

Verardi, Malena

Reseña de "Pizza, Birra, Faso: la ciudad y el margen" de Adrián Caetano y Bruno  
Stagnaro

Bifurcaciones, Núm. 9, julio-sin mes, 2009, pp. 1-8  
bifurcaciones LTDA  
Chile

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=55811443005>



*Bifurcaciones*  
revista@bifurcaciones.cl  
bifurcaciones LTDA  
Chile

### **Pizza, Birra, Faso: la ciudad y el margen**

Por Malena Verardi<sup>1</sup>

En Argentina, y en el plano cinematográfico, la década del noventa se caracterizó por el surgimiento del Nuevo Cine. Si bien las películas que integraron este movimiento no formaron un grupo homogéneo, una expresa intención de diferenciación con respecto al cine inmediatamente anterior resultó un punto en común entre ellos. Dicha búsqueda se verifica, entre otros aspectos, por el trabajo realizado con respecto al espacio. La búsqueda por poner en escena una nueva representación, un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano, atraviesa a la mayor parte de las producciones. En esta reseña abordaremos el caso de un filme que permite dar cuenta de estas transformaciones en los modos de representar la ciudad, y de la relación entre los espacios urbanos y suburbanos: *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, estrenada en 1997.

El filme se inicia con las imágenes de un operativo policial. Acto seguido comienzan los títulos, intercalados con imágenes de la ciudad. Para quien ha estado aquí, Buenos Aires resulta claramente reconocible en *Pizza, birra, faso*. A las imágenes iniciales de Retiro y la Avenida 9 de Julio le siguen más adelante el barrio de Once, la Boca, el Puerto, la Autopista Panamericana, el Aeroparque, y la esquina de Libertador y Callao. Es, entre las películas del Nuevo Cine Argentino, una de las que ofrece de manera más amplia un recorrido por la ciudad, la cual de esta manera cobra fundamental importancia y funciona como un personaje más.

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

---

<sup>1</sup> Malena Verardi es Licenciada en Artes Combinadas, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha entregado su tesis en la Maestría en Análisis del Discurso de la misma Facultad y actualmente cursa el Doctorado en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) durante el período 2002-2007 y se desempeña como docente en la cátedra de Historia del Cine Universal, de la Facultad de Filosofía y Letras.

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

contrapone zonas marginales con otras en las que se evidencia un poderío económico mucho mayor: la villa miseria de Retiro<sup>2</sup> con los lujosos edificios por detrás, el basural aledaño al Río de la Plata a la altura de la Autopista Panamericana con el mismo río a la altura del Aeroparque, la pizzería dónde concurren los protagonistas con el restaurante al cual entran a robar, la zona de Retiro y sus característicos puestos de comida rápida con las luminosas publicidades de la esquina de Libertador y Callao, entre otros.

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

En la primera secuencia del filme los jóvenes se reúnen frente al Obelisco. En un determinado momento deciden saltar la reja y entrar. El interior de uno de los principales monumentos de la ciudad, al que se sitúa como su centro, revela la misma sordidez que el afuera: un cartón de vino, recortes de diario pegados en las paredes, suciedad. Es como si el símbolo de la ciudad expresara, acorde con ella, su misma dicotomía: un costado luminoso, atractivo a los ojos, y un costado oscuro, miserable. La contraposición entre luz y oscuridad constituye otro de los elementos de los que se vale el relato para la construcción del espacio dual de la ciudad. Las avenidas brillantes y los carteles publicitarios hablan de una noche porteña ligada al espectáculo, a lo festivo y a la diversión. Por otro lado, la tonalidad fría de las luces de la pizzería a la que concurren los jóvenes, así como la del local donde toca guitarra el hombre sin piernas al que le roban, repele la mirada y construye otra noche porteña, dominada por la oscuridad. “Pizza, birra faso” es una película nocturna, donde la

---

<sup>2</sup> N.d.E: La villa 31.

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

noche parece ser el escenario más adecuado para la observación de aquellas escenas que el día invisibiliza.

La ciudad aparece cruzada y demarcada por dos elementos que establecen la división entre el afuera y el adentro<sup>3</sup>: por un lado la Autopista Panamericana, y por otro el Río de la Plata. El primero une-separa la Capital de la Provincia, representada esta última como un afuera deshabitado que podemos ver de reojo cuando golpean al taxista en un camino de tierra paralelo a la Panamericana, junto a una montaña de basura. El Río de la Plata, por su parte, funciona como el límite detrás del cual se extiende la esperanza de una vida nueva: “¿Sabés qué estaba pensando?”, le dice uno de los jóvenes a su novia, “Que podíamos irnos los dos al Uruguay”, “Los tres”, corrige ella, haciendo alusión a su embarazo. Esta escena transcurre frente a ese río tras el cual se concentran todas las opciones de una vida mejor. Del lado de Buenos Aires no parece haber ninguna posibilidad de futuro. De hecho, la cancelación de todo futuro será lo que ocurra cuando, al final, la ciudad expulse a los dos protagonistas no sólo afuera de sus límites geográficos, sino de la vida misma.

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

En la última escena de la película una larga toma en plano picado, desde el barco que parte rumbo a Uruguay, observa cómo Buenos Aires se aleja lentamente. La joven que alcanza a

---

<sup>3</sup> las escenas que tienen lugar en el Obelisco también operan con este criterio de adentro-afuera.

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

subir a bordo es entonces la única que puede salir del laberinto mortal en que se transforma Buenos Aires, con la promesa de futuro y de vida que connota el niño por nacer.

Si la narración muestra claramente como los protagonistas son espacialmente excluidos, revela asimismo que la exclusión social no es menor, y que ambas se determinan mutuamente. El grupo integrado por los jóvenes funciona como una de estas “islas urbanas”, al mismo tiempo adentro y afuera de la ciudad-sociedad. Los cuatro protagonistas varones forman parte de una sociedad que continuamente los expulsa hacia sus márgenes.

La situación de Sandra, la única mujer del grupo, no es la misma ya que la posesión de la casa familiar le otorga un estatuto social diferente. Aquí también se verifica una división entre los que están “afuera” y los que están “adentro”. Los primeros son, además de los cuatro jóvenes, todos los personajes que aparecen en el prólogo de la historia, los que piden limosna, los que viven en la calle, los lisiados, los que limpian los parabrisas de los autos, etc.. Los que están “adentro” son los “ricos y famosos” que van a comer al restaurante asaltado por los protagonistas, los que suben a los taxis que roban los jóvenes, los que viven en las lujosas casas del barrio en el que detienen el taxi durante el segundo asalto. En esa misma escena, uno de los protagonistas frena el auto justo antes de que se estrelle contra la vereda, y el ruido alerta a los habitantes de una de las mansiones de la cuadra, quienes descorren las cortinas para observar lo sucedido. El joven dirige a su vez la mirada hacia las ventanas enmarcado por la ventanilla del taxi. El plano-contraplano que une ambas miradas evidencia la contraposición de dos mundos diametralmente opuestos, a la vez que la insatisfacción que ese estado de cosas provoca en ellos. En la escena mencionada el reencuadre generado por la ventanilla del auto y el marco de la puerta pone gráficamente en escena la separación que existe entre ambos espacios, ambos universos. Los Otros son quienes detentan todo lo que los jóvenes anhelan y son representados -ellos y sus posesiones- como inaccesibles.

La inclusión de los nombres de dos conocidas pizzerías, ligadas al consumo de los sectores populares, delimita el espacio por el que circulan los protagonistas de la película, a la vez que evidencia la existencia de un consumo para pobres y otro para ricos (ya desde el título el filme alude a productos de consumo popular). En este sentido, el restaurante que asaltan

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

se opone por un lado a la pizzería y por otro, en tanto espacio para el ocio, al local bailable. Resulta significativo que ambos –el restaurante y la bailanta– se ubiquen en el barrio de Once, reforzando la idea de una ciudad polarizada que incluye, en una misma zona, espacios de consumo para diferentes poblaciones. Asimismo, la música procedente de ambos lugares (la cumbia en la bailanta, la música suave del restaurante) remarca la contraposición y la existencia de un mercado amplio que en su afán de expansión contempla el gusto y la capacidad de consumo de diferentes sectores sociales. Volviendo a la configuración espacial del relato, el local bailable es otro de los espacios al que los jóvenes no pueden acceder. Como el ingreso les es negado, intentan subvertir la situación en el robo final, cuando entran a la bailanta pero para robar el dinero de la boletería. De esta manera, el relato conecta la exclusión con el delito.

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

El personaje de Sandra se distancia del resto del grupo, como dijimos, por un lado porque conoce el accionar de los jóvenes y lo desaprueba, pero por otro porque su discurso posee un matiz levemente diferente, relacionado con su situación social. Sandra posee una casa familiar, y una situación familiar de la que voluntariamente quiere alejarse (su padre se revela luego como golpeador). Intenta modificar la vida que lleva, exigiéndole a su novio que deje de robar y busque trabajo. La intención del Cordobés –su novio– es que el asalto a la bailanta sea un episodio único, puerta de entrada para la vida nueva que desea y a la que

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

finalmente no accederá. La narración indica que la exclusión aprieta su cerco, arrinconando a los protagonistas cada vez más cerca de ese borde que separa el “adentro” del “afuera” social.

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

La escena del robo final recurre a una planificación clásica de cine de acción. El montaje alternado permite acceder al accionar de los distintos personajes a través de movimientos rápidos, cortes, travellings y paneos. En un determinado momento, la cámara rallentiza su movimiento recorriendo lentamente cuerpos y rostros, lo cual acrecienta la tensión. Al iniciarse los disparos, el volumen de la música se eleva hasta un primer plano sonoro dejando en un segundo plano a los gritos. De esta manera abandona la diégesis para ejercer una función de contraste: la connotación festiva que sugiere la música de cumbia se contrapone al dramatismo que introducen las heridas y muertes. La persecución hasta el puerto donde finalmente arriban los protagonistas y la policía también sigue los lineamientos de la narración policial clásica: la cámara en movimiento reproduce el vertiginoso recorrido del auto en el que huyen Pablo y el Cordobés a través de la ciudad nocturna. Las sirenas policiales indican que los perseguidores los siguen de cerca. Finalmente ambos, perseguidores y perseguidos, arriban al puerto, desde donde partirá el barco a Montevideo.

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

Desde la perspectiva espacial, el relato presenta a la ciudad como demarcada por fronteras que separan las zonas de posible acción para los jóvenes protagonistas de aquellas cuyo acceso no les es permitido. La narración pone de manifiesto la polarización de una ciudad

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

que cada vez vincula más a los espacios con la capacidad de consumo de sus habitantes. Si bien los protagonistas circulan libremente por las calles de la ciudad, cada vez que ingresan en una “zona prohibida” la imagen se encarga de hacer visible cierta incomodidad, cierto desfasaje, evidenciando la no pertenencia de los jóvenes. En cambio, cuando circulan por los espacios marginales que habitan cotidianamente se produce una suerte de ensamblaje con el paisaje. La puesta en escena de esta polarización cuestiona la naturalización de una mirada que demuestra indiferencia cuando la miseria -de los espacios y los personajes- se circunscribe a un determinado ámbito, e incomodidad si esta miserabilidad atraviesa las fronteras de su nicho para introducirse en ese otro espacio, como decíamos antes, luminoso, pleno de brillo. La resolución de la tensión entre permitido-prohibido y adentro-afuera se produce con el acorralamiento de los marginales hacia, justamente, el margen de la ciudad, donde se efectiviza su expulsión final.

Desde la perspectiva social, el relato da cuenta de la imposibilidad de inscripción en el tejido de la sociedad que rige para los protagonistas. Dicha imposibilidad se verifica sobre todo en la dificultad que tienen para ingresar en el mercado laboral. No casualmente la película se inicia con una voz en off que indica las cifras de desocupación y subocupación en la Argentina. La lectura que se desprende de la historia es que es esta exclusión del mapa social la que conduce a los protagonistas al delito. Los jóvenes entienden las prácticas delictivas que realizan como inscriptas en un marco laboral, es decir, tienen incorporada la dinámica propia del empleo y muchas de sus variables: relación patrón-empleado, estratificación entre los empleados, etc. Incluso el dinero obtenido a través de los robos es utilizado para comprar comida y pagar eventuales entradas a la bailanta, es decir, para el ocio y la alimentación, los mismos fines a los que suelen destinar su dinero la población empleada. Pero es como si ese “trabajo” fuera el único posible en una sociedad que no les ofrece otras opciones. De hecho, los mismos jóvenes no se consideran a sí mismos como delincuentes. Esto pone en evidencia que cada franja delictiva requiere para su implementación de un determinado tipo de población, y el de los robos menores parece ser el único espacio que la sociedad destina para este tipo de jóvenes.

Si bien el filme aborda los vínculos entre pobreza, exclusión social, marginalidad y delito a través de una lectura que no profundiza en los múltiples aspectos de esta compleja relación, *Pizza, birra, faso* tiene el mérito de ser una de las primeras películas –si no la primera– en

***El Pejesapo***  
**Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven.**  
Por Fernando Franulic<sup>1</sup>

interrogarse sobre los cambios operados en la sociedad argentina a partir de la implementación del modelo neoliberal. Es, además, una de las primeras en elegir una imagen áspera, desprolija y errática como el soporte más propicio para el desarrollo de estas temáticas. Puede discutirse la estructura dicotómica (buenos-malos) que presenta la historia, cierta idealización de lo marginal, así como la eficacia del sistema de identificaciones personaje-espectador, ya que éste siempre reduce la capacidad de tomar distancia del objeto y por lo tanto de construir una mirada crítica; pero, a pesar de ello, la película constituye ciertamente una interesante propuesta a la hora de reflexionar sobre las transformaciones del campo social argentino durante los últimos años.

### **Referencias bibliográficas**

- AGUILAR, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- LUDMER, J. (2004). “Territorios del presente en la isla urbana”, en *Pensamiento de los confines*, número 15, diciembre.
- \_\_\_\_\_ (1999). *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires: Perfil.