

Ramificaciones *neo-noir* en la Argentina del nuevo milenio: los casos «neo-neorrealistas» de *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*

Neo-Noir Ramifications in Argentina at the Turn of the New Millennium: *Pizza, birra, faso* and *El bonaerense* as «Neo-neorealist» Cases

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ^a

The Ohio State University

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.004](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.004)

RESUMEN

Tras examinar los vínculos significativos entre el espíritu *neo-noir* y el giro que toma la cinematografía argentina a final del siglo pasado, con un heterogéneo Nuevo Cine Argentino buscando formas rupturistas que, en ciertos casos, se apoyaban en la hibridación y subversión de géneros populares, el objetivo de este trabajo es analizar la manera en que la polivalencia genérica de lo *neo-noir*, mediante algunos de sus postulados temático-estéticos, atraviesa varios casos tempranos del NCA muy significativos. Las dos películas a estudio son *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), cuyo estilo cuasi-documentalista, tildado por Joanna Page como «neo-neorrealista», establece un diálogo con el descontento social de la época pre y postcrisis argentina de 2001, vehiculado de modo más efectivo gracias al influjo de lo *neo-noir* en sus hibridaciones genéricas.

Palabras clave: *neo-noir*, nuevo cine argentino, neo-neorrealista, *Pizza, birra, faso*, *El bonaerense*.

ABSTRACT

After examining the significant links between the *neo-noir* essence and the shift made by Argentine cinema at the end of last century, when the heterogeneous New Argentine Cinema (NAC) was searching for disruptive cinematic forms and, in certain cases, they were found in film genre hybridity and subversion, the aim of this paper is to analyze the way in which neo-noir's generic polyvalence, through some of its thematic and aesthetic postulates, influenced various significant examples of the NAC. The two cases under review are *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro and Adrián Caetano, 1998) and *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002). Their quasi-documentary style, defined as «neo-neorealist» by Joanna Page, establishes a dialogue with the social distress that took place during pre- and post-crisis Argentina after 2001, more effectively conveyed thanks to the influence of neo-noir and its hybridity.

Keywords: *neo-noir*, New Argentine Cinema, neo-neorealist, *Pizza, birra, faso*, *El bonaerense*.

[a] **Fernando Sánchez López** es actualmente un estudiante de doctorado en The Ohio State University, en el área de estudios ibéricos. Más específicamente, está interesado en los estudios filmicos y la literatura comparada, con especial aplicación en la España contemporánea. Graduado en Estudios Ingleses por la Universidad de Salamanca, también cursó un Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad. De su anterior investigación, ha publicado un artículo sobre el motivo del doble en la serie *Breaking Bad*. Extraacadémicamente, se dedica a la divulgación y crítica cinematográfica en la revista *online* de crítica especializada *Mutaciones*. E-mail: sanchezlopez.1@osu.edu

Nuevo(s) cine(s) argentino(s): el nuevo milenio y la reapropiación de géneros filmicos

A partir de los años noventa en Argentina, se producen una serie de cambios en el panorama cinematográfico que afectan a los modos de producción, respecto a los cuales numerosos cineastas ya estaban acostumbrados a responder, asumiendo riesgos enormes con el objetivo de intentar sacar adelante sus proyectos. Por ejemplo, como comenta Gonzalo Aguilar, «la situación de ‘hipotecar la casa’ para poder hacer la película es un tópico de nuestro cine conformado no por leyendas sino por historias reales»¹. Algunas de las modificaciones acaecidas en esta década, «después de que un cambio de la legislación cinematográfica en 1994 resolviera algunos de los problemas de acceso a fondos estatales y al tiempo en cines»^{2,3}, abrió vías de financiación alternativas que, no obstante, tendrían un efecto inevitable en la apariencia formal de las películas, además de «su atractivo para el público nacional e internacional y sus relaciones con la política e historia del país»⁴. Esta generación de directores insertos en tal época de convulsos cambios en la nación, no sólo a nivel industrial, sino también a nivel político, se ha conocido como la conformadora del «Nuevo Cine Argentino».

Etiqueta general y conveniente, «cada vez que se habla de nuevo cine argentino, los realizadores, los críticos o el público creen necesario anteponer un «el llamado» o alguna palabra que marque cierta distancia e incredulidad respecto del fenómeno»⁵. Dificilmente pueden encontrarse grandes similitudes entre propuestas como las de la directora Lucrecia Martel o el cine de Pablo Trapero y, sin embargo, ambas son dos de las figuras más emblemáticas en relación con el término en sí. En ciertas ocasiones, debido a la falta de cohesión discursiva, se tiende a justificar la existencia de esta agrupación mediante parámetros ajenos a los estéticos y formales, considerándola una camada de huérfanos creadores formados en diferentes institutos y escuelas cinematográficas que inaugura una «generación de cineastas más originada en y desde el cine»⁶, audaces en la búsqueda de maneras para sacar sus ideas filmicas a la luz.

De hecho, algunos autores han trazado la línea al distinguir el NCA basándose en su ruptura contra el paradigma anterior del cine argentino, tildado de costurista e ideológicamente complaciente. Por ejemplo, Agustín Campero añade que dicha separación ocurrió, inicialmente, cuando «el NCA coexistió también con una desgarradora transformación social, que profundizó las desigualdades y generó una sociedad excluyente, de la que este cine intentó dar cuenta»⁷, lo cual incluye una valoración contextual al nacimiento de esta nueva corriente. El propio Campero trató de delinear ciertos rasgos transversales al movimiento, como «un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que en otras películas no pertenecientes al nuevo cine»⁸. Sin embargo, ello nos lleva a un gesto homogeneizador condenado a fracasar, si se comprueba que, efectivamente, otras cintas «realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios. Otras revisitan los géneros clásicos»⁹. La única relativa certeza que se mantiene es la idea de lo renovador, el impulso de lo nuevo contra lo viejo a través de diferentes planteamientos formales por parte de una generación más joven, educada en unas circunstancias sociohistóricas particulares.

Hay, sin duda, una renovación por parte de los directores del NCA, cuya cinefilia es clave a la hora de abordar diversas cuestiones nacionales mediante herramientas estilísticas las cuales apuntan a «historias y sistemas de representación que están fijados en la pura contemporaneidad»¹⁰. Aquí, se observa que el uso y reapropiación de narrativas genéricas es clave para entender cómo existe una «interacción en los

[1] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006), p. 15.

[2] Jens Andermann, *New Argentine Cinema* (Londres, I.B. Tauris, 2012), p. xv.

[3] Todas las traducciones están hechas por mí.

[4] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xvi.

[5] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 13.

[6] Sergio Wolf, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», en *Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002), pp. 29-42.

[7] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009), p. 7.

[8] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 8.

[9] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 8.

[10] Sergio Wolf, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», pp. 29-42.

[11] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009), p. 100.

textos entre códigos reconocidos internacionalmente y significados locales arraigados en el clima socioeconómico de la Argentina anterior y posterior a la crisis»¹¹. Ello nos plantea el mismo problema que en la búsqueda prescriptiva de rasgos comunes que citaba sobre Campero, la cual tendería, en este caso, a encasillar a toda esa generación en la afinidad hacia la utilización de diversos géneros cinematográficos debido a «su éxito en la elaboración de expresiones figurativas para determinadas formas de experiencia histórica»¹². Una vez más, en esta categoría quedarían excluidos baluartes del movimiento como Lucrecia Martel o Lisandro Alonso, entre otros. Además, a este corpus genérico podrían añadirse otros directores los cuales no necesariamente —o directamente no— son incluidos en esta generación, como Fabián Bielinsky y Juan José Campanella.

Esto sugiere la existencia de un fenómeno común en el cine argentino de final de siglo, en el cual, más allá de cuestiones estilísticas y de producción o recepción, «la idea de género, su recuperación y apropiación se ha convertido en una especie de caballo de batalla muy usual»¹³. Vinculada a tal tendencia recurrente, se encuentra una confluencia entre varias generaciones de cineastas con visiones —y presupuestos, formales y económicos— diferentes, por lo que, tal vez, debería hablarse de nuevos cines argentinos en plural, cuya idea parcialmente compartida sería la pertinencia de ciertos modelos genéricos a la hora de abordar cuestiones contemporáneas. Como Jens Andermann observa, «películas clave de los últimos años —especialmente, y quizás no por casualidad, justo antes y después de la crisis de 2001— se han discutido en términos de sus afiliaciones genéricas»¹⁴. En cierto sentido, las afiliaciones genéricas de estos filmes responderían a un proyecto global de la producción, que posiciona a la representación de las cuestiones nacionales en un territorio de «demandas contradictorias por parte del público local y global»¹⁵, donde también es necesario señalar acercamientos divergentes entre propuestas tempranas más cercanas formalmente al neorrealismo italiano, frente a otras de los denominados «autores industriales»¹⁶, más explícitamente deudoras del cine clásico norteamericano.

En el último grupo se encontrarían los ya mencionados Bielinsky y Campanella, cuyos grandes éxitos como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) o *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2008) gozaron de enorme predicamento, incluso ganando esta última el Óscar a Mejor Película Extranjera. Su propuesta formal, de gran factura estética, reutiliza lugares conocidos del cine de atracos, del cine negro norteamericano clásico o del melodrama, por citar varios. No obstante, este ensayo se centrará especialmente en un par de casos tempranos de los directores Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero¹⁷, *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1998) y *El bonaerense* (Trapero, 2002), cuyas técnicas producen «una especie de efecto documental»¹⁸, como ya mencionaba Campero respecto a ciertas cintas del NCA. En palabras de Joanna Page a colación de la emblemática *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), muchas películas de este período «se rigen por un impulso similar de catalogar y preservar un conglomerado siempre cambiante de figuras marginadas y migrantes»¹⁹. Las tácticas que se utilizan en estas cintas, como recurrencia de cámara en mano, planos secuencia inestables, o momentos observacionales de cámara fija, «muchas de ellas asociadas al cine de no ficción, sugieren que son usadas para connotar cierto documentalismo más que para simplemente representar un tema»²⁰.

Este punto, que traía a colación el problema del supuesto realismo emanado de gran parte del NCA, suscitó un debate «sobre el significado del propio término»²¹, al reflexionar sobre sus posibles referentes y la rearticulación de lo que llamamos «re-

[12] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xvii.

[13] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, pp. 142-143.

[14] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 143.

[15] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 143.

[16] Acuñan el término Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf en el capítulo «De la industria al cine independiente: ¿hay autores industriales?», del libro *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (2002). Para estos, los «autores industriales» serían aquellos que trabajan sobre estructuras más clásicas con el objetivo de poder desarrollar su carrera dentro de un modelo industrial.

[17] Hay que mencionar que, no obstante, estos mismos autores se han ido acercando paulatinamente a esa categoría industrial de mayor factura. Solo hace falta pensar en el Trapero de *El clan* (2015) o en el Caetano de *El otro hermano* (2017). Aunque ambas mantienen su afinidad para combinar y reapropiarse de distintos géneros, como el cine de *gangsters*, el *western* o el cine negro, su ambiciosa producción se asemeja más a los casos mencionados de Bielinsky o Campanella. Esto suscita preguntas interesantes relacionadas con la (no) pervivencia de ciertos movimientos independientes en el tiempo que no pueden ser contestadas aquí.

[18] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 61.

[19] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 66.

[20] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 64.

[21] Eduardo Cartoccio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino» (*Question*, n.º 1, 2012), pp. 1-9.

alista». Así pues, en un conocido artículo de la revista *Punto de vista*, críticos como Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls conversaron sobre el llamado «retorno de lo real». No obstante, como agudamente comentan, si se habla de ese retorno, «habría que pensarlo en relación con un contexto en el que supuestamente eso llamado real ya no existe más»²². Es decir, que los referentes previos en relación al realismo, vinculados a ciertas corrientes cinematográficas y sus procedimientos, podrían haber quedado obsoletos si simplemente trataban de insertarse en un nuevo contexto como el del NCA. Los autores debatirían sobre la pertinencia del término «nuevo neorrealismo» para acercarse a tal fenómeno, pero no sin reticencias. Como indicaba David Oubiña, «lo que en la denominación nuevo neorrealismo me incomoda es que no ponga en evidencia sobre qué supuestos se apoya esa conexión»²³, haciendo hincapié en la insistencia que se ponía sobre el vínculo temático respecto al movimiento italiano, en detrimento de sus diferencias en lo que a puesta en escena se refiere.

Si bien, por un lado, el estilo observacional mencionado por Page, potenciado por el rodaje en exteriores y la combinación de actores profesionales y *amateurs*, alude claramente al movimiento neorrealista, la mirada de estas películas argentinas es «dubitativa, contingente y provisional»²⁴. De este modo, frente a las moralejas finales de su contraparte italiana, se encuentra un estilo alejado de la búsqueda de verdades esenciales en su representación aparentemente indexical de la realidad, el cual se podría denominar «neo-neorrealista», al estilo de lo que comentaban los críticos de *Punto de vista*. Sus narrativas nos guían en acompañamiento de la anomia social de sus personajes, a pie de calle, pero a la vez se niegan «a satisfacer nuestro deseo de conocimiento»²⁵. Aquí, los modelos genéricos funcionarían, precisamente, de bisagra entre la supuesta veracidad y la confección de sus universos profílmicos, negando un encuentro directo con la realidad mediante «diferentes estrategias de refracción y puesta en escena [...] para reconocer la distinción y el aplazamiento de la imagen fílmica con respecto a la realidad contemporánea»²⁶.

A pesar de la sensación de verismo, el reconocimiento de una planificación y unas convenciones genéricas, insertas en el estilo formal mencionado, permite diferenciar —aunque a veces la línea se difumine— entre lo realista (no en términos bazinianos) y la construcción puramente cinematográfica y evidentemente manipulada del corpus argentino más cercano a lo hollywoodense, ejemplificado en Bielinsky y Campanella. En palabras de Esteban Di Paola, «no hay realismo sin una estética que lo defina; y donde se halla presente una puesta en escena siempre hay una producción de lo real que se condice con una interpretación de lo real»²⁷. De este modo, podemos vislumbrar cómo la cita intertextual o la influencia transnacional del género cinematográfico no son necesariamente incompatibles con lo neo-neorrealista, como se verá a continuación. Esta concepción del realismo superaría a una visión más reduccionista, descrita por Eduardo Cartoccio, la cual se posicionaba a favor de «valores de autenticidad y verdad [...] eludiendo la evaluación de los aspectos específicamente estéticos, como la puesta en escena y la construcción narrativa»²⁸. Una vez entendida la forma de estos filmes, es necesaria su puesta en común con lo que ofrecen ciertos modelos genéricos muy específicos a la hora de dialogar de manera más efectiva con su realidad social. Aunque, para autoras como Joanna Page, el crimen es una poderosa herramienta a la hora de articular «el conflicto entre los intereses económicos nacionales e internacionales y en imaginar la relación entre el individuo y el Estado capitalista en un mundo globalizado»²⁹, se necesita un marco más definido para el análisis de ciertas

[22] Rafael Filippelli, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.

[23] David Oubiña, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.

[24] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 68.

[25] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 61.

[26] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xiv.

[27] Esteban Di Paola, «Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 1, 2010), pp. 1-27.

[28] Eduardo Cartoccio, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino», pp. 1-9.

[29] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 96.

películas —cuestión aún más evidente en el cine argentino reciente, posterior a la etapa analizada por la autora—, ya que algunas pueden estar atravesadas por la noción de crimen con intencionalidades muy diferentes entre sí³⁰. En consecuencia, se introducirá a continuación el concepto *neo-noir*, para demostrar cómo el modelo del cine negro se consolidó en circunstancias sociohistóricas convulsas de los Estados Unidos y, posteriormente, sus ramificaciones contemporáneas se adecúan a nuevas coordenadas como las de la Argentina pre y postcrisis del 2001. De este modo, se abrirá un camino interesante para el análisis de *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, que permitirá observar la forma ambivalente en la que dialogan con este (no) género cinematográfico y sus implicaciones, lo cual añade un marco específico que supera las observaciones hechas por Page en su libro de 2009.

Cine *neo-noir*: genericidad polivalente, rasgos comunes y aplicación al caso argentino

Hablar de géneros cinematográficos y su utilización puede ser tan caprichoso y conveniente como usar la etiqueta «nuevo cine argentino» a la ligera. El problema es menor cuando nos enfrentamos a géneros reconocidos muy tempranamente, como puede ser el *western*, más propenso a ser analizado con efectividad mediante el conocido acercamiento semántico/sintáctico del teórico Rick Altman. Por ejemplo, él explica que

[la] expectativa sintáctica, generada por una señal semántica, se corresponde con una tendencia paralela a esperar que determinadas señales sintácticas conduzcan a campos semánticos predeterminados (por ejemplo, en los *westerns*, la alternancia regular entre personajes masculinos y femeninos crea la expectativa de los elementos semánticos implícitos en el romance, mientras que —al menos hasta hace poco— la alternancia entre dos hombres en un texto ha implicado confrontación y la semántica del duelo)³¹.

La situación se complica cuando nos enfrentamos a casos mucho más complejos como el cine negro, donde la categoría misma de género *per se* ha sido cuestionada desde el principio y es una problemática aún no resuelta. Término sistematizado con posterioridad —a finales de los 50 y 60— por los críticos franceses de *Cahiers du Cinéma*, sí se han identificado patrones comunes y un corpus histórico del cine *noir* estadounidense más o menos definido, el cual parte desde *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) hasta *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Intentando identificar sus patrones más recurrentes, algunos autores señalan «iluminación de baja intensidad, efectos de claroscuro, ángulos de cámara distorsionados, composición asimétrica, sombras y tomas nocturnas»³² en términos de puesta en escena. Tales universos estéticos y sus propuestas son «territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética»³³. De hecho, si algo caracteriza a lo *noir* es la prevalencia de temáticas turbias, cuyo denominador común tiende a ser el crimen urbano, respecto al cual los personajes protagónicos son victimizados, encumbrados, o ambas cosas a la vez, «en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias»³⁴.

Sin embargo, ya el comienzo de su teorización por estudiosos como el crítico, director y guionista Paul Schrader apunta que «no se define, como los géneros *western* y *gangster*, por convenciones escénicas y de conflicto, sino por cualidades más

[30] Pensemos, por ejemplo, en la ligereza y aspecto lúdico de casos exitosos recientes con el crimen o la transgresión como vertebradora de sus narrativas. Ya sea *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014) o *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019), su acercamiento se aleja diametralmente de la sociedad de *El bonaerense*.

[31] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre» (*Cinema Journal*, n.º 23, 1984), pp. 6-18.

[32] David George y Gizella Meneses, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (Lanham, Lexington Books, 2017), p. 4.

[33] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 29.

[34] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro*, p. 30.

sutiles como el tono y el estado de ánimo»³⁵. Acercamientos posteriores a los géneros cinematográficos, como el de Barry Langford, también reconocen una cuestión similar respecto al cine negro:

El cine *noir* tal vez necesitaría ser considerado, en primer término, un modo o incluso una actitud más que un género en sí; una sensibilidad paranoica y hostil que se expande más allá de su núcleo histórico para contaminar las visiones superficialmente más luminosas de películas más comerciales³⁶.

[35] Paul Schrader, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, n.º 8, 1972), pp. 8-13.

[36] Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005), p. 213.

[37] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», pp. 6-18.

[38] Rick Altman, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», pp. 6-18.

[39] Comparar *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) con *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), nos da una idea clara de esto.

[40] Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir* (Lexington, The University of Kentucky Press, 2007), p. 2.

[41] Reconocidamente, ya que el cine negro, desde su misma concepción, puede argumentarse como el producto colectivo de un esfuerzo transnacional, debido a sus influencias literarias y la emigración de europeos exiliados itinerantes (algunos de ellos, como John Alton, parando y perfeccionando sus técnicas en Latinoamérica). No obstante, el cine negro clásico se ha considerado un fenómeno típicamente estadounidense.

[42] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019), p. 28.

[43] Paul Schrader, «Notes on Film Noir», pp. 8-13.

[44] David George y Gizella Meneses, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir*, p. 14.

[45] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 7.

En consecuencia, lo *noir* es difícilmente catalogable como género cinematográfico estable, si bien tiende a comprenderse como tal en otros casos, manteniendo el disentimiento actual. Pensando de nuevo en el marco de Altman, uno de los problemas a la hora de confirmar la total genericidad de lo *noir* es que, ya incluso en la etapa clásica acotada anteriormente, «por cada filme que participa activamente en la elaboración de una sintaxis genérica hay otros numerosos casos que se desenvuelven sin una relación particular hacia elementos tradicionalmente asociados a su género»³⁷. De este modo, es común encontrar numerosos ejemplos, en todo género filmico, «que innovan combinando la sintaxis de un género con la semántica de otro»³⁸, lo que indica una temprana hibridación genérica que, en el específico caso de lo *noir*, es una cuestión generalizada desde el comienzo³⁹, lo cual problematiza la mencionada estabilización de su estatus terminológico.

Si su inicial conformación ya suscita tal polémica, la evolución contemporánea conocida como *neo-noir* pone sobre la mesa nuevos retos. Para Mark Conard, este cine «describe cualquier película posterior al período clásico del cine negro que contenga temas y sensibilidad *noir*»⁴⁰, lo cual abre un extensísimo campo de acción en el que este ensayo pretende incursionar. En la actualidad, su expansión ya es reconocidamente internacional⁴¹, un carácter transnacional de lo *neo-noir* asumido por Sue Short en su libro *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (2019), donde confirma un proceso de migración «con diferentes inflexiones culturales que adaptan efectivamente lo *noir* a naciones específicas»⁴², negando la limitación de esta tendencia contemporánea a una nacionalidad o industria particular. Si las resonancias de su etapa clásica estadounidense, como menciona Schrader, estaban vinculadas a «la desilusión que sintieron muchos soldados, pequeños empresarios y amas de casa/empleados de fábrica al volver a una economía en tiempos de paz»⁴³, es sin duda pertinente afirmar que «tropos y temas *noir* son igualmente adaptables a otras circunstancias históricas»⁴⁴ como podrían ser, por ejemplo, la inestabilidad y descontento de la Argentina pre y postcrisis de 2001. No obstante, ¿cómo podemos vincular un discurso *neo-noir* con la tendencia neo-neorrealista objeto de este ensayo?

El cine negro contemporáneo tiende a apoyarse en lugares comunes de los textos clásicos estadounidenses —como la predominancia de «la jungla de asfalto», lugares sórdidos del ambiente urbano y su nocturnidad, personajes frustrados y rayanos en la criminalidad, o la *femme fatale* —, ya sea para romper directamente los esquemas, usarlos de manera autoconsciente o potenciar alguno de ellos, evidenciando «un mayor escrutinio social [...], con la injusticia económica más palpablemente conectada a ejemplos de la vida real, y más abiertamente cuestionada también»⁴⁵. Esa penuria económica y sus ejemplos de una realidad más palpable tienden un interesante puente con la sensación documentalista emanada del gesto neo-neorrealista argentino, que cambia un acercamiento estético plagado de planos holandeses, claroscuros estilizados,

caras conocidas y música melodramática, por planos secuencia e inestable cámara en mano, exteriores sin adulterar, actores no profesionales y música sarcástica (o su ausencia), por remarcar algunos rasgos. Por otro lado, si bien la etapa de *noir* clásico ya destilaba un fuerte desencanto y pesimismo existencialista, lo *neo-noir*, junto a las dinámicas amorales o inmorales de sus protagonistas —siempre enmarcadas y casi determinadas en un ambiente donde las instituciones son inexistentes o fallidas—, demuestra «un mayor sentimiento de desilusión, combinado con una amplia crítica sociopolítica»⁴⁶, más en línea con postulados posmodernos cuasi nihilistas como respuesta a la realidad colectiva. En este sentido, ahora todo pilar queda manchado por lo sórdido⁴⁷, sin una autoridad confiable a la que acudir, lo cual suele condenar a sus protagonistas o, en ciertos casos especialmente cínicos, encumbrarlos. Como afirma Joanna Page,

en su mayoría, el estado en el cine argentino reciente ha perdido su soberanía hasta tal punto que en los dramas que visionamos hay una total ausencia de las funciones estatales disciplinarias —y mucho menos las de fomento⁴⁸.

Esto último, sin duda, también conecta con todo lo que acontece en *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, y nos permite abrir un nuevo territorio inexplorado por la autora, campo propicio para el análisis de los filmes, en el cual la polivalencia de lo *neo-noir* como «modo, o estilo, o estado de ánimo, o tono, o tendencia, o incluso visión del mundo»⁴⁹ puede vehicular discursos inevitablemente relacionados con parte de las tendencias del(os) nuevo(s) cine(s) argentino(s) descritos al inicio del trabajo, en diálogo con su realidad social.

Por ello, a continuación, se analizará la manera en que las dos películas de Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero, sin ser cintas exclusivamente *neo-noir* —aunque, como ya se ha visto, la genericidad estanca de esta tendencia está sujeta a bastantes conveniencias— se hacen eco de algunos de sus lugares comunes para potenciar su mensaje. La sordidez de ciertos espacios urbanos, sus erráticos y cuestionables protagonistas ligados al crimen casi de forma determinista y la ausencia o total despropósito de las fuerzas del orden son prueba de ello.

Las entrañas del Obelisco: *Pizza, birra, faso* y la cárcel urbana

La película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro cuenta la historia de una pequeña banda de jóvenes desocupados y su continuo transcurrir delictivo, mediante el cual tratan de cubrir sus necesidades básicas: comer (pizza), beber (birra) y fumar cigarros (faso). Esta cinta, en la línea de trabajos posteriores del propio Caetano —como *Un oso rojo* (2001), *Crónica de una fuga* (2006) o *El otro hermano* (2017)—, se resiste a una total catalogación genérica. Asume, entre varios aspectos, particularidades del cine de atracos, pero también puede leerse como cine social y una inversión del *coming-of-age* adolescente que, incluso, recuerda al cine *quinqui* español. De hecho, su vocación híbrida se manifiesta en clave intertextual de forma explícita, con varios de sus personajes viendo la película *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975), paradigmática *heist movie*, a lo que uno de ellos comenta: «mira cómo se llevan la guita, así hay que hacer»⁵⁰. Tal gesto es sintomático de una sensibilidad atravesada por la tensión nacional-global, resumida a la perfección en el manifiesto de Caetano «Agustín Tosco Propaganda», donde el director dice «amar el terror, el

[46] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 18.

[47] Aun teniendo en cuenta el desenmascaramiento de la corrupción individual y social en los *noir* estadounidenses clásicos, la mayoría de las veces sus narrativas se clausuraban con un castigo ejemplar contra sus transgresores. Por lo tanto, la ley acaba imponiéndose y el estado «natural» de las cosas volvía a su sitio correspondiente. Cabe destacar que esto ocurría, principalmente, debido al significativo control censor del código Hays.

[48] Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, p. 99.

[49] Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, p. 213.

[50] *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), min. 18.



Una agitadísima cámara en mano durante el robo en el taxi. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

western, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas»⁵¹. Es esta una muestra más de que, si bien el NCA articula un paradigma nacional indiscutible, parte del movimiento revisita sus formas a través de modelos globales. Dentro de esta maraña genérica, en lo relativo a su diálogo con lo *neo-noir*, *Pizza, birra, faso* asume el punto de vista de los criminales y sus reprobables conductas, muestra el desencanto y la amargura de la otra cara de Buenos Aires, además de recubrir todo ello con un aire de inevitabilidad común a estas narrativas.

Desde la escena de introducción a los dos jóvenes más protagonistas, Cordobés y Pablo, prácticamente siempre se sigue el punto de vista de sus actividades diarias, criminales o no. Así pues, esta primera secuencia se trata de un robo a mano armada dentro de un taxi —aunque después se descubre que el taxista había preparado la farsa con ellos—, para lo cual Caetano y Stagnaro optan por el uso de una agitadísima cámara en mano metida dentro del vehículo, introduciendo al espectador tanto en la violencia directa que está aconteciendo en ese pequeño espacio cerrado como en la adrenalina de sus perpetradores. En línea con lo descrito como neo-neorrealista, el punto de vista adoptado en *Pizza, birra, faso* «es también esta construcción casi documental y exploratoria del plano que produce el efecto de un acontecimiento aparentemente no escenificado y en tiempo real»⁵². La asunción de la subjetividad criminal se mantiene, lo que fuerza al espectador a observar el mundo como —y desde la situación de— estos jóvenes, cuyos actos inmorales insertos en un ecosistema socialmente determinante son reminiscentes de muchos personajes *neo-noir*⁵³.

Por consiguiente, «Caetano y Stagnaro se solazan mostrando esta cultura, siguiéndola, subrayando sus rasgos y celebrando su vitalidad al margen de la ley»⁵⁴, evitando una simplista condena de sus actos. Ello no evita, sin embargo, que el proceso de identificación del espectador se ponga a prueba con asiduidad, al observar de primera mano algunas de las conductas más aberrantes de sus protagonistas. Ejemplos de tal cuestión

[51] Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino*, p. 55.

[52] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[53] Personajes como los protagonistas de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978) o de las más recientes *Antes que el diablo sepa que has muerto* (*Before the Devil Knows You're Dead*, Sidney Lumet, 2007) y *Carancho* (Pablo Trapero, 2010) son algunos ejemplos de ello.

[54] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 52.

serían la escena del minuto 12:30 en la que Cordobés y Frula roban el dinero a un músico callejero sin piernas de forma violenta, o su llegada a la cola del paro solo para robar a los demás desempleados en el minuto 23:30. Su constante distensión entre bien y mal, lo justificable y lo injustificable, inserta siempre en espacios alienantes, conecta con la sensibilidad *neo-noir*, cuyos contextos suelen degradar la fibra moral de sus habitantes⁵⁵.

De hecho, la representación de los espacios urbanos es clave en *Pizza, birra, faso*, cuyo objetivo, según Jens Andermann, es un proceso de «despojamiento de los iconos ciudadanos», ya que, «en lugar de puntos de orientación reconocibles, la acción transcurre en esquinas anónimas, entre puestos de comida barata y en descampados suburbanos junto al río»⁵⁶. Tras los planos iniciales de la cinta, que se comentarán un poco más adelante, hay una sucesión de planos editados vertiginosamente, los cuales, además de provocar una sensación de velocidad y ajeteo muy cercano, permite mostrar la cara más precaria de la ciudad de forma móvil, cómo sus agentes sociales marginales han de acomodarse a estos nuevos ritmos. Así lo confirma Gonzalo Aguilar, mediante el simbolismo del taxi, su versatilidad e itinerancia urbana, comentando cómo «en estos espacios, transitan personajes que tratan de implementar tácticas de pura supervivencia en un nomadismo que amenaza las formas tradicionales de la sociedad moderna»⁵⁷. De este modo, *Pizza, birra, faso* escarba en las profundidades de la ciudad, como indica su explícita exploración del Obelisco.

La banda de jóvenes, que, viendo el monumento desde fuera, se preguntan si podrá llegarse a la parte de arriba, deciden colarse en el emblemático Obelisco de la ciudad de Buenos Aires. Una vez se introducen allí, en el minuto 13:15 de película, la aparente superficie monumental da paso a «podredumbre social, no sólo por encontrarse hueco por dentro sino, además, por contener un refugio improvisado para indigentes, empapelado con recortes de revistas porno»⁵⁸. Este irónico ejercicio por parte de Caetano y Stagnaro resume a la perfección uno de los ejes principales de la película que mejor encaja con la sensibilidad *neo-noir* y que no ha sido analizado desde tal prisma genérico por Gonzalo Aguilar: al mostrar el Obelisco dado literalmente la vuelta, se evidencia la cara menos favorable del tejido social urbano, la cual se esconde bajo capas de modernidad y exaltación arquitectónica⁵⁹. La suciedad, oscuridad y claustrofobia —o agorafobia— de esa otra cara, conforma una suerte de jaula citadina que Caetano y Stagnaro captan de manera incisiva.

Si bien se puntualizó anteriormente la manera en que el espectador ha de asumir la subjetividad de Cordobés y compañía —lo cual es cierto en la mayoría de metraje—, hay varios momentos, sutiles pero poderosos, de un cambio de perspectiva. Por ejemplo, la icónica escena del minuto 9, en la que Cordobés y Pablo comen pizza



La banda robando en distintos lugares. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

[55] Contextos *neo-noir* como los de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Hardcore, un mundo oculto* (*Hardcore*, Paul Schrader, 1979) o *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014), por ejemplo.

[56] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[57] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 45.

[58] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 35.

[59] Un caso *neo-noir* que podría asemejarse sería *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), donde una soleada Los Angeles, bajo el glamour de Hollywood y sus estrellas de cine, esconde una turbia red de corrupción criminal.



Pequeñas ventanas a la descomposición social abiertas por Caetano y Stagnaro. *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998).

y tienen una conversación personal sin pretensiones, está filmada con cámara fija, dejando fluir su intercambio con naturalidad. No obstante, el plano se mantiene fijo varios segundos después de que los protagonistas abandonen el marco, para que, desde el fuera de campo, aparezca un individuo que se come los restos de pizza de ambos. Otro caso más sería el del músico ambulante mencionado antes, ya que, una vez Cordobés y Frula huyen de la escena, la cámara en mano no los sigue, sino que se mantiene varios segundos con el tullido y su desolación ante los hechos. Un último ejemplo es el del minuto 41:00, donde un policía inspecciona el coche en el que la banda viene de cometer un atraco. Éste, intuyendo que los protagonistas han delinquido, pide un soborno con la excusa de haberles arreglado el vehículo. Una vez se marchan, de nuevo, la cámara se queda con el policía, cruzando la calle nocturna mientras cuenta el dinero. Caetano y Stagnaro abren pequeñas ventanas a las subjetividades de otros agentes sociales en su particular jungla de asfalto *neo-noir*: ya sean sujetos aún más hundidos y quebrados por el sistema o la personificación del fracaso de las instituciones del orden y la ley, todas son piezas en la misma cárcel urbana. Tal rompecabezas compuesto de mini-historias autoconclusivas presenta un rico —y desazonador— mosaico ciertamente documentalista.

La sensación aprisionadora de los ambientes en *Pizza, birra, faso* está vinculada a una impronta determinista hallada en filmes con discursos *neo-noir*, donde normal-

mente se respira una pesimista inevitabilidad con relación al futuro desenlace de las empresas de sus protagonistas. Así ocurre en esta película, cuyos planos iniciales ya anticipan lo que sucederá al final. Al contrario que la explícita fatalidad con la que algunos *noir* clásicos comenzaban, en los que una *voice over* decía algo del estilo «no puedo creer que todo saliera tan mal», *Pizza, birra, faso* inicia con unos planos confusos grabados en cámara en mano, los cuales muestran el lugar de un crimen nocturno lleno de policías. Solo al final de la película se descubre el fallido y mortal atraco que los jóvenes intentan perpetrar en un club, conectando con esos primeros fotogramas. Este atípico *flashforward* acaba teniendo el mismo resultado que la manida *voice over*: vaticinar desde el comienzo la caída de los personajes, lo que refuerza el pesimismo *neo-noir* de la cinta, que imposibilita visibilizar un digno escape a la penuria.

«Que Dios le ayude»: *El bonaerense* y el fracaso del orden y la ley

Pablo Trapero, director multipremiado muy conocido en los círculos de festivales europeos, se ha reapropiado de diversos géneros filmicos en más de una ocasión. Algunos casos son su particular *road movie*, *Familia rodante* (2004), un *neo-noir* más adscrito a lo esperado del cine negro —con un interesante equilibrio entre el gesto documentalista y la estilización «industrial»— en *Carancho* (2010), o el cine de *gangsters* en *El clan* (2015). Su segundo largometraje, *El bonaerense* (2002), parece vincularse a lo policial, pero esta etiqueta resulta insuficiente a la hora de catalogar el tono de la cinta. Gonzalo Aguilar toca la cuestión genérica cuando analiza el filme de Trapero, pero con cierto desatino al describir *El bonaerense* en base a subgéneros de dudosa estabilidad semántico/sintáctica como «el *crook story*» o «el *procedural*». Considera que «el primero es una variante del género negro», cuando éste suele vincularse directamente a lo gansteril y, además, habla de un «*anti-procedural* como *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, 1958)»⁶⁰ cuando, como ya se ha visto en este trabajo, la película de Welles es considerada la clausura de la etapa clásica del *noir*.

Si algo refleja esto es el terreno inestable que supone adentrarse en la utilización de categorías genéricas, pero también deja entrever la hibridación acaecida en *El bonaerense*, que, hasta cierto punto, enlaza con lo *neo-noir*, como ya intuye Aguilar inconscientemente al hablar del objetivo de una *crook-story* así: «no sólo promovía una identificación con el delincuente sino que mostraba la sociedad como un escenario oscuro, violento, impredecible y moralmente turbio»⁶¹. *El bonaerense* cuenta, a grandes rasgos, la historia de Zapa, un humilde cerrajero rural que ayuda a abrir cajas fuertes de forma ilegal, instado por su patrón, El Polaco. Una vez éste huye, Zapa es arrestado por su último encargo, pero, gracias a los contactos de su tío policía, se le envía a la ciudad para ser instruido como agente él mismo. Como se verá en las siguientes líneas, el filme de Trapero también asume el estilo neo-neorrealista en su presentación de la vida urbana y la violencia del Estado —con una ligera e interesante inflexión en su contraparte rural—, además de establecer un punto de vista muy limitado a su personaje principal, Zapa, quien se ve arrastrado, apática y estoicamente, a su progresiva degradación moral.

El bonaerense abre con un plano general exterior, grabado con cámara fija, que presenta a unos personajes entre los que se encuentra Zapa, sentados a una mesa, observando la monótona vida pasar. Este primer gesto observacional, en palabras de Joanna Page, casi zoológico por momentos, se repite en los primeros compases de la película, mientras vamos conociendo el estilo de vida del protagonista. De este modo, hasta el

[60] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 124.

[61] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 125.

momento de su arresto en el minuto 9, Trapero ha mantenido aún una escala de planos bastante estáticos que sirven como presentación de la existencia humilde del protagonista y su familia. Será diez minutos más tarde, cuando el comisario de «La Matanza» —parte del aglomerado urbano de Buenos Aires— le diga «bienvenido a la bonaerense, que Dios le ayude»⁶², cuando el acercamiento de Trapero cambiará notablemente.

A partir de entonces, la cámara en mano domina la película, captando de manera cercana, inestable y subjetiva todo lo que ocurre durante su adiestramiento como policía, el día a día de la comisaría o los procedimientos policiales —muchas veces sinónimos de criminales— en los que se ve envuelto Zapa. La sensación de indexicalidad en primera persona crece y ahora sí vincula a *El bonaerense* con las maneras pseudodocumentales discutidas en *Pizza, birra, faso*, en este caso otorgando una carga realista a su reducido mundo de violencia y sempiterna mala praxis. Así lo describe también el propio Trapero, al comentar la mezcla entre actores profesionales e individuos conocedores de ese universo:

El bonaerense era un auténtico estofado: algunos personajes eran policías jubilados, otros estaban en activo y la mayoría eran actores. [...] El resultado fue la sensación de que habíamos entrado en la policía y habíamos hecho algo parecido a un documental⁶³.

[62] *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), min. 19.

[63] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 132.

[64] Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*, p. 7.

[65] Es esta una interesante distinción entre el papel de las fuerzas del orden en el *noir* clásico, ya fuera la de estabilizador del orden al final del relato o como entes sin cara, abstractos y transhistóricos, frente al juego de identificaciones con la realidad más directa en casos *neo-noir* como este.

[66] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 128.

[67] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. 149.

Una vez más, la injusticia, el desencanto y la corrupción, «más palpablemente conectada a ejemplos de la vida real, y más abiertamente cuestionada también»⁶⁴ —de vocación *neo-noir*—, establece con especial crudeza la falta de rigurosidad y ética profesional de un cuerpo policial supuestamente encargado de hacer frente a comportamientos ilícitos⁶⁵. Tal como ocurría en la película de Caetano y Stagnaro, «lo que realmente incomoda en *El bonaerense* es que no nos podemos identificar con ninguna mirada para condenar el accionar de los personajes»⁶⁶, incluida la de Zapa, a la que el espectador se ve restringido.

La llegada misma de Zapa a la policía resulta absurda de por sí, evidenciando graves fallas en un sistema que permite conformar los cuerpos policiales y fuerzas de seguridad del Estado Nacional de pequeños criminales enchufados por favores personales. Como apunta Andermann, «las relaciones de lealtad y traición personal sustituyen y contribuyen a la decadencia de las instituciones estatales y a la anomia social»⁶⁷, en un proceso paulatino de corrupción sistémica. La abierta inmoralidad que se respira en lo *neo-noir*, manchando todo el tejido social, desde el individuo hasta el mismo aparato del Estado, encuentra aquí un ejemplo perfecto con el discurso de Gallo tras su nombramiento como nuevo comisario:



Una mirada casi zoológica frente a la inmersión en lo caótico. *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002).

Estamos para resolver los problemas de la comunidad, porque somos parte de la comunidad. No puede haber oposición entre la institución policial y los ciudadanos comunes, honestos. Los problemas no se deben resolver ni con debilidad, señores, ni con gatillo fácil. Es esta una nueva etapa, donde debe mandar una moral, una ética. ¿Correcto?⁶⁸

Tras este plano secuencia filmado con cámara en mano, la siguiente escena —ácida-mente irónica— nos muestra a Gallo encargando a Zapa la recolecta de dinero sucio en distintos lugares sórdidos del extrarradio. A tales proposiciones, el protagonista, como ocurre a lo largo de la cinta, simplemente acaba aceptando su cometido, lo cual nos lleva al último punto.

Si la cuestión de la inevitabilidad y el poso determinista de la tragedia social era una constante en el *noir* clásico que se suele acentuar en los discursos *neo-noir* —como ocurre en *Pizza, birra, faso*—, el desarrollo y desenlace de *El bonaerense* plantea nociones similares en base a la apatía, la docilidad y el falso encumbramiento final de Zapa. La concatenación de sucesos que proporcionan una progresión al personaje suele estar condicionada por el azar o por el comportamiento taciturno y sumiso de Zapa. Por un lado, él no elige entrar en la policía y mucho menos elige ser detenido pensando que ello tendrá algún beneficio para su vida. Por otro lado, aunque se gane la confianza de Gallo debido a un golpe de suerte —ya que Zapa le ayuda a abrir un cajón con sus dotes de cerrajero—, el protagonista ni condena las actitudes vergonzosas de sus compañeros ni reniega de los encargos fraudulentos de su jefe, demostrando una especie de «obediencia debida» más que cuestionable. Sus (no) decisiones supondrán «el ascenso en la jerarquía institucional [que] se corresponde con una degradación física y moral»⁶⁹, ya que Zapa podrá volver a su pueblo ascendido a cabo, pero cojo, tras recibir un disparo en la pierna por parte de Gallo, con el objetivo de falsificar una escena criminal.

La escena que podría sugerir tanto el condicionamiento de Zapa como su futura conclusión es en la que su tío le comunica que va a ser enviado a la ciudad para convertirse en policía (12:50). Este familiar llega al calabozo donde está encerrado su sobrino y la forma en la que se filma la conversación entre ambos es genuinamente opresiva. Un plano medio con muy poca iluminación y un encuadre atravesado por los barrotes de la celda oscurecen y tapan la cara de Zapa, mientras su tío le da la noticia. Lo que supone, en principio, una salvación para el protagonista, firma la sentencia de su futura progresiva degradación como policía. La escena funciona a modo de *foreshadowing*, pero, en este caso, el carácter condicionado y apático de su protagonista no le lleva a su ruina total. En principio, al final de *El bonaerense*, Zapa vuelve a su pueblo habiendo triunfado, pero, no obstante, la sensación no es tal. Este hecho, por cierto, permite reflexionar sobre la dicotomía campo-ciudad y cómo Trapero no asume una distinción total.

Como se afirmó al inicio de este análisis, hay un evidente cambio sustancial en la forma que el director usa al comienzo de la cinta en comparación con el ingreso a la policía, algo que se repite en el desenlace. La vida rural de Zapa parece filmarse de manera más estática y observacional, pero, aunque ello puede indicar una mayor paz mental del protagonista, no supone una idealización moral del campo frente a su contraparte urbana. Cabe destacar que, a falta de contexto, Zapa ya tenía asumido, sin dubitación alguna, sus encargos ilegales cuando trabajaba en el pueblo para El Polaco. Es decir, la inmoralidad también impregnaba los ambientes familiares más

[68] *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), min. 50:50.

[69] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, p. 128.



La condena moral de Zapa y su vuelta, cojo, al mundo rural. *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002).

recónditos y pacíficos *a priori*. Por supuesto, el hecho de que Zapa vaya a ser policía de su pueblo, sin ninguna preparación efectiva y considerando lo que ha ocurrido en la película, no refleja una restitución del orden confiable en absoluto. De esta manera, Trapero lleva el pesimismo *neo-noir* vinculado al fracaso de las instituciones a otro nivel, adentrándonos en la enajenada corrupción urbana pero, en última instancia, sugiriendo sus ramificaciones en la esfera rural.

Conclusiones

Al comienzo de este ensayo, se han intentado identificar ciertas tendencias en el cine de Argentina de finales y comienzo de milenio, las cuales, sin ánimo de englobar todas en este mismo marco, son atravesadas por el uso de modelos genéricos, ya sea para apelar a la audiencia de manera familiar o para usar sus plantillas como vehículos de discursos críticos con la inestable realidad social del momento. Así ocurre tanto con la vertiente más ligada a la nueva generación de cineastas independientes como con directores de mayor edad y estilos más clásicos, por lo que se ha preferido hablar de nuevos cines argentinos en plural al mencionar la reapropiación de géneros filmicos. Ambas tendencias, en visible tensión, evidencian distintas posiciones respecto a lo que el cine argentino implica, como Jens Andermann reflexiona lúcidamente:

La primera, en los intentos por reavivar una producción nacional taquillera a través de los vehículos afectivos de la acción, el melodrama y el *star system*, proyectando referencias de identificación y evasión a un público sumido en la crisis socioeconómica. Mientras tanto, la estética observacional y naturalista de muchas películas no convencionales encuentra en esta misma crisis una oportunidad para desfamiliarizar lo cotidiano y sus inercias, forzando la aparición de lo extraño e invisible a partir de un cambio en la perspectiva y la duración de la imagen⁷⁰.

Para el presente trabajo se ha optado por analizar dos películas, *Pizza, birra, faso* y *El bonaerense*, que se adscribirían al segundo tipo descrito por Andermann. Esta vertiente, en base al diagnóstico de Joanna Page, se ve atravesada por una estética casi documentalista, con filmación en exteriores reales y actuaciones menos profesionales que le emparejan con el movimiento neorrealista italiano. Sin embargo, su restricción del punto de vista o sus narrativas extrañantes alérgicas a los finales moralizantes, unido a la hibridación genérica en el caso de los filmes escogidos, apelan a lo que se

[70] Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, p. xix.

denomina aquí como «neo-neorrealismo». El siguiente paso ha sido dilucidar cómo dialogan estos directores con modelos genéricos concretos.

De este modo, se ha optado por incluir el cine *noir* en la ecuación, ejemplo extraño y polémico para los teóricos de los géneros cinematográficos, precisamente por su falta de estabilidad y su polivalencia. Más allá de su establecimiento y pervivencia como categoría genérica estanca, se ha demostrado cómo su evolución contemporánea, lo *neo-noir*, se conforma de una sensibilidad, un tono y un discurso que articulan una visión del mundo significativamente cínica respecto a la vida contemporánea y su ligazón a unas instituciones públicas que han abandonado al individuo a su suerte. Este (no) género, como resultado, es insertable en la situación histórica de la Argentina pre y postcrisis de 2001 de manera más que pertinente, algo que Andermann y Page no tienen en cuenta en sus trabajos.

Así lo atestigua el análisis de los dos filmes que, sin ser dos *neo-noir* «puros», se valen de varios de sus lugares comunes, su construcción de personajes y su actitud pesimista, en conversación con el estilo neo-neorrealista. Por un lado, en *Pizza, birra, faso*, Caetano y Stagnaro ponen la cámara sobre los lugares anónimos y marginalizados del terreno urbano, incluso dando la vuelta a la imagen esplendorosa de los monumentos representantes de la modernidad citadina. Además, se asume el punto de vista criminal, que guía la mirada del espectador a través del mundo en descomposición de sus protagonistas, abandonados por el sistema y con la sensación de estar condenados desde los primeros fotogramas del filme. Por otro lado, *El bonaerense* expande el estado fallido de las instituciones del orden y la ley de la ciudad al campo, aun centrándose con más mordacidad en la primera. La corrupción urbana se personifica, pues, a través de la palpable violencia e inmoralidad del cuerpo policial de La Matanza, restringida —y no por ello disminuida— al punto de vista de su protagonista, quien asume sus labores con apática y asumida diligencia, evidenciando las extremas fallas del sistema.

En definitiva, se plantean ciertas preguntas que deben ser contestadas en investigaciones posteriores. Por ejemplo, ¿son realmente los géneros cinematográficos un modo efectivo de alegorizar las tensiones globales⁷¹ y nacionales de la crisis argentina o solo evidencian el papel del cine como una industria cuyo poder simbólico es una mercancía más? Podría argumentarse que la reapropiación y subversión genérica sí pueden conformar mecanismos de defensa contra la homogeneización hollywoodiense de las formas filmicas, como parece evocar el gesto neo-neorrealista. Sin embargo, esto desdeñaría la influencia y capacidad de aquel cine que, aun también apropiándose y readaptando diversos modelos globales a sus contextos culturales específicos, opta por un enfoque menos rupturista apelando a la audiencia, ya sea la argentina como la internacional. ¿Acaso la estilización de filmes comerciales de autor como *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2008) o *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005) no vehicula importantes mensajes históricos y sociológicos? Aunque los dos filmes analizados propongan una sensación de inmediatez muy impactante, los modelos de los autores industriales acaban alcanzando a un número mucho mayor de personas y, por tanto, desestimar su efecto social sería un grave error. De igual manera, aunque diferentemente codificado, el marco *neo-noir* es aplicable a estas otras cintas no tan caracterizadas como «independientes», lo cual nos lleva a pensar que la influencia de este modelo ha cuajado y sigue cuajando especialmente bien en la Argentina contemporánea, tanto por su flexibilidad a la hora de acomodarse a diferentes acercamientos estéticos como por su capacidad para vehicular temas sociales a través de una sensibilidad particular.

[71] Entendemos aquí lo global como el uso de modelos genéricos cinematográficos que, en muchas ocasiones partiendo de los estadounidenses, son reapropiados en lo local.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006).
- ALTMAN, Rick, «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre» (*Cinema Journal*, n.º 23, 1984), pp. 6-18.
- ANDERMANN, Jens, *New Argentine Cinema* (Londres, I.B. Tauris, 2012).
- BECYERO, Raúl, FILIPPELLI, Rafael, OUBIÑA, David y PAULS, Alan, «Estética del cine, nuevos realismos, representación» (*Punto de vista*, n.º 67, 2000), pp. 1-9.
- CAMPERO, Agustín, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009).
- CARTOCCIO, Eduardo, «Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino» (*Question*, n.º 1, 2012), pp. 1-9.
- CONARD, Mark T. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir* (Lexington, The University of Kentucky Press, 2007).
- DI PAOLA, Esteban, «Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 1, 2010), pp. 1-27.
- GEORGE, David y MENESES, Gizella, *Argentine Cinema: From Noir to Neo-Noir* (Lanham, Lexington Books, 2017).
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona, Paidós, 1996).
- LANGFORD, Barry, *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005).
- PAGE, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009).
- SCHRADER, Paul, «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, n.º 8, 1972), pp. 8-13.
- SHORT, Sue, *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019).
- WOLF, Sergio, «Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio», en Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.), *Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002), pp. 29-42.

Recibido: 12 de junio de 2021

Aceptado para revisión por pares: 3 de marzo de 2022

Aceptado para publicación: 27 de junio de 2022