

***Pizza, birra, faso*: narrar la catástrofe**

María Torre y Florencia Abadi

Introducción

A partir de *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) –y haciendo referencia a otras películas del así llamado Nuevo Cine Argentino– nos proponemos reflexionar acerca del vínculo que se establece entre la forma narrativa cinematográfica y el discurso político dominante en Argentina durante el período menemista, con la hipótesis de que se trata de dos relatos que se comunican entre sí. La estructura narrativa del film configura una temporalidad de la repetición que menoscaba la posibilidad de transformación del mundo objetivo, cuya representación arrasa con sus héroes y somete las acciones de éstos a leyes que los exceden. Este “fatalismo”, destacado frecuentemente en relación con el discurso economicista liberal de los noventa, caracteriza de modo más complejo la leyenda que se construyó para la nación durante el menemismo. En primer lugar, abordaremos la trama del film, cuya estructura impugna la organicidad del modelo clásico de narración; luego ahondaremos en la cuestión del tiempo, buscando desenredar los hilos con que el relato cinematográfico y el político se entretejieron.

Dirigida por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, la aparición de *Pizza, birra, faso* en 1997 produjo una considerable conmoción, especialmente en el nivel de la crítica. Existió cierta sensación generalizada de que el film provocaba una ruptura respecto de algunas características que se habían atribuido al cine nacional desde los ochenta, y habían construido una concepción determinada del cine argentino que regía como si fuera su naturaleza, como si en estas tierras crecieran películas sentimentales y plagadas de explícitos mensajes políticos. Aparecía finalmente un nuevo paisaje, sucio, extraño, distante, cuya crueldad no venía acompañada de un suspiro indignado y tranquilizador. “*Pizza, birra, faso* no sólo fue la gran sorpresa (...), sino también una lección de compromiso, claridad expositiva, contundencia emocional y honestidad cinematográfica. Una película que sortea todos y cada uno de los lugares comunes con que el cine en

general y el argentino en particular han enfrentado la vertiente social y de denuncia”¹. En esta película, se observó, solamente se *mostraba* la realidad, no se acotaban comentarios. Sin embargo, las críticas desdeñosas tampoco se hicieron esperar: ¿cuál era acaso el momento crítico de un film que se limita a reproducir la realidad? (una exigencia de *negatividad*, en términos de Adorno)². Y desde otra perspectiva: ¿cómo pudieron Stagnaro y Caetano pretender que aquellos estereotipos de marginales que representaban eran efectivamente reales? No *son* así los marginales. En todos los casos, y especialmente luego de la aparición de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1998), cuyo aire de familia se percibió velozmente, el debate quedó ligado a la cuestión del realismo. Trapero declaró haber sentido la influencia del neorrealismo italiano. Caetano renegaba de la vanguardia. ¿Pero qué sentido le damos al realismo cuando pensamos en esos términos el cine de estos directores?³ La hipótesis que aquí desarrollamos busca la respuesta en los procedimientos narrativos que desarticulaban la forma clásica de narración, la cual no sólo busca ocultar el artificio y dar fluidez a la historia sino, sobre todo, conmover al espectador, sostener su atención, hacerlo ingresar en el espacio de la ficción.

¹ Crítica de Alejandro Ricagno publicada en la Revista *El Amante*, noviembre de 1997.

² “Los jóvenes realizadores surgidos en los noventa se acercan a la realidad alejados de toda lectura política (entendida ésta como la posibilidad de pensar la realidad más allá de la objetividad de los hechos y la coyuntura), de toda mirada crítica, de toda elaboración personal. La mirada sobre lo real es fotográfica, mimética”, Varela, Alejandra, “La dictadura de lo real”, en: *La mujer de mi vida*, Año 3, número 29, Buenos Aires, 2005.

³ La amplitud de esta noción vuelve difícil una definición concisa. El término realismo surgió en la teoría del arte moderna para denominar una consigna estética aparecida en 1855, cuando Gustave Courbet abrió, junto a la Exposición Universal de París, un barracón rotulado *Realismo*, locución que estaba ligada a una actitud estética combativa. Su importancia radicaba en haber aportado a este vocablo, pensado antes a partir de la noción griega de lo mimético, las connotaciones *sociales* que resuenan en él hoy. Una de las intenciones fundamentales de Courbet tenía que ver con un aspecto que no es indiferente al cine argentino que estamos estudiando: se trataba de validar como objetos de representación personas que no fueran de la nobleza. Podemos pensar que ya realizada esta operación en el siglo XIX, el cine en el que se inscribe el llamado “cine de la marginalidad” también busca ampliar los límites de aquello digno de ser artísticamente representado. Román Gubern dice que con el nombre de realismo se ha bautizado un ideal artístico y moral de nuestra cultura, y se refiere por tanto a un “ideal realista”: “Grecia creó un paradigma fundacional de figuratividad que se convertiría en canónico en la preceptiva realista y que resurgiría durante el Renacimiento. Pero es urgente añadir que el concepto de realismo es variable para cada cultura (y existen culturas pictóricas en las que este concepto carece por completo de sentido), si bien puede afirmarse genéricamente que el realismo aparece cuando las convenciones de la representación no son percibidas como tales” (*Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 38). Muchos artistas de los últimos siglos han sido pensados a la luz de esta importantísima categoría estética: Balzac y el primer Flaubert, por ejemplo, en Francia, Gogol y Tolstoi, en Rusia, Fontane y Storm en Alemania, y hasta el naturalismo de Zolá (que generalmente se contrapone con el realismo) procede de su maestro Balzac, en la intención de buscar las leyes de la realidad social desde una perspectiva científica.

Forma narrativa: el concepto de trama

La trama, dice Aristóteles, es “la unitaria disposición de los hechos”⁴ (*sustasis*), el orden y el ensamblaje de las acciones, aquello que hace que el drama opere como un sistema o estructura, que las diferentes piezas conformen una totalidad organizada. Un criterio para evaluar el buen funcionamiento del drama es que la sustracción de alguna de sus partes modifique el conjunto, ya que nada debe aparecer sin participar o ser motor de la acción. En las teorías de la narración cinematográfica este concepto ha quedado en general referido como “relato”: la historia sería “la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de relatarlos”, su “ordenación”⁵. El legado aristotélico ha sido vertido sistemáticamente en libros sobre guión⁶, los cuales repiten o reformulan sus tesis apoyando la idea de Umberto Eco⁷ según la cual, sobre la narratividad, Aristóteles lo dijo todo. La influencia de este modelo orgánico de la narración fue teorizada de diversas maneras: de ella nos habla la “forma clásica de narración” descrita por D. Bordwell e incluso la “imagen movimiento” de G. Deleuze, quienes dan cuenta a la vez de su ruptura en el cine moderno (a partir de las categorías de “cine de arte y ensayo”, o de “imagen tiempo”). A nosotros nos interesa el modo específico en que nuestro objeto de análisis realiza la operación de enfrentamiento con dicha forma narrativa, que se encuentra lejos de las vanguardias europeas⁸. En esta

⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Angel J. Cappelletti, Monte Avila Editores, Caracas, 1990, p. 7.

⁵ A. Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico*, trad. de Núria Pujol, Barcelona, Paidós, 2001, p. 43. Véase también J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. Núria Vidal y Silvia Zierer, Barcelona, Paidós, 1989.

⁶ Por ejemplo, *Cómo se escribe un drama* de Lajos Egri, o *El manual del guionista y Cómo se escribe un guión*, de Syd Field.

⁷ Eco, U., “De Aristóteles a Poe”, en *Nuestros griegos y sus modernos: estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Manantial, 1994.

⁸ David Bordwell llama “cine de arte y ensayo” a este cine europeo: allí, las diferencias con la norma de la trama se establecen a través de lagunas en el relato, supresiones y diversas modificaciones temporales. Si en el cine clásico “la realidad se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de la identidad individual”⁸, esto es, se mantiene una relación estricta en las relaciones causales, la narración de arte y ensayo (en la que quedan incluidos la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano, y en general en cine llamado vanguardista) cuestiona esta definición, basándose en una temporalidad subjetiva y en los pasajeros estados de la psicología individual (por lo que ha sido llamado “realismo psicológico”). Hay cambios irrealistas de la iluminación y el decorado; los personajes expresan su interioridad a través de sueños, recuerdos, alucinaciones, fantasías, elementos absolutamente ausentes y hasta prohibidos en la línea de un cine como el de Caetano. Si bien algunas de sus características sí pueden asemejarse a la forma de nuestro objeto (se da en este cine a veces una construcción episódica del argumento, que nosotros planteamos en nuestro análisis, o el hecho de que trabajen a veces con no actores), los aspectos

dirección, la remisión a Aristóteles tiene un alcance mayor. El Estagirita, que pensaba en la tragedia antigua y no en películas de acción, enseña que la trama es el fundamento de la catarsis, noción que señala un elemento que podemos nombrar como *pathos*: la obra de arte, bien construida, *debe* conmover. La trama nos mantiene permanentemente atentos a la historia, fascinados (no en vano ha sido traducida también por *intriga*); por lo tanto, cuando los hechos que se cuentan son “lamentables”, debe producirse una empatía que desencadene la emoción. Si los acontecimientos están bien hilados o anudados (la palabra trama guarda el sentido de tejido), el espectador se sentirá atraído por la historia, y podrá establecer un corte respecto de su vida práctica para ingresar en el espacio ficcional. La ficción, siguiendo a Ricoeur, no es otra cosa que la instauración de ese corte⁹. Si el relato se construye de modo que éste funcione como un organismo, podrá operar sobre otro organismo (el cuerpo humano). La catarsis, entonces, describe cierta descarga emocional que se produce a través de la representación de una buena obra dramática¹⁰. Es esta emoción la que, según nuestro análisis, busca conjurar *Pizza, birra, faso*. Veremos luego que el modo en que se desmoraliza la historia es inseparable de la disminución de su carácter catártico-patológico. No casualmente Aristóteles establece ciertas pautas morales que deben cumplir los personajes para que se realice la identificación con el protagonista.

¿En qué sentido puede decirse, entonces, que *Pizza, birra, faso* establece una confrontación con la noción de trama así concebida desde la antigüedad, y cómo afecta a la cuestión del *pathos* en la película? Hay una palabra que Aristóteles usa para denominar una forma narrativa que sería la antitética respecto de la intriga orgánica: lo *episódico*¹¹. Se trata de un tipo de narración que une los acontecimientos simplemente por un “y después, y después” (y no por el tradicional “entonces”). *Pizza, birra, faso* construye una temporalidad repetitiva que puede pensarse como tendencia episódica: los episodios consistirían en la serie de robos que los personajes realizan, cuyo carácter acumulativo niega cualquier evolución. Acompañamos a los personajes por su presente sin proyecto;

mencionados, como la dimensión simbólica que adquieren a veces estos films europeos le son absolutamente ajenos.

⁹ Ricoeur, P., *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995.

¹⁰ La palabra *kátharsis* se ha traducido no sólo por catarsis, sino también por purgación o purificación, y durante el Renacimiento, con la influencia de la ética estoica, llegó a interpretarse como una neutralización o inmunización respecto de las pasiones de temor y compasión, que son aquellas que Aristóteles dispone como *ergon* o finalidad del drama trágico.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, *ibid.*, p. 11.

sólo Pablo (cuya dupla con Córdoba está construida a partir de las diferencias) sugiere el “plan” de llevar a cabo un “gran robo”, deseo determinado desde el exterior por los medios de comunicación (recordemos la escena en que Pablo está mirando una película por televisión donde se asalta un banco –la idea del cine como fábrica de sueños muestra su fuerza– y pide a los amigos que aprendan de lo que ven). Si el primer robo puede considerarse una presentación de los personajes¹², los que siguen irán produciendo un clima de agobio. El vínculo entre Córdoba y Sandra también está marcado por el estigma de la repetición: las promesas incumplidas de Córdoba, los enojos de ella (aún en lo que podría ser un “vuelco” en la relación, cuando ella se va de la casa, Córdoba sigue en el esquema de promesa-mentira). El único giro dramático contundente del film se da en el desenlace: allí la muerte interrumpe la repetición, y permite a Córdoba redimirse con la verdad –“¿cumpliste tu promesa?”, pregunta Sandra, y él responde: “no”; pero es tarde.

No habiendo una trama orgánica, la catarsis pierde su más importante catalizador. Pero la película debilita otra de las condiciones relevantes de la empatía: las “condiciones morales” del protagonista con el cual se busca la identificación. El procedimiento más claro en esta dirección se observa en el segundo robo¹³: Córdoba y Frula deambulan por el centro de la ciudad; se cruzan con un hombre que, amputado completamente de ambas piernas, canta una canción de Silvio Rodríguez con la guitarra, detrás de una cajita donde se encuentran las monedas que juntó a lo largo del día; luego del “chicaneo” (“hola rengo, te voy a regalar zapatillas”, “quién te va a venir a escuchar a vos, un grupo de boludos”), Frula se guarda el dinero mientras Córdoba inmoviliza al hombre amputado sin esfuerzo, con sólo agarrarlo de los brazos. La violencia en el contexto de la diferencia de fuerza entre los contrincantes hace de ésta una escena de crueldad extrema. La película apenas ha empezado, la identificación-compasión está por iniciarse, y es abruptamente aniquilada en los primeros minutos. Aristóteles no moralizaba cuando observaba que las características morales de los personajes son cruciales para que el espectador se sienta

¹² El esfuerzo típico de la narración clásica para comprimir las condiciones iniciales del conflicto que desarrollará el argumento –el “concentrado preliminar”, momento de especial autoconciencia de la narración– no es necesario en un film que renegará del concepto clásico de “nudo”.

¹³ Este se inicia porque algunos se quedaron con hambre luego de haber cenado una pizza. Sin embargo, la necesidad como fundamento legítimo del robo queda, a pesar de la palabra “hambre”, destruida por dos datos: el primero es la protesta de Sandra que le dice a Frula: “ya comimos todos, vos siempre tenés hambre”, el segundo es un pedazo de pizza que ellos mismos habían dejado en Ugi’s, que alguien más necesitado pasó y se llevó para comer.

comprometido con su destino: únicamente observaba las condiciones de posibilidad de la identificación con ellos, una “moral de ficción”. Luego de este acontecimiento el espectador se ve empujado lejos de una simpatía con el protagonista. Si bien puede pensarse que la colocación de esta escena al comienzo deja tiempo para recomponer luego la relación del espectador con el héroe, cosa que efectivamente ocurre en cierta medida, el debilitamiento de la empatía está promovido¹⁴. Por otro lado, la debilidad ética de Córdoba es destacada en contraste con el carácter de Pablo; mientras este último morirá por el amigo, en su ley de lealtad, Córdoba se muestra en varias escenas deshonesto con él.

En el desenlace puede observarse la otra operación de distanciamiento clave del film. Precisamente en el final -momento especialmente “orgánico” de la trama en que el nudo se desata determinando la obra como totalidad cerrada, se emplean una serie de recursos formales destinados a debilitar la catarsis. La distancia se exagera en el momento de la muerte del protagonista, filmado siempre de lejos, sin un solo plano corto en su agonía final. La cámara se mimetiza con el procedimiento tomando la subjetiva del ferry en que Sandra se aleja lentamente de Córdoba. Para acentuar el extrañamiento, la última voz que escuchamos es la de un policía que reporta la muerte del protagonista. Imitando la calidad de las transmisiones de radio, el sonido se hace aún más confuso que durante el resto del film. A tal punto cuesta comprender las palabras del policía que apenas si se entiende que también está reportando la muerte de otros dos compañeros de Córdoba (“dos cuerpos más que quedaron en la zona del primer tiroteo”)¹⁵.

En conclusión, *Pizza, birra, faso* ha recurrido a diversas operaciones de distanciamiento, ha atentado contra la identificación con los personajes, ha construido una relación de tipo episódica entre las acciones del relato. Sin embargo, se ha interpretado el cine de Caetano a partir de la noción de tragedia. Pablo Scholz, por

¹⁴ Esta escena es una cita de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, donde los chicos de la calle son mostrados de un modo intencionalmente anti-romántico a través de este tipo de crueldades, como robar a un amputado semejante a éste, o a un ciego. Pero la cita explícita no debe llevarnos a identificar la función que cumplen dichas acciones en los dos dramas. Es muy diferente lo que sucede con la estructura de ambas películas, manteniendo la de Buñuel una claridad absoluta respecto de quién cumple el rol del “malo” del film (Jaivo) y una compasión clara con el protagonista, que nunca es el agente de la mayor de las crueldades, sino cómplice inocente.

¹⁵ El trabajo con el sonido es un argumento más en pos de evaluar los obstáculos que se le ponen al espectador para mantener la atención.

ejemplo, dice que Caetano es “un paradigma de la tragedia contemporánea”¹⁶; el argumento que esgrime es que tanto en *Bolivia* como en *Pizza, birra, faso*, los personajes centrales mueren al final, y agrega luego como componente trágico “la falta de oportunidades en la sociedad moderna con que se enfrentan los jóvenes”¹⁷. También Aguilar dice que la película termina trágicamente¹⁸. Creemos que los procedimientos descriptos remiten más bien a otra situación respecto de la idea de tragedia, aún si queremos pensarla como una tragedia contemporánea¹⁹. A nuestro juicio, Caetano más bien pareciera estar diciendo: “todo esto *no* es una tragedia”, ya que la desgracia objetiva no es experimentada patéticamente²⁰; de ahí también aquella ruptura con el universo moral y sentimental de los ochenta. Nadie llora la muerte de Córdoba, y el procedimiento del film apunta a incomodar al espectador, a cuestionar su lugar como aquel que podría garantizar la constitución de esta historia como tragedia y así aliviarse catárticamente. Caetano muestra algo que podría ser trágico si fuera narrado de otro modo, si la muerte del protagonista fuera filmada de otra forma, si no se la mostrara en su absoluta insignificancia para la totalidad. Scholtz reconoce, de hecho, que no hay empatía con los personajes.

Esta lectura no consiste en un ataque de la película, como si la catarsis debiera efectivamente producirse para garantizar la calidad artística o como si la trama de las películas debiera responder al modelo aristotélico. Desde el marxismo, Brecht, por ejemplo, ha conceptualizado la ineficacia de la catarsis en lo que hace a la relación entre arte y política. No en vano Umberto Eco resume su sentido con la fórmula “llora y te aliviarás”²¹. Desde la antigüedad se discute sobre si dicha purgación mejora moralmente al espectador de tragedias o si, como dice Goethe “no será en nada mejor cuando se vaya a su casa. Antes bien, si se observa atentamente con la abnegación necesaria, se

¹⁶ *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Bernades, H., Lerer, P., Wolf, S. (comp.), Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002, p. 49.

¹⁷ *Ibid.* p. 50.

¹⁸ Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006, p. 49.

¹⁹ Es un tema frecuente al interior de la teoría sobre cine la estrecha conexión entre el género trágico de la antigüedad y el melodrama contemporáneo, pensado este último como un trans-género que se halla presente al menos en parte en todos los otros, ya sea una película de acción, un *western* o un film de terror.

²⁰ Tampoco puede aplicarse a este cine la definición de tragedia que retoma Nietzsche como conflicto insoluble entre dos fuerzas.

²¹ Eco, U., *op. cit.*

sorprenderá de que, al regresar, se encuentra a sí mismo tan frívolo y tan pertinaz, tan vehemente y tan resignado, tan cariñoso y tan insensible como salió de ella”²².

Hemos dicho que la noción de trama es consustancial a la de ficción. El relato señala la construcción, el carácter de artefacto-artificio de la obra²³. El material profilmico de *Pizza, birra, faso* está cuidadosamente planificado (no hay improvisación, los no actores aprenden de memoria sus libretos). Es, por tanto, a partir de su carácter ficcional que deben comprenderse los factores que hicieron a su programa realista, el cual trastocó la idea de ficción dominante en el cine. En esta dirección, puede observarse tanto una parodia como una documentalización de esta ficción. Los procedimientos paródicos se hacen presentes especialmente en la relación del protagonista con su “amada” (Sandra). En el balcón donde escuchamos los versos amorosos de Romeo, está Córdoba balbuceando unas disculpas en lenguaje plebeyo. Cuando Sandra abre el regalo que anticiparía unos anillos, aparece un paquete de algodón, “porque te vas a chorrear toda”, dice Córdoba. Allí donde podríamos desear un paseo de enamorados frente al mar, ellos caminan junto al contaminado Río de la Plata. Ella está embarazada mucho antes de las nupcias. En lugar de una luna de miel en Cancún, planean probar suerte en Uruguay. Córdoba y Sandra pasan por situaciones típicas de la ficción amorosa, como puede ser la espera de ella a una hora indicada para partir juntos, pero niegan el *pathos* que suele acompañarlas. La documentalización depende de otros factores: la cámara en mano, cuya reminiscencia fundamental es, de acuerdo a su origen, el documental de los corresponsales de guerra, es una de sus propulsoras, oponiéndose al principio fundamental de la narración clásica que pauta una cámara “imperceptible y discreta”²⁴ (lo que Burch llama “el grado cero” de la representación cinematográfica). También la forma episódica que describimos y el trabajo de no actores operan en este sentido. Tal vez la escena fundamental que revela la intención documentalizante es aquella en la que los personajes deciden ingresar en el obelisco. Allí la cámara busca mostrar un material urbano no intervenido: mostrar por

²² Suplemento a la *Poética* de Aristóteles, en *La teoría del drama en Alemania*, Regula Rohland y Miguel Vedda (eds.), Gredos, Madrid, 2004.

²³ Dicen Gaudreault y Jost explicando las teorías de Metz: “La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada (...) Es decir, a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad”, “el relato es “un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos””, pp. 28-29, *ibid.*

²⁴ Bordwell, D., *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Madrid, 1996.

dentro el monumento que, en el centro mismo de la ciudad, nadie ha visto (tal vez una metáfora que niega la espacialidad marginal de los marginales). Por otro lado, abordaremos en lo que sigue la vocación epistemológica de este cine, como deseo de conocer la experiencia del presente. La dignidad que otorgaron estos films a su sociedad contemporánea como objeto de interés no es una consideración menor²⁵.

Temporalidad: lo “siempre igual”

La falta de proyecto de los personajes, así como la ausencia de datos acerca de su pasado, ha dado lugar a que *Pizza, birra, faso* fuese nombrada frecuentemente como una película “presentista”. El espectador acompaña a los protagonistas a través de una serie de acontecimientos que se suceden en un tiempo sin “diferenciales”²⁶, erigiendo un “presente absoluto” que oculta la matriz heterogénea y densa propia del tiempo. El presentismo es fundamental en lo que hace al clima fatalista de los films: sólo cuando el pasado aparece como diferencia de presente, o cuando el futuro, en esa misma operación, se vuelve un espacio de esperanza, el presente puede convertir su aura mítico-eterna en un espacio para la acción, esto es, puede ver la oportunidad que se aloja en el “ahora”²⁷. Benjamin ha señalado diversas figuras que refieren a esta percepción mítico-determinista del tiempo: “el infierno”, “lo siempre-igual”, el “eterno retorno” –que indican explícitamente una repetición– y otras que esconden esa repetición detrás de un ropaje de cambio, como lo “nuevo” y el “progreso”. En el 2001, Caetano utiliza en *Bolivia* un recurso narrativo que configura una temporalidad repetitiva, poniendo en escena la compleja vinculación del sujeto y el objeto que estas tesis de Benjamin expresan: el film comienza con un cartelito en la ventana de un bar céntrico que anuncia “se necesita parrillero”; luego de la muerte de Freddy (el boliviano que ha ocupado el puesto durante

²⁵ En 1990 el periodista Pablo Giussani escribía uno de los primeros textos sobre el menemismo, recién comenzado éste, y llamaba la atención sobre lo siguiente: el carácter de “espectáculo” del fenómeno menemista obstaculizaba una consideración seria sobre el mismo. Y propone la idea de que los argentinos creen “estar asistiendo a una ficción”, Giussani, P., *Menem. Su lógica secreta*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

²⁶ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, trad. de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

²⁷ Véase el concepto de *Jetzt-zeit* en “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. de Pablo Oyarzún Robles, Santiago, Universidad Arcis y LOM Ediciones.

el film), la escena final muestra la misma imagen del comienzo; el dueño del bar vuelve a colgar el mismo cartel. El sujeto aparece así en su insignificancia para el mundo objetivo, arrasado por él. En el caso de *Pizza, birra, faso* también hay un esquema narrativo circular, sólo que allí el recurso es de una sutileza que no es perceptible en el primer visionado: antes de los títulos, una imagen fugaz (casi un recuerdo del futuro) muestra una calle nocturna, se escuchan ruidos de autos y alarmas de policía, que luego asociaremos, inevitablemente, con la última noche fatal.

El recuerdo es, para Benjamin, la condición de posibilidad de la apertura de la ahora; recordar es un acto cuya fuerza es capaz de modificar el presente, buscando hacer justicia al reclamo de las utopías que han quedado pendientes. Existe un “secreto acuerdo”²⁸ entre la generación presente con las generaciones pasadas, por la cual el pasado nos concierne y motoriza. *Mala época* (particularmente “Vida y obra”) expone de modo imponderable la dificultad de “recordar”, en el sentido de desmitificar el presente absoluto, en los noventa: la revelación que aquella muchacha pronuncia para Omar en guaraní reza “recuerden quiénes son”. Omar interpreta el mensaje para sus compañeros de la construcción: “creo que eso me lo dijo para que nos acordemos por qué estamos trabajando acá”. Esta historia puede leerse como una revolución en miniatura, paradójica y paródica debido a su mismo tamaño, mostrando las dificultades a las que, incluso si se diera la oportunidad de recordar, está sometido un obrero (sujeto revolucionario por excelencia) para transformar la realidad. Adrián Gorelik menciona cierta “amnesia” que ha hecho perder a estos obreros el contacto con el cambio, y se refiere a un “presentismo antiutópico”²⁹. Luego del accidente que deja afásico a Omar, escuchamos su pensamiento en *off*, concluyendo el relato: “Puede ser que la virgen me castigó porque yo me enojé...era difícil no enojarse...por ahí que *recién ahora* vamos a empezar a pensar, y la virgen me dejó así para que se acuerden”. La alusión al instante como oportunidad (y no mero punto de un tiempo homogéneo) se expresa luego con la misma claridad y menos optimismo: “lo único que me da miedo es que tal vez la virgen llegó demasiado tarde”.

²⁸ Benjamin, W., *ibid.*

²⁹ Gorelik, A., “Mala época: Los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires”, en: *Imágenes de los noventa*, comps. Alejandra Birgin y Javier Trímboli, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

Las estrategias narrativas de estos films pueden ofrecer una clave para pensar el relato que construyó, fuera de pantalla, el menemismo; relato que, en cuanto tal, configura también una determinada temporalidad, en la que el fatalismo desempeñó una función crucial. Los mecanismos retóricos del discurso de Menem, fundamentales para comprender el alcance y origen de su poder, operaron naturalizando la decisión política, subordinándola a las “leyes” de una economía mundial, que en la práctica obligaron a una acción confinada a la inmediatez³⁰. Tal como afirma Luis Alberto Romero: “el ejercicio sin limitaciones del poder se apoyó en un amplio triunfo en el terreno discursivo, donde el gobierno no sólo impuso sus puntos de vista, sino su manera de organizar el debate”³¹. En este sentido, Canelo ha señalado las diversas estrategias y etapas en que el discurso de Menem neutralizó y deslegitimó cualquier alternativa u oposición³². No es difícil comprender, a partir de allí, que la competencia de discursos que venía desarrollándose en nuestro país durante los ochenta (entre el liberal y el democrático) no haya podido sostenerse más en los noventa. El discurso democrático que tuvo en Alfonsín al artífice más enfático pierde en los noventa toda su fuerza. “[el liberalismo] Durante algunos años compitió con el discurso de la democracia, la ética y la solidaridad social, pero luego las dos hiperinflaciones fueron decisivas para convencer a la sociedad de que la única solución era la propuesta por lo liberales. Al tiempo que se rompían los grandes acuerdos sociales, explícitos o tácitos, de la sociedad argentina del último medio siglo, ante el avance liberal caía el discurso del Estado de bienestar y sus valores de equidad y justicia social, el del populismo, conexo con él, y el de la izquierda, capaz de proponer una utopía alternativa. Curiosamente, los ideales de la “patria peronista” y de la “patria socialista”, que confrontaron en 1973, quedaron igualmente archivados”³³. El relato menemista impregnó la sociedad y forjó una experiencia empobrecida de la realidad, cuyos efectos fueron, en términos del proceso de subjetivación, quizás más relevantes que las políticas

³⁰ Entrevista a Marcos Novaro publicada en el suplemento Ñ del diario Clarín, 4 de diciembre de 2004.

³¹ Romero, L. A., *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994, p. 372.

³² Canelo, Paula, *Donde está el enemigo: la rearticulación menemista de los clivajes políticos y la disolución del antagonismo social, 1989-1995*, informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y El Caribe. Programa regional de Becas CLACSO 2001, disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/canelo.pdf>

³³ Romero, L. A., *op. cit.*, pp. 382-383.

específicas que se llevaron a cabo durante ese periodo³⁴. Sus consecuencias fueron muy directas en el plano político, menoscabando la fuerza de los actores sociales. “No sólo los datos básicos de la realidad aparecen como dados, y absolutamente inmovibles frente a cualquier acción voluntaria, sino que la misma formación de voluntades políticas colectivas resulta cada vez más difícil”³⁵. Ni los sindicatos, ni el peronismo como movimiento social, ni los partidos políticos, consiguieron a partir de allí canalizar las protestas singulares. Lejos del cambio, la repetición amenazaba materializarse en una segunda reelección. En el nivel económico, el *boom* consumista, posibilitado por el Plan de Convertibilidad, dio al presente un carácter absoluto, archivando la revolución productiva (lema de campaña) y opacando así la necesidad de un proyecto económico a largo plazo. Su eficacia ideológica sirvió para ocultar otro proceso que se desarrollaba de manera simultánea: la reducción sistemática de puestos de trabajo. Al “pizza con champagne” del menemismo, Caetano y Stagnaro le responden con *Pizza, birra, faso*, haciendo visible la contracara de las imágenes del deseo de consumo, mostrando los descartes del capitalismo.

Pero el fatalismo del discurso menemista tuvo una máscara que no siempre se destaca lo suficiente: el progreso. Tal vez sea necesario dar cuenta del carácter determinista que, como mostró Benjamin, encierra esta noción. Según sus tesis de filosofía de la historia, este concepto está basado en una concepción de la temporalidad mítica y repetitiva, un “tiempo homogéneo y vacío” sin el cual el progreso sucesivo no es pensable. Benjamin lo equipara al tiempo cronológico de los relojes, que obtura la oportunidad (la apertura mesiánica del tiempo) homogeneizando los instantes. En este sentido, la tesis XV de “Sobre el concepto de historia” señala que durante la Revolución de Julio “en muchos lugares de París, independiente y simultáneamente, se disparó contra los relojes de las torres”³⁶. No es casual que en *Bolivia* el reloj de pared del bar donde

³⁴ El control de la inflación por parte del ministro de economía Domingo Cavallo en 1991, a través de la ley de Convertibilidad, que fijó la paridad del nuevo peso con el dólar; las consecuentes privatizaciones y cierres de empresas que dependían del Estado (al comprometerse éste a no emitir más moneda), junto con la reducción de gastos en otros diversos sectores, entre las que contaban la educación y la salud; la negociación de la deuda, cuyo beneficio fue dudoso para el país, ya que implicada una obligación estricta de cumplir un régimen de pagos a cambio de una reducción no muy significativa y la posibilidad de contraer nuevos créditos; la política exterior de alineación con los Estados Unidos, desde un lugar de clara subyugación; la expandida y descarada corrupción creciente de la clase política y burocrática.

³⁵ Romero, *op. cit.*, p. 386.

³⁶ Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia”, *op. cit.*, p. 62.

trabaja Freddie adquiriera cierto protagonismo: la bala que mata a Freddie lo rompe; y Caetano ha dicho que el aspecto que lo dejó más disconforme de la película fue no poder mostrar el reloj roto³⁷. En la última escena el lugar que ocupaba el reloj está vacío, es una mancha en la pared. Desde este punto de vista, puede resultar casi una ironía que la ruptura del reloj no haya podido mostrarse, como si el quiebre que esa imagen supone no tuviera, en el contexto de esta película, posibilidad de aparecer.

La idea del progreso (propia de la concepción moderna de la historia) postula, sobre ese tiempo homogéneo, un continuo mejoramiento moral, espiritual y material del hombre en cuanto especie –ocultando la discontinuidad que representa el momento de la acción histórica–. De este modo, su concepto resulta inescindible de la idea de totalidad, de un pensamiento que pretende reconciliar los distintos intereses en un destino común del hombre. En el marco del discurso menemista, el progreso de la nación fue un argumento clave para producir la “agregación de consensos”³⁸, esto es, el apoyo al modelo por parte de sectores sociales históricamente antagónicos. El relato entonces tuvo su *télos*: ingresar en el primer mundo, aquel que estaba “más adelantado” en la historia progresiva. Pero, como advertimos, el progreso (a pesar de su falsa materialización en el *boom* consumista) era también una condena. La amenaza de exclusión y aislamiento operó con eficacia; los argentinos, como los estoicos, debían aceptar el gran *lógos*; Eduardo Duhalde lo expresó con la célebre declaración “estamos condenados al éxito”.

Conclusión

La hipótesis que aquí sostenemos puede resumirse del siguiente modo: si la época se caracterizó por un discurso acerca del progreso, entendido como mítico, como destino ineluctable al que tendía la nación, conformándose así una *optimista fatalidad*, el cine recibe el clima de época fatalista, pero invierte su signo mostrando, en lugar de progreso, catástrofe repetitiva, un mundo de lo siempre igual (ésa es la catástrofe), una *fatalidad pesimista*. En este sentido, en cuanto clave para pensar el fenómeno menemista, este cine confirma una potencia cognoscitiva inseparable de su forma narrativa y artística. Así,

³⁷ Realizada por Pablo Scholtz, junto al artículo ya comentado en el capítulo anterior. En *Nuevo Cine Argentino, Temas, autores y estilos de una renovación*, ed. cit.

³⁸ Canelo, *op. cit.*

exige una reflexión que asuma la complejidad del vínculo entre cine y política; una reflexión cuyos presupuestos estéticos excedan la tradicional dicotomía entre la teoría del arte como reflejo (el relato cinematográfico invierte el signo con que el relato político determina conceptual y ontológicamente la realidad) y la teoría de la negatividad que establece para el arte una función puramente crítica (vemos que la instancia mimética está presente en la temporalidad de la trama).

Bibliografía

Aguilar, G: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

Aristóteles, *Poética*, trad. Angel J. Cappelletti, Monte Avila Editores, Caracas, 1990.

Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, trad. Núria Vidal y Silvia Zierer, Barcelona, Paidós, 1989.

Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. de Pablo Oyarzún Robles, Santiago, Universidad Arcis y LOM Ediciones.

Bernades, H., Lerer, P., Wolf, S. (comp.), *Nuevo Cine Argentino, Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002

Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Madrid, Paidós, 1996.

Bordwell, D., *El cine clásico de Hollywood*, Madrid, Paidós, 1996.

Burch, Noël, *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, trad. Francisco Llinás, Madrid, Cátedra, 1991.

Canelo, P.; *Donde está el enemigo: la rearticulación menemista de los clivajes políticos y la disolución del antagonismo social, 1989-1995*, informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y El Caribe. Programa regional de Becas CLACSO 2001, disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/canelo.pdf>

Eco, U., “De Aristóteles a Poe”, en *Nuestros griegos y sus modernos: estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Manantial, 1994

Gaudreault, A. y Jost, F.; *El relato cinematográfico*, trad. de Núria Pujol, Barcelona, Paidós, 2001.

Giussani, P., *Menem. Su lógica secreta*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.

Goethe, W., “Suplemento a la Poética”, en: *La teoría del drama en Alemania*, Regula

Rohland y Miguel Vedda (eds.), Madrid, Gredos, 2004.

Gorelik, A., “Mala época: Los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires”, en: *Imágenes de los noventa*, comps. Alejandra Birgin y Javier Trímboli, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

Gubern, R., *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, trad. de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

Ricoeur, P., *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995.

Romero, L. A., *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Svampa, M.; *La sociedad excluyente. La argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005.

Varela, Alejandra, “La dictadura de lo real”, en: *La mujer de mi vida*, Año 3, número 29, Buenos Aires, 2005.