

# PIZZA, BIRRA, FASO

## UNA FISURA IRREDUCTIBLE EN LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL CINE ARGENTINO

### POR DANIEL GUTIÉRREZ

*Pizza, birra, faso.*

An irreducible fissure in the modes of representation of the Argentine cinema

#### Resumen

A finales de la década del noventa el ámbito de la cinematografía local vio nacer en su seno un conjunto de filmes que, realizados por jóvenes cineastas, presentaron rasgos que los diferenciaban netamente del cine argentino precedente. El fenómeno se denominó Nuevo Cine Argentino y el film más señero fue –por diversos motivos– *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998). El presente trabajo tiene el propósito de estudiar el funcionamiento semiótico de un texto fílmico que no solo intenta representar la realidad sino también crear la sensación de realismo, abordando temas de actualidad e implicando al espectador en la construcción de sentido del film.

**Palabras clave.** *Pizza, birra, faso*, Nuevo Cine Argentino, efecto de realismo, representación.

#### Abstract

At the end of the nineties, the field of local cinematography saw the birth of a set of films made by young filmmakers, which presented features that clearly differentiated them from the preceding Argentine cinema. The phenomenon was called New Argentine Cinema and the most outstanding film –for various reasons– was *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano and Bruno Stagnaro, 1998). The present work has the purpose of studying the semiotic functioning of a filmic text that not only tries to represent reality but also to create the sensation of realism, addressing current issues and involving the viewer in the construction of the film's meaning.

**Keywords.** *Pizza, birra, faso*, New Argentine Cinema, realism effect, representation.



Hacia finales de la década de los noventa, el ámbito de la cinematografía Argentina vio nacer en su seno un conjunto de filmes que no solo recibieron el beneplácito de (un sector de) la crítica y del público, sino que además inyectaron nueva vida a una industria local un tanto anquilosada. Quizás el film más paradigmático de este resurgimiento sea el realizado por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, *Pizza, birra, faso* (1998).<sup>1</sup>

*Pizza, birra, faso* pretendía abordar determinadas coordenadas temáticas propias de la sociedad en la que tuvo su surgimiento (como las de la violencia, la marginalidad y la delincuencia) desde la matriz genérica del realismo, estableciendo una ruptura programática respecto de los modos de producción y representación que imperaban en el cine argentino de factura inmediatamente anterior. Los más de veinte años transcurridos desde su estreno ofician una distancia crítica que permite al analista poner en perspectiva los aportes concretos de este texto fílmico.

El presente trabajo propone estudiar la imbricación operada por los realizadores del film entre narración y representación, toda vez que los mecanismos por los que se construye el relato exhiben una consistente solidaridad con la sórdida temática abordada en el mismo. La mentada conexión entre forma y contenido redundante en un determinado funcionamiento semiótico del texto fílmico el cual requiere la participación activa del espectador como elemento clave para no sólo presentar la realidad sino también crear la sensación de realismo, notas ambas sobre las que reposa la singularidad constitutiva de lo que ha sido denominado –no sin ciertos reparos– Nuevo Cine Argentino.<sup>2</sup>

## I. El Nuevo Cine Argentino como fenómeno cinematográfico

Si hay un rasgo que puede definir *per se* al denominado Nuevo Cine Argentino

- 1 “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*. Todos recordamos hoy la sensación de algarabía que acompañó el final de esa proyección, la necesidad casi imperiosa de darnos un abrazo, felicitar a los cineastas, a los actores, a los pocos que habíamos estado presentes en esa mañana que hoy podríamos calificar como histórica. [...] Si hay una fecha de nacimiento para el “nuevo cine argentino”, convendría buscarla allí.” (Bernades, et. al., 2002: 11; ver Rodríguez y Posadas, 1998). En rigor, el estreno de *Pizza, birra, faso* vino a consolidar un fenómeno cinematográfico que había tenido su germen, sin olvidar el fundamental influjo ejercido por Alejandro Agresti, en *Rapado* (Martín Rejtman, 1996; ver Campero, 2009: 23): “El estreno de este film [*Pizza, birra, faso*] consolidó el llamado Nuevo cine argentino, el cual abarcó a una serie de películas que se desentendían de los mandatos cinematográficos previos y con nervio fílmico registraban de forma poco tradicional otro tipo de historias” (Fernández Cruz, 2018; s/p).
- 2 Una lúcida problematización del término ‘Nuevo Cine Argentino’ desde una matriz socio-crítica puede consultarse en Di Paola (2010:10-13).

como fenómeno cinematográfico es sin duda el de la escasez de recursos técnicos y económicos con los que contaron sus realizadores al momento de articular materialmente sus proyectos. Una de las características principales de los filmes más representativos del Nuevo Cine Argentino (*Pizza, birra, faso*, Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998; *Mundo Grúa*, Pablo Trapero, 1999;<sup>3</sup> *Silvia Prieto*, Martín Rejtman, 1999; *El asadito*, Gustavo Postiglione, 1999) es que han sido producidos de manera independiente y con un magro presupuesto en estrecha relación con la coyuntura político-económica que atravesaba por entonces el país (finales aciagos del menemato y calamidad financiera en ciernes):<sup>4</sup>

Muchas de las películas de las que se habla en este libro se han realizado sin ningún dinero oficial ni de productoras privadas y han sido motorizadas –básicamente– por la voluntad de cineastas obsesionados por llevar adelante un proyecto. [...] Muchas de estas películas han sido filmadas en 16mm, blanco y negro, video digital, Beta, o Super VHS. La mayoría, en escenarios naturales y pocas locaciones. Casi todas, con actores desconocidos. (Bernades, et. al., 2002: 10)

Hay que señalar, además, el aspecto generacional inherentemente asociado al Nuevo Cine Argentino, en tanto producto del surgimiento de una nueva generación de directores, la mayor parte de ellos salidos de las escuelas de cine.<sup>5</sup> Nótese que esta nueva generación de realizadores se compone, en general, de cineastas formados específicamente para el oficio y no simplemente de aficionados y/o intelectuales con vocación artística o de profesionales provenientes de otro ámbito (como el de la publicidad). Estos nuevos directores reaccionan contra los viejos modelos del *establishment* cinematográfico argentino, al proponer alternativas de representación para el hecho cinematográfico local. Sus primeras producciones –que no fueron más que cortometrajes– exteriorizaron sin ambages sus disruptivas pulsiones iconoclastas:

Revelaban ya la existencia de una camada de cineastas resuelta a romper con los peores vicios de ese cine argentino que el público se negaba a ver. En lugar de declamaciones, había allí imágenes fuertes y secas; en vez de diálogos impostados, una lengua viva. Rostros nuevos y elocuentes reemplazaban a los gastados actores del viejo cine. Historias creíbles venían a enterrar anteriores esterilidades. (Bernades, et. al., 2002: 11)

3 Señala Oubiña que “*Pizza, birra, faso* fue el film inaugural del nuevo cine y *Mundo grúa* fue el que lo consolidó como un fenómeno artístico en los festivales internacionales” (2003: 28).

4 Cabe destacar que *Pizza birra, faso* contó con el apoyo financiero del INCAA y este hecho permitió la proyección de la película en los cines.

5 Principalmente, la Fundación Universidad del Cine (FUC) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).



De modo que el Nuevo Cine Argentino nace en abierta ruptura representacional y material con el cine argentino precedente (caracterizado por la promoción ineludible a cargo de una productora con aspiración a insertarse en el circuito comercial, el contrato de actores profesionales, la utilización de tecnología analógica, la reproducción de un modelo ficcional y discursivo estandarizado, el apego a códigos de representación propios de la literatura realista y costumbrista, el planteo paralelo de lo político y lo identitario y la alegoría como forma de narrar –todo esto remitiendo a los filmes de los años ochenta y principios de los noventa de cineastas como Luisa Bemberg, Eliseo Subiela, Fernando “Pino” Solanas o Luis Puenzo, cuyo legado fue continuado por Marcelo Piñeyro, Carlos Sorín y Eduardo Mignona), un cine –en palabras de Oubiña (2003: 28-29)– “ineficaz y adocenado”. Como señalan Bernades, Lerer y Wolf, los filmes del Nuevo Cine Argentino “intenta[n] encontrar nuevos modelos narrativos [...] y asume[n] la voluntad de cuestionar pasado y presente, confrontándolos, discutiéndolos, poniéndolos en perspectiva” (Bernades, et. al., 2002: 12). La actitud es de ruptura, no solo porque abre una fisura en los modos de representación de la anterior –y estéril– cinematografía argentina,<sup>6</sup> sino también porque viene a sanear –sin proponérselo– una industria local que ya antes de 1995 estaba en ruinas:

A principios de los años 90 el cine argentino se encontraba al borde de su extinción. Sin financiamiento público ni privado, casi sin producción y con un absoluto desinterés por parte del público frente a la escasa y poco seductora oferta, la producción nacional era prácticamente un cadáver tanto en el terreno comercial como en el artístico. (Batlle, 2002: 17)

Al igual que otros movimientos cinematográficos rupturistas de pasadas épocas y distantes geografías, el Nuevo Cine Argentino presenta una duración histórica ya realizada en su concepto, lo que le confiere el carácter de proceso artístico y cultural consumado, toda vez que incluso “a diez años del estreno de *Pizza, birra, faso*, el nuevo cine argentino ya no parece ofrecerse como la promesa de un cine «diferente»” (Torre, 2008: 14)”. Por esto es posible homologar distintos aspectos de otros movimientos cinematográficos de ruptura con el que representó el Nuevo Cine Argentino en su momento. Dichos movimientos son, por ejemplo, el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague*, el Nuevo Cine Alemán y el Nuevo Cine Latinoamericano.

Según Antonio Costa, el Neorrealismo Italiano fue un tipo de cine rodado (por maestros de la talla de Luchino Visconti, Roberto Rossellini o Vittorio De Sica) en las

---

6 “A fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, el cine argentino era hasta tal punto un desierto que bastó un puñado de películas honestas, hechas con calidad, profesionalismo y buenas ideas, para producir una verdadera renovación” (Oubiña, 2003: 34).



calles con actores no profesionales que intentó plasmar la realidad sin tomar partido por nada: “«La realidad está ahí. ¿Por qué manipularla?»: [...] he aquí alguna de las fórmulas con las que se ha intentado definir la experiencia del cine Neorrealista Italiano” (Costa, 1997: 129). El Neorrealismo Italiano se caracterizó no sólo por la narración de historias cotidianas y el registro directo, sino también por la elección de “actores amateurs, escenarios naturales [...], el acento puesto en la dimensión social de sus temas y la interpelación ética o sentimental al espectador” (Russo, 1998: 181). Esta referencia indica alguna de las características que tuvo el Neorrealismo en Latinoamérica y en Argentina, específicamente, con algunos filmes de la “Generación del 60”.<sup>7</sup> En este tipo de cine, “se trataba no de poetizar la realidad, sino de registrarla, escrutarla para mejor transformarla, fuera por el documental o la ficción” (Russo, 1998: 182). Como habrá de apreciarse más adelante en este trabajo, los rasgos característicos del movimiento citado operan como antecedentes del modelo de representación que sustentó al Nuevo Cine Argentino, aunque –como señala Aguilar– aquella generación de cineastas “fracasó en sus intentos de conseguir inserción institucional y continuidad en la producción” (2010: 19).<sup>8</sup>

En cuanto a la *Nouvelle Vague*, se sabe que entre sus principales rasgos –aparte de “la afirmación de un nuevo tipo de cineasta para el que [lo fundamental era] la toma de conciencia crítica del medio expresivo utilizado y la reflexión sobre su naturaleza” (Costa, 1997: 143)– sobresale su irreductible inclinación por el registro directo y el *cinéma-verité*, por la cámara en mano, por las nuevas caras y la familiaridad de las historias y de los lugares, lo que deriva en la ruptura y discusión con el cine dominante y sus modos de representación: “el irresistible avance de la nueva ola francesa se debió a varios factores; no era el menor su componente polémico, como reacción a una forma de cine industrial debilitada por las fórmulas y los patriarcas” (Russo, 1998: 184). Vena polemista y disruptiva que también sustenta el discurso del Nuevo Cine Argentino.

Además, puede decirse de los nuevos cineastas argentinos lo que se dijo a propósito de los autores del Nuevo Cine Alemán, en tanto “no los unían principios estéticos –en este sentido enfatizaron que no consistían en una escuela ni en una vanguardia– sino el proyecto de renovar el concepto mismo de lo cinematográfico en su país” (Russo, 1998: 185), aunque, claro está, no hay un análogo entre los nuevos cineastas argentinos de un Manifiesto de Oberhausen. Al igual que los realizadores del Nuevo Cine Alemán, los jóvenes cineastas argentinos fueron atravesados por “una contradicción interna: pretendían

7 Década de producción de filmes como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1961) o *La cifra impar* (Manuel Antín, 1961). “En esa época –remarca Campero– ya existía una contradicción entre la industria y el cine independiente” (2009: 17).

8 Un análisis detallado de los vínculos entre el Neorrealismo italiano y el Nuevo Cine Argentino puede consultarse en Page (2009).

un cine de contestación y lucha estético-cultural, pero al mismo tiempo no cesaban de reclamar apoyo del poder político y de la industria para realizarla” (Russo, 1998: 185).

Con respecto a esto último, resulta oportuno prestar atención a lo que manifestó Israel Adrián Caetano en el marco de una entrevista acerca de su condición de nuevo cineasta:

Creo que acá no hay una industria y al no haber industria es muy difícil que haya cualquier aprendizaje plausible. Lo único cierto es que estamos todos viendo que hacer. Una industria básicamente se nutre de público y eso todavía no lo tenemos. El cine argentino es el menos visto en el país, por montones de razones. Una de ellas es que no hay una política que proteja el cine nacional. Vos hacés una película y después te tiran a los leones y no te dan la protección que merecés. Acá nadie protege al cine. Todo está bárbaro cuando hay dos o tres películas que van a festivales o cuando hay alguna película que mete gente, pero después, en el medio, defendete como puedas. No hay una industria ni ningún ente gubernamental que arriesgue algo por el cine argentino. [...] Me parece muy raro que el Instituto de Cine no proteja las inversiones que hace.” (Pécora, 2001: 36)

Debido a esta coyuntura tan propia, y a diferencia de otras corrientes estéticas dentro del séptimo arte, el Nuevo Cine Argentino no se fundó sobre teorías de base, programas estéticos o movimientos culturales –como sí los cineastas de la *Nouvelle Vague*, por ejemplo– sino en un “«dogma» no escrito [que] ha sido generado por la necesidad y la urgencia” (Bernades, et. al., 2002: 10).

A partir de lo dicho, es lícito pensar en una definición del Nuevo Cine Argentino, que incluya aspectos generacionales, socio-económicos, discursivos e industriales. Por Nuevo Cine Argentino habría que entender, entonces, el conjunto de filmes<sup>9</sup> producidos

<sup>9</sup> Conviene más hablar aquí de conjunto de filmes que de movimiento cinematográfico, porque el Nuevo Cine Argentino no muestra la coherencia teórica ni el proyecto programático que poseyeron otros movimientos cinematográficos análogos: “antes que hablar de un movimiento en sentido artístico, habría que pensar la noción de movimiento en términos geológicos: como si el cine argentino hubiera experimentado un temblor generalizado que permitió un reajuste de placas y sacudió sus cimientos” (Oubiña, 2003: 28). Por lo tanto, se trató de una exploración constituida por un número finito y dispar de películas, las que a partir de “la urgencia y la necesidad” compartieron ciertas características que las terminó afiliando en una misma tendencia técnica, discursiva y cultural: “Es posible que la reticencia frente a la etiqueta “nuevo cine argentino” aparezca cuando se la considera en términos estrictamente estéticos. Desde este punto de vista, resulta evidente que Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman o Adrián Caetano pertenecen a universos tan diferentes que sólo alguien muy despistado puede creer que representan algo semejante” (Aguilar, 2010: 13).



por una nueva generación de jóvenes cineastas egresados de Institutos y Universidades de cinematografía a partir de la segunda mitad de la década del 90. Filmes que, producidos y distribuidos de manera independiente y realizados con carencia de recursos técnicos y económicos, se caracterizan por: (1) su abierta ruptura con respecto al cine que responde a los parámetros del *establishment* cinematográfico argentino, (2) la elección de temas cotidianos, (3) la elaboración de temáticas de carácter socio-crítico, (4) el fundamental rol que le asigna como testigo y partícipe al espectador, (5) su vocación realista.

## II. Mecanismos narrativos de construcción de lo real

Quizás el mayor propósito artístico que exhibe el Nuevo Cine Argentino sea el de presentar el referente extrafílmico en su manifestación efectiva, creando una sensación de realismo y apelando para ello a la construcción de una narrativa lineal que represente los hechos en el mismo orden en el que ocurren en el mundo; narrativa robustecida por el tratamiento de temáticas sociales de acuciante actualidad (o de “cotidianeidad trágica”, como observa al respecto Fernández Cruz, 2018) y por la participación del espectador como testigo activo de lo representado.

Centrar el análisis en *Pizza, birra, faso* posibilita el estudio global del Nuevo Cine Argentino, no solo por tratarse de un film que representa el fenómeno *in statu nascendi*, sino también porque sus características constitutivas son susceptibles de ser extrapoladas a buena parte del conjunto.<sup>10</sup>

La primera impresión que se desprende del film es que su estructura narrativa está organizada mediante un desarrollo puramente lineal de los eventos. En *Pizza, birra, faso* se encuentran totalmente ausentes los *flashbacks* o los *flashforwards*, por ejemplo, procedimientos narrativos que de operar en el desarrollo temporal de la trama romperían con la ilusión de la natural sucesión cronológica de los hechos. Obedeciendo siempre al mismo esquema, los eventos se encadenan de manera progresiva: una determinada acción A –por ejemplo, la intención de un personaje de comprar pizza– tiene su consecuencia inmediata en una determinada acción B –un personaje compra la pizza–. Nunca aparece un elemento narrativo que, a la vez que interrumpa el flujo lineal, produzca una sensación de dilatación y congelación del tiempo de la narración; las escenas se suceden progresivamente: lo representado en una es causa de la consecuencia representada en la siguiente, a la vez que lo representado en esta última se convierte en causa de la subsiguiente. La lógica

---

<sup>10</sup> Según Oubiña (2003: 29), con *Pizza, birra, faso* se inaugura una estética en la cinematografía local caracterizada por la visibilización del universo de los marginales, por una “mirada juvenilista” y por un planteo discursivo de tono populista.

narrativa del film es, pues, lineal y procede de acuerdo a un desarrollo claramente causal, presentando la información de la historia narrada de un modo directo y accesible.

Con respecto a la representación narrativa, puede aplicarse a *Pizza, birra, faso* lo que señala Esther Gispert a propósito de la lógica narrativa de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), un film con el que esta película argentina tiene más de un punto en común:<sup>11</sup> “En *Los cuatrocientos golpes*, el relato obedece a las leyes de la causalidad. La historia narrada progresa a partir de una constante alternancia entre una serie de causas y de consecuencias” (Gispert, 1998: 54). En *Pizza, birra, faso* el tiempo narrativo se organiza comenzando desde un momento inicial que progresa linealmente hasta un momento final. Resulta interesante señalar que en este film, el relato no modela a la historia, sino que es la historia contada lo que impone un patrón lógico-temporal que termina configurando unos modos de representación más bien realistas.

El film se estructura, aparentemente, sobre un orden lineal vectorial, toda vez que su organización narrativa está determinada “por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie sea siempre distinto del de partida. [...] Es vectorial cuando sigue un orden continuo u homogéneo” (Casetti y di Chio, 1998: 153). Sin embargo, opera otro modo de ordenamiento temporal dentro del film. La narración, como acto discursivo, sigue los patrones de la linealidad vectorial, pero el relato discurre de manera cíclica. Un orden temporal cíclico “está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico” (Casetti y di Chio, 1998: 152). A nivel holístico, el film presenta un punto de llegada similar al de partida. *Pizza, birra, faso* comienza *de noche* con un operativo policial en el centro de la ciudad de Buenos Aires, el cual se consuma con el deteniimiento de *un individuo genérico*, sin identidad, y concluye con otro operativo policial en el centro de la ciudad de Buenos Aires, pero ya *de día* y con el deteniimiento de *dos individuos no genéricos* –Megabón y Pablo–.

Mediante esta estructuración temporal, el film parece sugerir el inevitable destino que les aguarda a los delincuentes, el apresamiento o la muerte, un sino fatal que ninguno de ellos puede anular: ni el delincuente anónimo –aquel del comienzo del film, una figura sin rostro, a oscuras, genérica, representativa de todos los delincuentes–, ni aquellos dotados de un perfil identitario delineado en la diégesis. La estructura formal del film aparece, pues, como una prisión de la que es imposible escapar. Resulta significativo que el apresamiento inicial ocurra de noche y el final de día. En el primero la oscuridad es lo que espera al

11 La estrecha relación habida entre *Los cuatrocientos golpes* y *Pizza, birra, faso* no se limita a la configuración narrativa que exhiben ambos filmes, sino que incluye su vocación realista y el hecho de ser las obras paradigmáticas de sendas expresiones cinematográficas de ruptura respecto de los modelos de representación precedentes.



delincuente, mientras que en el segundo, lo es la claridad, un nuevo horizonte, un renacer –prefigurado por la muerte–, sugiriendo el film que la única vía de salvación posible para esta clase de individuo se encontraría en un “más allá” del sistema social que (lo) habita.

Este tratamiento del tiempo y de la puesta en escena articula en el plano del discurso una dura crítica social contra los mecanismos de control estatal y el sistema económico argentino de fines de los años noventa, el cual implícitamente aparece responsabilizado por los “males” que el film aborda –delincuencia, pobreza, marginalidad–, adoptando una postura comprensiva y hasta benévola hacia los marginados, los sin destino, esos “subalternos” (Eljaiiek-Rodríguez, 2013) o “*lúmpenes* que no buscan cambiar nada sino rebuscárselas en un mundo hostil” (Aguilar, 2010: 30).<sup>12</sup> De manera complementaria, el relato va presentando situaciones similares que provocan, sustentadas en un orden lineal y a medida que completan su ciclo narrativo, un salto cualitativo de marcada connotación negativa, pues el film muestra que los principales móviles de los protagonistas consisten en perpetrar y cometer delitos de cada vez mayor gravedad y alcance trágico. Estos móviles comienzan con el asalto a un individuo que viaja en taxi, luego roban a un lisiado en la calle, a continuación roban a un desocupado, seguidamente roban un restaurante, después roban y golpean brutalmente a su “jefe”, para finalizar con el robo a la caja de un bolicheailable. De este modo, el motivo del robo es el elemento omnipresente que estructura cíclicamente la narración, mientras que el orden lineal vectorial del relato, por su constante movimiento progresivo, le imprime un tono de gravedad a cada hecho delictivo, dando la sensación de una trágica sucesión de hechos narrados. Algo que, asombrosamente, parece cuadrar a la perfección con lo que apunta Esther Gispert a propósito (otra vez) de *Los cuatrocientos golpes*:

Antoine [que prefigura como personaje la ontología de Córdoba, Frula, Pablo o Megabón en *Pizza, birra, faso*] se encuentra en el epicentro de una fatídica espiral que se alarga imparablemente formando nuevos círculos concéntricos. El engranaje que impulsa este mecanismo alcanza una fuerza tan impresionante que resulta imposible pararlo. Cada nueva falta que comete es más grave que la precedente. El transcurso del tiempo, lejos de contribuir a la solución de su problema, desmejora aún más su precaria situación vital. (Gispert, 1998: 55).

El film parece indicarnos que existe un tipo de individuos que no pueden sino actuar atrapados dentro de un resorte fatídico, realizando siempre y a perpetuidad los mismos (auto)destructivos actos. Individuos despersonalizados que se encuentran apresados en la

<sup>12</sup> Postura crítica que remite a otro gran film de vocación realista: *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).



espiral del delito y que acrecientan con cada paso de su deshilvanada fisonomía la gravedad de unos hechos irrefrenables: refracción disruptiva de la sociedad argentina de fines de los noventa, que produce, hostiga y condena al pobre en tanto desecho despersonalizado.

*Pizza, birra, faso* se estructura conforme a un montaje que pretende crear la sensación de duración natural de los acontecimientos representados, con anclaje en la escena como unidad de sentido.<sup>13</sup> La narración se articula principalmente en base a planos de corta duración, mientras que las elipsis son puramente funcionales, sirviendo tan solo para agilizar el ritmo del relato y economizar momentos argumentalmente innecesarios. El film representa la duración temporal como “natural relativa” (Casetti y di Chio 1998: 157). Y al presentar una narración lineal-cíclica con duración temporal natural relativa, el film intenta imprimir en el registro cinematográfico la naturalidad y neutralidad de los modos de organización del referente extrafílmico, no omitiendo del todo los procedimientos de manipulación estilísticamente artificiosa.

Pero además de narrar y representar situaciones y acciones que experimentan individuos que ofician como delincuentes, *Pizza, birra, faso* pone en escena la relación sentimental que existe entre Córdoba y Sandra. Operan así dos núcleos narrativos que no funcionan independientemente el uno del otro, sino que se complementan, se entrelazan y progresan de modo paralelo.<sup>14</sup>

El núcleo narrativo referido a los actos de delincuencia encuentra su contraparte en los momentos casi melodramáticos de la relación amorosa. Por un lado, el film cuenta las vicisitudes de un grupo de marginales y delincuentes con sus restricciones culturales y sociales, mostrando los aspectos negativos de su accionar. Pero por otro lado, muestra la cara “positiva” de estos individuos: Córdoba –uno de los personajes principales, y por lo tanto el personaje que en este núcleo narrativo representa a todos los hombres de su grupo– mantiene una relación amorosa cargada de conflictos e imposibilidades con el único personaje femenino del film, Sandra, su novia embarazada. Este núcleo narrativo, en contrapartida con las sórdidas acciones que se ponen en escena en el otro, informa –metonímicamente– sobre el aspecto emocional de estos delincuentes menores. No es casual que en su intento de representarlos íntegramente, los dos núcleos narrativos se entrecrucen constantemente en el texto fílmico, generando mediante el segundo de ellos cierta empatía con los personajes a la vez que contribuye a disipar lo socialmente condenable de sus actos.

13 Casetti y di Chio indican que la escena “es un conjunto de encuadres concebidos y montados con el fin de obtener una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, y, por lo tanto, un «efecto» de continuidad temporal” (1998: 157).

14 La mayoría de las escenas del núcleo narrativo de las acciones delictivas ocurre de noche. En cambio, la mayoría de las escenas del núcleo narrativo de la relación entre Córdoba y Sandra ocurre de día. Esto les confiere de por sí disímiles atmósferas narrativas y representativas.

Cabe resaltar que al comienzo de la narración ambos núcleos se encuentran fusionados, pero, a medida que esta avanza, van separándose cada vez más y más en el plano discursivo. Esto ilustra el carácter escindido del(os) protagonista(s), que atrapado(s) involuntariamente en una espiral delictiva, pretende(n), sin embargo, alejarse de ella mediante la potencia vinculante del amor, que tan esquiva se le(s) antoja en su existencia. Asimismo, estos dos núcleos narrativos ponen de manifiesto la temática que aborda el film: la situación delictiva de los pobres y marginales argentinos de fines de los años noventa, que se manifiestan mediante acciones violentas sustentados sobre la fragmentación e imposibilidad de construir un vínculo emocional sólido y armonioso.

### III. El espectador testigo

Con el propósito de comprender las estrategias comunicativas mediante las cuales el film postula una dinámica interpretativa que asigna a la instancia de recepción un rol determinante, se realizará a continuación un análisis de la secuencia inicial de *Pizza, birra, faso*.

El film comienza con planos descriptivos del quehacer policial, al que le siguen planos descriptivos de distintos individuos y objetos urbanos, todos ellos asociados a los estratos más bajos de la sociedad: gente que lleva bolsas con basura, muchachos que limpian los vidrios de los coches, una mujer con un niño en brazos que pide monedas entre los autos, lisiados, linyeras. La secuencia está ubicada geográficamente en el centro neurálgico de Buenos Aires, específicamente, en el Obelisco. Tal descripción constituye una suerte de comentario previo que realiza el film; todas las imágenes están registradas con cámara en mano y jamás se presentan estas imágenes de manera estática.

Mediante los movimientos de cámara la instancia de emisión hace explícita su presencia, indica que es quien opera detrás de la organización de este discurso y que dicho discurso será un artificio por ella perpetrado y no una mera descripción o documentación de lo representado. Pero, por otro lado, al simular la visión de un espectador que transitando físicamente por esos lugares percibe los hechos situado en el mismo sitio en el que estos ocurren, los movimientos de cámara cumplen una función más orgánica y profunda dentro de la economía semiótica del film, creando así una sensación de proximidad “documental” con los acontecimientos representados.

El papel que se le asigna a la instancia de recepción queda subrayado y afirmado cuando uno de los muchachos que limpia los parabrisas de los automóviles mira deliberadamente a cámara, interpelando directamente al espectador, como si le dijera: “¡Che,



vos, que estás ahí sentado; prestá atención a todo esto!”. Este muchacho constituye, a pesar del breve instante que aparece en pantalla, un elemento fundamental, porque representa directamente a la instancia de emisión del film. Tres planos más adelante, una mujer y un hombre, que están sentados en un banco, miran a cámara. Aquí la interpelación está mucho más enfatizada, no sólo porque miran directamente al espectador mientras la cámara se aleja de ellos, sino porque el hombre señala con el dedo a la cámara, como inmovilizando esa mirada hacia la que apunta.

Un rasgo llamativo tiene lugar casi al final de la primera parte de esta secuencia inicial, cuando un taxista mira a través del espejo retrovisor de su auto, el cual parece una pantalla de cine en miniatura: una clara puesta en escena de la posición que el espectador ocupa en la sala de proyección al ver la película. Sin embargo, hay un detalle que de ningún modo puede pasarse por alto: a través del espejo retrovisor se reflejan los ojos del taxista. Este espejo figura claramente un narrador construido como emblema de la emisión.<sup>15</sup> Los autores empíricos del film, mediante esta figurativización, sugieren al espectador la realidad argentina que fluye ante sus ojos, destacando la importancia que su mirada tendrá para la construcción de sentido del mismo. Resulta significativo también el hecho de que el plano contiguo a este –el taxista mirando a través de “la pantalla” de su retrovisor– presenta a dos de los personajes del film, Frula y Pablo, siendo este último uno de los principales. Con esto se le indica a la mirada detenerse con mayor énfasis en ellos y en su grupo de amigos, porque “ahora la mirada y la empatía correspondía a los jóvenes (en este caso, excluidos) de los 90” (Campero, 2009: 35).

Pero este juego de estrategias comunicativas no concluye aquí. Seguido al plano de Frula y Pablo, otro muestra en plano general el centro de la ciudad de Buenos Aires. En el plano que le sigue a continuación, la cámara está ubicada en el asiento trasero de un taxi –el del taxista de los planos anteriores– y enfoca a un hombre que se acerca frotándose las manos, sin mostrar su rostro sino focalizando en la acción de sus manos y en su rápido acercamiento. Llegado hasta la puerta trasera derecha del vehículo –vehículo que podría entenderse como metáfora de una sala de cine o de la conciencia del espectador–, la abre. De este modo, y simbólicamente, sería al espectador a quien la representación le abre la posibilidad de salir de su solipsismo de *voyeur* y participar e integrarse al mundo representado, orientándose hacia aquella realidad social que el film pretende representar.<sup>16</sup>

15 “Los emblemas de la emisión, del hacerse del film, o más concretamente constituirse de las imágenes: ventanas, espejos, pantallas, reproducciones, etc.; en resumen, todo lo que se refiere al representar y al mostrar” (Casetti y di Chio 1998: 227).

16 Indica Campero que una característica afín a todos los filmes del Nuevo Cine Argentino “es el ambiente, el mundo sensorial de las interacciones directas, inmediatas. Pero no sólo el mundo de los personajes, sino también el mundo sensorial de los espectadores, su inserción como elementos de la ecología urbana” (Campero, 2009: 36).

Una vez abierta la puerta del taxi, la cámara vuelve a mostrar en toda su crudeza la realidad social argentina: individuos amputados y en sillas de ruedas desfilan ante la mirada del espectador.

Seguidamente, la cámara focaliza en un rostro de perfil dentro del taxi, que observa hacia afuera mientras el coche lo lleva de recorrido por la ciudad. Este rostro que observa –cual narratario–<sup>17</sup> es el de aquel hombre que frotándose las manos abrió la puerta del taxi. De este modo, la instancia autoral misma se está representando a sí misma como instancia de recepción. Y la consecuencia semiótica no es menor, pues homologa su propio punto de vista como autor con el de la instancia de recepción. Ni autor ni espectador saben o ven más que el otro. Ambos están en igualdad de condiciones frente a la percepción de la realidad social representada. Atendiendo a tal construcción de la red comunicativa, no debe pasarse por alto que esta figura bifronte de autor-espectador –que el film desde el inicio propone– gira su cabeza y observa a través de la ventanilla la realidad exterior. Dos planos más adelante, la dirección de su mirada apunta hacia el conductor del taxi, que es aquel que el film había propuesto como la encarnación fílmica del espectador.

El hombre que subió al taxi, y que se había emparentado con el autor, se encuentra en el asiento trasero, mientras que el conductor, que se había emparentado con el espectador, se ubica en el asiento delantero. Esto mienta la ubicación que tanto espectador como autor ocupan en una sala de proyección, es decir, el autor situado en el lugar del proyector y el espectador de espaldas a él, quedando así representados física, espacial y simbólicamente los roles necesarios para la dinámica comunicativa del film. Porque el objetivo discursivo de *Pizza, birra, faso* parece ser el de proporcionar al espectador la sensación de realidad de lo representado. Sensación que se encuentra además justificada por la organización lógico-temporal de la narración.

El texto fílmico, asimismo, no trata temas universales, sino que trata temas de actualidad. Esto es congruente con los elementos asumidos a propósito de la organización narrativa y de las estrategias comunicativas. Estas tres dimensiones, pues, del film (la narrativa, la comunicativa y la temática) poseen el mismo propósito: representar la realidad social argentina de finales de los noventa. Si el objetivo de la organización narrativa era presentar el tiempo del mundo representado de manera lineal y causal, y si la finalidad de las estrategias comunicativas desplegadas era hacer participar en la diégesis al espectador, el fin de los temas abordados es proporcionar, mediante contenidos de actualidad, sustento

---

17 “El narratario es una figura guía que encarna el status y la función que el Autor implícito asigna a su interlocutor, el Espectador implícito, y que en cierto modo ayuda al Espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que el texto ha previsto para él” (Casetti y di Chio, 1998: 228-229).

semántico al mundo que el film representa.<sup>18</sup>

*Pizza, birra, faso* se caracteriza, entonces, por atribuirle un papel preponderante al espectador, convirtiéndolo en partícipe y testigo presencial de los hechos que se representan, a la vez que el autor pone de manifiesto que estas representaciones de la realidad social son productos de manipulaciones por él perpetradas. Sin pretender ontologizar esa realidad, el discurso que vehiculiza el film se constituye sólo a título de abordar la cotidianeidad que le sirve de referente, ensayando su representación filmica.

#### IV. El efecto de realismo

Lo que se desprende del precedente análisis de *Pizza, birra, faso* es que a través de su organización narrativa, su arquitectura comunicativa y su abordaje temático el propósito que lo anima como film estriba en traducir y elaborar –desde un determinado lenguaje a los códigos del lenguaje cinematográfico– el contexto social e ideológico en el cual está inmerso y que a su vez le sirve como referente.<sup>19</sup> En términos formales, el rasgo más saliente de *Pizza, birra, faso* –y habría que estudiar hasta qué punto del Nuevo Cine Argentino en su conjunto– consiste en presentar la realidad y crear la sensación de realismo. De este modo, el film se empeña en representar un entorno tal y como los sujetos lo experimentan en su praxis social e individual cotidiana. Aunque, hay que aclararlo, esa representación se concibe menos como espejo –ilusorio– de la realidad extrafílmica de la que toma sus contenidos que como discurso interpelante.

El film, en su carácter de producto artístico e ideológico, conlleva asociado un imperativo: la construcción de un cierto verosímil. Entendido como lo que puede ser u ocurrir en el plano de la diégesis, *Pizza, birra, faso* se revela congruente en este punto con la tesis que sostiene Christian Metz acerca de lo verosímil cinematográfico: “la restricción de los posibles fílmicos no es sino la faz cinematográfica de lo verosímil” (Metz, 1972: 5). Robert Stam, al referirse a la verosimilitud metziana, entiende que esta se reduce a “las normas en evolución que se ocupan de lo que es considerado merecedor de representación narrativa” (Stam, et. al., 1999: 222). Nótese que el elemento recurrente en ambas consideraciones es el carácter normativo del hecho fílmico. El Nuevo Cine Argentino, en tanto fenómeno de ruptura, asocia la producción de un nuevo estilo cinematográfico y la construcción de lo verosímil, toda vez que la “verosimilitud sirve de criterio veridictorio para evaluar los

18 “El análisis temático de un texto fílmico no puede aislarse de los mecanismos narrativos y de puesta en escena que lo conforman y constituyen, ya que son estos los que ponen en pie su discurso, su tejido semántico” (Castro de Paz, 1999: 63).

19 Bajtín hace hincapié en el error metodológico que supone considerar un texto como reflejo de algo externo a él, ya que en todo caso lo que un texto refleja son “los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas” (citado en Stam, et. al., 1999: 31).



discursos narrativos de carácter figurativo” (Greimas y Courtés, 1990: 436).

La verosimilitud, en cuanto productividad intrínseca de los mecanismos representacionales, está vinculada a unas determinadas coordenadas discursivas que posibilitan una representación más o menos coherente de la realidad sociocultural. Actitud mimética que sin duda los nuevos cineastas argentinos llevaron a cabo al momento de modelar un estilo de carácter innovador. No obstante, *Pizza, birra, faso* intenta ir más allá de la verosimilitud mimética. Pretende solaparla con la categoría de realismo. Hablando del film, Bernades, Lerer y Wolf comentan que se encuentra “cerca de las ficciones “realistas” argentinas, de las que se diferencia, en principio por el ambiente, la precisión, el habla de los protagonistas y una rabiosa contemporaneidad” (Bernades, et. al., 2002: 16). Aserto que confirma su estatuto paralelo como relato de ficción, toda vez que lo “real concreto se vuelve la justificación suficiente del decir” (Barthes, 1972: 13).

Porque a lo que se oponen los nuevos cineastas argentinos no es al concepto formal de mimesis sino a un cierto verosímil previamente codificado, que podría ser denominado, siguiendo a Metz, “convención vergonzosa” –representado en la cinematografía argentina de los años noventa por filmes de corte netamente comercial (o no tanto), en proyectos tan dispares como la miméticamente fallida *Caballos salvajes* (Marcelo Piñeyro, 1995) o la equívoca *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), por ejemplo, que en su intento de representar lo real no hacen más que reproducir su código–. Por el contrario, los nuevos cineastas argentinos trabajan con una nueva categoría de realismo que tiene como substrato compositivo lo verosímil, en un intento rabiosamente subversivo por “acrecentar el campo de lo decible fílmico reconquistando parcelas excluidas de lo verosímil cinematográfico” (Metz, 1972: 10). Pues en el cine, a diferencia de lo que ocurre en el campo de la literatura, el realismo se vincula con lo más vanguardista, experimental y moderno.

La pulsión realista en *Pizza, birra, faso* no conlleva asociada la connotación que este tipo de discurso adquiere en los modelos clásicos de representación; no se trata de un film transparente.<sup>20</sup> Es (neo)realista por necesidad –en filiación con ese estilo (surgido en otro contexto: la Italia de posguerra) que se oponía a la inclinación teatral y codificada del cine anterior–; lo que pretende es poner “al desnudo” el referente que representa y del que toma sus contenidos. Su dominante es la realidad socioeconómica argentina de finales de la década del noventa, cuyas constantes se cifran en la exclusión social de los sectores más bajos, el progresivo deterioro material y simbólico de los sectores medios, una desigualdad social extrema, crecientes tasas de desempleo, de violencia y de inseguridad, el socavamiento de las instituciones públicas y el fracaso rotundo de la política económica.

20 “Al borrar los signos de su producción, el cine «dominante» persuadió a los espectadores para que tomaran tales simulaciones construidas en tanto que representaciones transparentes de lo real” (Stam, et. al., 1999: 215).

Como evidenció el análisis de la secuencia inicial, *Pizza, birra, faso* estila un planteo reflexivo, al poner de manifiesto sus mecanismos narrativos y estéticos de construcción, sin ocultar su vocación realista, porque pretende que el espectador tome contacto inmediato con el contexto socioeconómico en el cual desarrolla su praxis cotidiana.<sup>21</sup>

Mediante los recursos estilísticos utilizados intenta erigirse como un testimonio social de su época. Sin embargo, de los dos núcleos narrativos que operan en el film, el referido a la relación entre Córdoba y Sandra es de neto corte melodramático, lo que implica un acercamiento codificado (con arreglo a ciertos códigos ficcionales preexistentes) a los personajes a fin de mentar la identificación con estos.

Si bien *Pizza, birra, faso* es un film de ficción, abreva en esta categoría para simular la creación de un efecto de realismo, explorando el cine como dispositivo para representar el mundo real de manera verosímil y efectiva. La función de lo ficcional en *Pizza, birra, faso* es, en todo caso, la de nutrir esa representación de la realidad con elementos dramatúrgicos y así atribuir a los personajes un perfil psicológico. De este modo, la representación no es neutra, distante, sino que mediante la ficcionalización la categoría de lo real implica un verosímil que crea una dimensión afectiva, con la que pretende involucrar al espectador en la realidad social representada.

La capacidad que exhibe un film como *Pizza, birra, faso* para captar la veracidad de los hechos le confiere discursivamente un carácter de autenticidad (más cercano al documental) que le es negado, de derecho, a la pura ficción.



## V. A modo de conclusión: un estilo devenido género

Uno de los interrogantes más apremiantes que plantea el Nuevo Cine Argentino como fenómeno cinematográfico es el de su estatuto genérico o estilístico. Oscar Steimberg define semióticamente el estilo de la siguiente manera:

“La palabra “estilo” [comporta significados] referidos siempre a propiedades que permiten advertir una cierta condición de unidad en la factura de una variedad de objetos o comportamientos sociales. [...] Atendiendo al desarrollo histórico de la noción, [...] permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.”  
(Steimberg, 1993: 53)

21 “Una de las principales características del Nuevo Cine Argentino es el «distanciamiento» respecto a lo que se muestra, y ese distanciamiento es una «crítica de la ilusión» y una puesta en «crisis de la representación» (Di Paola, 2010: 3).

Mientras que el género pone en juego clases de textos u objetos culturales “que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (Steimberg, 1993: 41). Desde una perspectiva discursiva pero teniendo en cuenta la incidencia de factores metadiscursivos, el interrogante por el estatuto genérico o estilístico del Nuevo Cine Argentino puede ser pensado en función de las distintas áreas de producción y reconocimiento de sentido que uno de sus filmes quizás más paradigmáticos habilita en otros modos de producción textual o haceres emplazados en una determinada época como fenómenos discursivos que exhiben una “unidad de factura” o bien “condiciones de previsibilidad” en sus productos.

Estas consideraciones permiten establecer si *Pizza, birra, faso* en tanto fenómeno discursivo instituyó un género o un estilo. Si los géneros deben incluirse en un campo social de desempeño de fenómenos metadiscursivos permanentes, no ocurre lo mismo con los estilos, porque “son transemióticos: no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significativa” (Steimberg, 1993: 61). Concebido en estos términos, el Nuevo Cine Argentino surgió como un estilo, no como un género. En tanto estilo audiovisual está caracterizado por la posición rupturista de determinado grupo de cineastas (primero Stagnaro y Caetano, luego Trapero, ya preanunciados por Agresti y Rejtman) contra la mayoría de los realizadores y productos dominantes, gesto iconoclastico plasmado en la subversión de las estructuras productivas y narrativas establecidas, en un determinado posicionamiento participante del espectador y en el tratamiento de determinados temas de candente actualidad.

Según Tomashevski, el tema de actualidad se ocupa de los problemas culturales del momento y “cuánto más importante sea el tema y más duradero su interés, tanto más estará asegurada la vigencia de la obra” (Tomashevski, 2004: 200). Como toda propuesta artístico-cultural que se propone tratar problemas sensibles de actualidad, el Nuevo Cine Argentino corrió, desde el inicio, el riesgo de perder su vigencia a medida que pasara el tiempo. Reflexionando sobre este proceso de semiosis, Steimberg señala que “un estilo se convierte en género cuando se produce la acotación de su campo de desempeño y la consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos” (Steimberg, 1993: 66); vinculación orgánica y posible devenir en género de un estilo ya previstas por la genial intuición de Bajtín, quien afirmó que “donde existe un estilo, existe un género” (Bajtín, 2002: 254). Por eso, cuando las operaciones discursivas del Nuevo Cine Argentino se tornaron permanentes y socialmente compartidas en su espacio de circulación, de estilo devino género.

En definitiva, *Pizza, birra, faso* se erige como un buen ejemplo del fenómeno discursivo –concebido en términos bajtinianos– de cristalización de un estilo en un

género,<sup>22</sup> toda vez que su seminal modelo representacional, que impuso un estándar de calidad que no admitió retroceso,<sup>23</sup> terminó sustentando proyectos cinematográficos posteriores enmarcados en los mismos postulados o “rasgos epocales”<sup>24</sup> (*Bolivia*, Israel Adrián Caetano, 2001; *La libertad*, Lisandro Alonso, 2001; *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001; *El bonaerense*, Pablo Trapero, 2002), además de filtrarse y fisurar un espacio mediático tan monolíticamente codificado y orientado hacia lo ficcional como lo es el televisivo, con productos seriados como *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Israel Adrián Caetano, 2002), o, más recientemente, *El marginal* (Israel Adrián Caetano, 2016) o *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, 2017), por mencionar tan solo los que gozaron de mayores niveles de audiencia y repercusión en el imaginario colectivo.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bajtín, Mijaíl (2002). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México/Buenos Aires: Siglo XXI (245-290).
- Barthes, Roland (1972). “El efecto de realidad”. AA.VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (95-101).
- Battle, Diego (2002). “De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento”. Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores). *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf, (editores) (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, José Luis (1999). *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.
- Costa, Antonio (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Di Paola, Esteban (2010). “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. *Imagofagia*, n° 1 (pp. 1-27).
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel (2013). “Mira quién habla: Subalternos en tres películas del nuevo cine”. *Imagofagia*, n° 8 (1-27).
- Fernández Cruz, Martín (2018). “A 20 años de *Pizza, birra, faso*, el recuerdo de sus protagonistas”, *La Nación*, 28 de agosto. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599>
- Gispert, Esther (1998). *François Truffaut. Los cuatrocientos golpes*. Barcelona: Paidós.

22 Bajtín ha llamado género a “unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables” (Bajtín, 2002: 252).

23 “Tomado como conjunto, este grupo de películas surgidas desde los 90 transformó el panorama cinematográfico argentino principalmente mediante la elevación general del estándar. Hoy el cine argentino es, en promedio, mucho mejor que antes del estreno de *Pizza, birra, faso*” (Campero, 2009: 10).

24 Ver Aguilar (2010: 23).

- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Metz, Christian (1972). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?". AA.VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (17-30).
- Oubiña, David (2003). "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino". *Punto de Vista*, n° 76 (28-34).
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- Pécora, Paulo (2001). "Soy rebelde". *Haciendo cine*, n° 24/5 (34-36).
- Rodríguez, Camila y Diego Posadas (1998). "Pizza, birra, faso. Entrañables y amorales". *Haciendo cine*, n° 10/3 (34-37).
- Russo, Eduardo (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Tomashevski, Boris (2004). "Temática". Tzvetan Todorov (compilador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI (199-232).
- Torre, María (2008). *El cine y la sociedad de la información. Una aproximación a las transformaciones del campo cinematográfico argentino durante los años noventa*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología (1-16).