (2003). *La representación de los jóvenes en el cine argentino 1983/1994*.
- Faigón, M. "Los medios de comunicación y la cuestión de la inseguridad", *Conicet*, 9 de diciembre de 2015. Recuperado de: <https://www.conicet.gov.ar/los-medios-de-comunicacion-y-la-cuestion-de-la-inseguridad/>
- Fernández Cruz, M. (28 de agosto de 2018). A 20 años de Pizza, birra, faso, el recuerdo de sus protagonistas. *Diario La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- (1978). "Entrevista sobre la prisión, el libro y su método". En *Microfísica del poder*. La piqueta.
- Garland, D. (2001). En *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Gedisa.
- Galvani, M. (2016). *Cómo se construye un policía. La Federal desde adentro*. Siglo veintiuno editores.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.
- Grazioli, G. (junio de 2019). Adrián Caetano. La mirada del amo". *El planeta urbano*. <https://elplanetaurbano.com/2019/06/adrian-caetano-%C2%B7-la-mirada-del-amo/>
- Kessler, G. (2010). Delito, sentimiento de inseguridad y políticas públicas. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

- Goldstein, M. (2008). *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Grupo Editor TM.
- La historia de Héctor Anglada: el actor de “Pizza, birra, faso” atropellado por un colectivo. (10 de agosto de 2020). *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/tv/historia-hector-anglada-actor-pizza-birra-faso-atropellado-colectivo_0_ev719cork.html
- Lapenna, J. y Emiliana Cortona (2013). *¿Una década ganada? Estado, políticas públicas y cine argentino (2002-2012)*. [Tesis de grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires]. <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/Tesina-de-grado-Juan-Lapenna-y-Emiliana-Cortona.pdf>
- Lorea, J. y Tagliaferri, C. (2012). *Representación de los adolescentes en el Nuevo cine argentino de la década del 2000. Sociedad, familia y sexualidad*. [Tesis de grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires]. <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/TesinaJulietaLoreaYConstanzaTagliaferri.pdf>
- Ley Nº17.741. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. 14 de mayo de 1968. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>
- Ley Nº24.377. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. 28 de septiembre de 1994. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>
- Margulis, M. y Urresti, M. (1998). “La construcción social de la condición de juventud” https://donbosco.org.ar/uploads/recursos/recursos_archivos_1082_1112.pdf
- Meritano, S. (Marzo de 2019). ¿Cómo se construye un pibe chorro? Los jóvenes como productores de riesgo en el discurso de la [in]seguridad neoliberal. *Margen*, 92. <https://www.margen.org/suscri/numero92.html>
- Metz, C. (1970). “El decir y lo dicho en el cine en ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. En: *Lo verosímil*. Ed. Tiempo contemporáneo.
- Meschengieser, S. y Lisica, F. (2004). *Rebeldes sin pausa, los pibes y la nada - Algunas cuestiones para pensar la representación de los jóvenes en el cine argentino de los '90*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de

Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: <https://cdsa.academica.org/000-045/480.pdf>

Muchos estudiantes para un país con poca producción. Egresados con sueños de película. (8 de febrero de 1997). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/egresados-con-suenos-de-pelicula-nid63375/>

Ortiz Maldonado, N. y Recepter, C. (2010). "El poder de no saber. Estrategias del neoliberalismo aplicado". En Galvani, M. et al. *A la inseguridad la hacemos entre todos. Prácticas académicas, mediáticas y policiales*. Hekht libros.

Oubiña, D. (Agosto de 2003). El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de vista*, 76, 29. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/76/>

Piedras, P. (Agosto de 2010). Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación. *Papeles de trabajo*, 6 (3). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7457609>

Quintín. (Junio de 1995). Editorial. *El Amante*, 40 (4), 1. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-amante-no-40/>

----- (Diciembre de 1997). Ciudad oculta. *El Amante*, 70 (7), 4-11. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-amante-no-70/>

Rodríguez Alzueta, E. (comp.) (2016). *Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos*. Malisia.

----- (2016b). *La máquina de la inseguridad*. Malisia.

Romero, G. (comp.) (2020). *Algo te puede pasar. La experiencia urbana de la inseguridad*. Edulp. <https://www.editorial.unlp.edu.ar/comunicacion/algo-te-puede-pasar-19154>

Ruibal, B. (1993). *Ideología del control social, Buenos Aires 1880-1920*. CEAL.

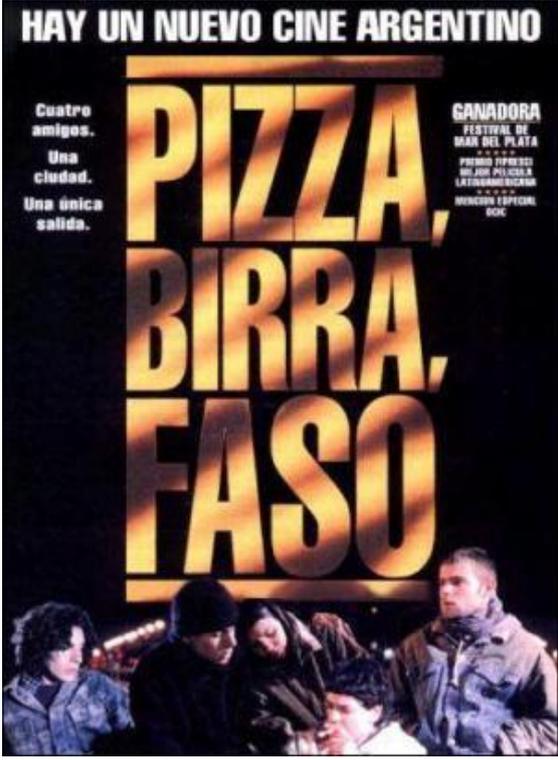
Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Seix Barral.

Varela, G. (2006). "Los ochenta: entre el cine y el rock". Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente. Área de Desarrollo Profesional Docente Cine y Formación Docente 2006.

- Verardi, M. (2007). *Representaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Wacquant, L. (2004). *Las cárceles de la miseria*. Manantial.
- (2009). *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*. Gedisa.

Anexo

Ficha técnica

 <p>HAY UN NUEVO CINE ARGENTINO</p> <p>Cuatro amigos. Una ciudad. Una única salida.</p> <p>GANADORA FESTIVAL DE MARRAKECH ***** PRIMERA PREMIO DEL JURADO INTERNACIONAL MARRAKECH ***** MARRAKECH ESPECIAL DOC</p> <p>PIZZA, BIRRA, FASO</p>	<p>Título original: <i>Pizza, birra, faso</i></p> <p>Año: 1997</p> <p>Duración: 82 minutos</p> <p>País: Argentina</p> <p>Dirección: Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano</p> <p>Guion: Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano</p> <p>Música: Leo Sujatovich</p> <p>Fotografía: Marcelo Lavintman</p> <p>Reparto: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiasse, Elena Cánepa, Tony Lestingi, Rubén Rodríguez, Martín Adjemián</p> <p>Productora: Palo y a la Bolsa Cine</p> <p>Género: Drama, crimen</p>
---	--