

Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El Juguete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)

Cecilia Cristina Chabod
Universidad de Buenos Aires

Resumen

A partir de dos escenas de violencia urbana (una, en la novela *El juguete rabioso* -1926- de Roberto Arlt; la otra, en el film *Pizza, birra, faso* -1997- de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano) se comparan dos épocas de la ciudad de Buenos Aires. Dicha comparación se centra en la incidencia de los espacios ciudadanos reales y simbólicos en el accionar de individuos o grupos marginales. Por otra parte, las obras mencionadas presentan especial interés, ya que ambas resultaron emblemáticas en los momentos respectivos de su aparición. La metodología aplicada es el enfoque diegético y referencial, punto de convergencia del lenguaje literario y cinematográfico, a pesar de la especificidad de cada uno de ellos. Como resultado, se obtiene un mapa de la marginalidad, del mayor o menor grado de transgresión a la ley, de la concepción del trabajo y de la configuración y la personificación de la Ley en una Buenos Aires que evidencia cambios geográficos y sociales a lo largo de setenta años. La conclusión es que desde los años 20 a los años 90, la degradación de los espacios públicos y de la Policía como institución ha generado distintas clases de marginalidad, con la consecuente variación en las estrategias delictivas y de supervivencia, en un espacio que, tanto real como simbólicamente, asfixia, atrapa y no ofrece salidas.

Palabras clave

Marginalidad - Buenos Aires - cine y literatura.

Abstract

Two scenes showing striking urban violence (in the novel *El juguete rabioso* by Roberto Arlt -1926- and in the film *Pizza, birra, faso* by Adrián Caetano & Bruno Stagnaro - 1997) were the starting point for a comparative piece of research between two different moments in the City of Buenos Aires, particularly focused on the incidence of its real or symbolic spaces on outcast individuals or groups. Thus, both stories, which became a breakthrough in their respective times and artistic fields, were analyzed in their specific storytelling and characters' strategies, beyond their distinctive features, as regards literary writing and film technique. The result was a map of marginality and transgression of the Law, as well as a development of the concept of work and eventually the configuration or embodiment of the Law itself in a city that underwent many substantial changes through seventy years. As a conclusion, it was drawn that from the '20s to the '90s, the erosion of public spaces and the degrading of the Police as an institution gave way to different kinds of marginality, as well as some drastic changes in the strategies of surviving and controlling crime, in a city that both really and symbolically seems to suffocate and trap with no possible way out.

Key words

Marginality - urban violence - Buenos Aires.

Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires.

De Silvio Astier (*El Juguete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)

Cecilia Cristina Chabod
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Introducción

En la década de 1920, en Buenos Aires, un joven pobre, desesperanzado y desclasado arroja una colilla de cigarrillo a un mendigo que duerme. En la década de 1990, en Buenos Aires, un joven pobre, desesperanzado y desclasado le roba la magra recaudación a un mendigo sin piernas.

Fue la similitud entre estas escenas de violencia y abuso la que motivó la realización de este trabajo. Los jóvenes en cuestión son Silvio Astier, protagonista de la novela *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt (1926) y El Cordobés, el protagonista del film *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (1997).

A partir de esas escenas, podríamos pensar en establecer un eje que cruzara ambas obras: Buenos Aires, la marginalidad, la desesperanza, el delito, el abuso de pobres contra pobres. En principio, el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico operan poniendo de manifiesto diferentes sistemas semiológicos; además, la transposición de épocas (mediando cerca de 70 años entre ambas obras) implica la transformación del espacio urbano donde estas historias se desarrollan. Sin embargo, las imágenes estaban allí, fuertes y contundentes, exhibiendo una violencia difícil de comprender para el lector y el espectador.

En este trabajo se intentará ver cómo los espacios (reales, simbólicos) de la Ciudad de Buenos Aires gravitan como escenarios de las estrategias de supervivencia de los desclasados y cómo estas estrategias se relacionan con la ley, el delito y la noción de trabajo. Desde su función referencial, ambas obras nos permitirían leer dos representaciones del delito urbano, vinculado estrechamente con las circunstancias sociales de las distintas épocas representadas.

Debido a las diferencias entre el lenguaje literario y cinematográfico, palabra escrita frente a imágenes y sonidos (es decir, dos formatos) **(1)**, la metodología del trabajo será entonces el análisis del aspecto referencial y diegético de la novela de Arlt y del guión literario de la película **(2)**, teniendo en cuenta su condición de elemento constitutivo del film previo al guión técnico **(3)**. Se dejará de lado, por lo tanto, el abordaje relativo a la semiótica de la imagen y a elementos que contribuyen a caracterizar la especificidad del discurso cinematográfico. **(4)**

El juguete rabioso y Pizza, birra, faso

Son muchas las obras, tanto literarias como cinematográficas, que han ahondado en la temática de la ciudad violenta, de los peligros de la industrialización y masificación de las grandes urbes y de la vulnerabilidad de las clases pobres. En la literatura argentina, los escritores de Boedo denunciaron las condiciones de explotación de las clases trabajadoras, y más contemporáneamente, podemos ver ejemplos de esta temática en *Será por eso que la quiero tanto*, de Gudiño Kieffer o en *Villa*, de César Aira, para citar algunas. En el cine actual, hay narraciones que, como documentos, resignifican un estilo de época, un contexto, una sociedad, una ideología, ya sea desde la violencia, la opresión o el desempleo. *La Virgen de los Sicarios* (Schroeder, 1999, Francia/Colombia) o *Ciudad de Dios* (Meirelles, Lund, 2003, Brasil) son ejemplos contemporáneos a la película estudiada en otras regiones de Latinoamérica.

La coincidencia entre ambas obras a estudiar es su carácter de emblemáticas en su tiempo, ya que sentaron modos de narrar y delinearon el imaginario urbano. La novela *El juguete rabioso* fue publicada en el año 1926 y, sin dudas, inauguró una nueva forma de narrar. Arlt escribió sobre su obra: "*El juguete rabioso* es el arma con que se inició en el disperso combate de la reputación literaria el audaz creador de *Los siete locos*" **(5)**. Inscripta genéricamente como novela de iniciación, con rasgos de la picaresca y escrita en forma de memorias (Longhi, 2000), algunos críticos vieron también en ella la aplicación las reglas del romanticismo desilusionado (Morales Saravia, 2001) y de elementos de la literatura de folletín. Revolucionariamente, el lenguaje, decididamente desviado de los cánones literarios de la época, abunda en terminología proveniente de la ciencia y la técnica. *El juguete rabioso* resultó un texto novedoso y algo incómodo para los escritores contemporáneos, quienes si bien advirtieron en la novela una notable fuerza discursiva, la cuestionaron por sus errores de estilo, considerándola, por ejemplo, una obra "desigual y escabrosa" **(6)**. Años más tarde, el legado de Arlt fue reconocido por sus contemporáneos y por escritores argentinos de nuevas generaciones.

Por su parte, *Pizza, birra, faso*, estrenada en 1997, también es una obra inaugural en tanto abrió las puertas al denominado Nuevo Cine Argentino, en la senda que luego seguirían *Mala época*, (Saad, de Rosa, Rosel, Moreno, 1999), *Mundo grúa* (Trapero, 1999), o *Bolivia* (Caetano, 2002), historias en las que el contexto afecta directamente el devenir de los protagonistas, en especial el mundo del trabajo, el desempleo y las zonas que el poder hegemónico silencia, o solo emergen como focos de conflictividad criminal. **(7)**

En ambas obras, podemos seguir el derrotero de un joven desclasado en su afán por sobrevivir, por lograr objetivos más o menos urgentes y, finalmente, una salida. Los sucesivos fracasos de los intentos delictivos de ambos, Silvio y El Cordobés, van tejiendo una malla cada vez más asfixiante que conduce hacia un

desenlace que el lector o espectador juzgará como esperanzador o, por el contrario, pesimista.

Ser pobre, ser marginal

Silvio es pobre. Pertenece a la clase trabajadora de la década del 20. Hijo como tantos de inmigrantes (Astier es su apellido), con una familia donde el padre está ausente, él, ya adolescente, debería trabajar para mantener a su madre y a su hermana. El dinero –la falta de dinero– es el tema recurrente de las demandas de su madre. Silvio siente que si trabaja, podrá sobrevivir magramente, oscuramente, sin poder acceder a los bienes simbólicos que el dinero brinda. Sin esos bienes – el acceso a la lectura, por ejemplo– Silvio seguirá sintiéndose pobre. Para él la pobreza, si bien está necesariamente ligada a la falta de dinero, es mediocre por su chatura intelectual, por su falta de objetivos enaltecidos, la “vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres” (8). Se siente desclasado: no es su clase social la que lo expulsa –las oportunidades que tiene son las propias de su clase– sino que él es quien no encaja en su clase ni en ninguna. Oscar Massotta (1982) afirma que Silvio no tiene conciencia de clase, que es un individuo que, por el contrario, desprecia a su clase social y aspira a pertenecer a una clase superior, que imagina portadora de valores simbólicos a los que él no accede. En el texto, todos sus contactos con clases sociales más altas terminan en la humillación, la que él, de manera transitiva, infligirá a los de su clase o a los más desposeídos. Silvio hace de la marginalidad su condición: el inventor es una variante del marginal (Rivera, 1991), el delincuente es un marginal. De manera voluntaria – apartándose– o involuntaria –siendo humillado–, Silvio está en los márgenes de toda clase social.

El Cordobés, por su parte, es pobre. Pobre en las necesidades básicas y en los bienes simbólicos que el dinero procura (una educación formal), carece de redes de pertenencia, excepto las de su pandilla. Sandra constituye su único y potencial anclaje familiar, más acentuado hacia el final de la historia. Con un

sobrenombre lo suficientemente alusivo a su condición, El Cordobés es uno más de los tantos provincianos llegados a la ciudad de Buenos Aires. Como lo señala Gorelik (2004), la película no ahonda en la temática del provinciano en Buenos Aires; sin embargo establece un mapa social determinado y en ciertas oportunidades, El Cordobés alude peyorativamente a los porteños, poniendo de relieve la alteridad de quienes lo agreden o humillan:

Pero qué mierda te pasa a vos, porteño de mierda!! (p. 4).

Más vale que largués lo que falta, porteño culeado! (p.62). **(9)**

El título de la película remite a las necesidades básicas del Cordobés y sus compañeros: comer, beber y fumar constituyen los primeros objetivos diarios de sus acciones. En un círculo vicioso, el Cordobés es marginal porque delinque y delinque porque es marginal, porque no sabe – no puede – hacer otra cosa.

La gran diferencia entre los dos protagonistas es que, mientras Silvio reflexiona sobre su pobreza y su marginalidad –constituyendo así uno de los núcleos de la novela–, El Cordobés solamente actúa. Sus apreciaciones (o las de sus compañeros) sobre las diferencias de clase no van más allá de qué harían si tuvieran dinero. Al igual que Silvio, El Cordobés y sus amigos fantasean con tener mucho dinero, pero solo para poder pasar una noche con “una de esas minas de la televisión”. Mientras que Silvio quería tener dinero para leer y la literatura le brindaba una imagen de mundo diferente de la sordidez cotidiana, para El Cordobés el universo de los libros directamente no existe. Su vinculación es con la cultura de la televisión, que le ofrece atisbos de un mundo al que no puede acceder.

El Cordobés se sitúa en los márgenes de una sociedad que en la historia percibimos como intolerante o indiferente. No lo humillan seres de una clase social

acomodada –más allá de la humillación a la que se ven sometidos miles de marginales, de los que El Cordobés es un emergente– sino que quien lo humilla es su "patrón", otro delincuente que sólo está por encima de él porque tiene "los fierros" y que además lo discrimina:

CORDOBÉS

¿Y cómo querés que afanemos? ¿Poniendo el dedito?

TROMPA

Ah, no sé. ¿Para qué mierda son los negros si no saben cómo afanar?

Usen la cabeza (p.70).

El otro personaje que los discrimina (sobre el que trabajaremos más adelante) es el "patovica". Los acercamientos a una clase social más alta siempre son a través del delito. En la primera escena del film, la pandilla asalta a un pasajero de taxi que se dirige al Aeroparque. La misma práctica con la "vieja" que está por tomar el avión (casualmente también cordobesa) genera una alianza con otra clase que es transitoria por necesidad, ya que la mujer debe conducir el automóvil que ni El Cordobés ni Pablo pueden conducir. Pero finalmente, al bajar del automóvil, la mujer rompe la alianza, los traiciona y llama a la policía. Por su parte, esta es la única vez en que El Cordobés siente "algo parecido a la culpa".

Las pandillas y sus códigos. La violencia

Formar una pandilla es una de las primeras premisas para que las estrategias asociadas al delito sean efectivas. Cada uno de sus integrantes deberá cumplir una función, hay un jefe y un acuerdo explícito de reparto de ganancias, el botín.

En el caso de Silvio, la formación de la pandilla –que será efímera, ya que ocupa solo el primer capítulo de la novela– toma como modelo la literatura de folletín **(10)**. Como Rocambole, el héroe de las novelas de Ponson du Terrail, Silvio aspira a ser un delincuente sagaz; la delincuencia se le antoja tan atractiva como las novelas que lee. Su pandilla se llama pomposamente Club de los Caballeros de la Media Noche, con estatuto, sello, diario de sesiones y un proyecto de biblioteca. Si bien no hay un jefe en forma explícita, parecería que Silvio es quien genera las ideas más elaboradas. Los tres muchachos no solo desean robar sino inventar armas mortíferas, ser eximios falsificadores, en fin, la sofisticación del delito: es la obsesión de Silvio por apartarse de la mediocridad; si es delincuente debe ser un delincuente refinado. En lo concreto, más allá de algunos "rateos", el golpe que urden y logran realizar es el robo a la biblioteca de la escuela, un episodio que fue exhaustivamente estudiado por la crítica **(11)**. Lo que nos interesa destacar es que, luego de todas las peripecias vividas, la pandilla se disuelve, sin tensión entre sus miembros sino más bien por temor a la represión policial y a circunstancias geográficas (el protagonista se muda de barrio). Más adelante en la novela, veremos que el narrador-Silvio retoma el devenir de los otros dos personajes en otra etapa de sus vidas.

En adelante, Silvio continuará solo. Ahondando en esa soledad descubrirá finalmente su verdadera esencia, la esencia del mal. Massotta (1982) trabaja el sentido de este viaje de introspección y autoconocimiento que lo lleva a la acción final, la de la delación del Rengo **(12)**. Silvio emplea la violencia no solo para obtener beneficios materiales sino también como recurso último, desesperado, de destrucción **(13)**. Quiere incendiar la librería de Don Gaetano; fracasa. Echa un fósforo encendido a un mendigo que duerme, aplicación de la violencia al más indefenso porque nunca podría incendiar la Escuela Militar de Aviación, de la que fue injustamente expulsado. Ejerce violencia verbal contra el homosexual, la violencia hacia el otro, al que califica de "sucio, bestia y degenerado". Ejerce violencia contra sí mismo cuando intenta suicidarse y también fracasa. En el último capítulo, el Rengo le ofrece volver a formar una banda (ellos dos y la

empleada doméstica cómplice), pero Silvio prefiere seguir solo y perpetrar el delito más inexcusable en los códigos criminales: la delación de un compañero. Este es el momento en el que Silvio se margina del bando de los delincuentes y, paradójicamente, comete otro delito, la delación. Incapaz de lograr la integración social, este acto lo convertirá en un marginal de la clase a la que él aspiraría a pertenecer.

El Cordobés ya pertenece a una pandilla desde el inicio de la historia. En realidad, lo conocemos delinquiendo junto a su compañero y bajo las órdenes del "trompa". Él, Pablo, Megabón y Frula están en un mismo nivel jerárquico, si bien el Cordobés parece ejercer el liderazgo y es el más violento e impulsivo. Las grescas entre los integrantes de la banda, su modo violento de relacionarse, tanto en el lenguaje (procaz, entrecortado y rápido) **(14)** como en las acciones físicas, no llegan a fisurar el acuerdo de pertenencia al grupo. La verdadera tensión es con el "trompa", quien desde una jerarquía mayor explota y humilla a los adolescentes.

El intento de cambio de jefe tampoco es exitoso, ya que también son explotados. El Cordobés y sus amigos fantasean con "trabajar solos", pero saben que sin armas de fuego eso es imposible, y en un círculo vicioso, para conseguir dinero y comprarlas –o robarlas– necesitan armas de fuego. Cuando finalmente se rebelan contra el "trompa" y le roban las armas, están preparados para actuar solos, pero el intento será una vez más fallido: el último de sus golpes.

El Cordobés casi no conoce otra forma de relacionarse con los demás que la violencia; no repara en quién es el damnificado, ya que por sobre todo prioriza sus necesidades. La escena de violencia y robo al paralítico, que al espectador sorprende por su crudeza, es ni más ni menos la oportunidad de hacerse fácilmente de unos pesos para poder comprar más pizza.

La única actitud de desaprobación del Cordobés a la violencia es cuando advierte que el padre de Sandra la ha golpeado. Sin hacer una mención explícita,

la imagen de la muchacha con un ojo morado, su intento de ocultar la situación y el comentario del Cordobés ("Cuando vivís con tu viejo te la pasás cayendo, ¿eh?") señalan una realidad de relaciones de abuso que van más allá de la pandilla y que involucra a los adultos.

Vemos entonces que a lo largo de la historia, los códigos entre los integrantes de la pandilla son claros y la lealtad es uno de sus valores rectores. Será precisamente la lealtad de Pablo la que finalmente le permitirá al Cordobés llegar hasta el puerto y asegurarse de que Sandra pueda partir hacia Uruguay. Subrayando la acción, las últimas palabras de Pablo reafirman el pacto:

CORDOBÉS

¿Entonces por qué me llevás?

PABLO

Porque ustedes se lo merecen. (p.91)

Trabajo y delito

En la sociedad capitalista, el modo de conseguir el dinero es a través del trabajo. Dejando de lado a las clases privilegiadas, quienes naturalizan la posesión del dinero y de los bienes obtenidos a través de él, las clases trabajadoras deben asegurar su subsistencia a través del trabajo.

Silvio sabe que tiene que trabajar. Su madre insiste en que él debe ser el sostén del hogar y él sabe que podría conseguir trabajos humildes (dependiente, corredor de papel), pero estos trabajos no lo satisfacen. Sus intentos de trabajar en áreas más afines con su vocación de inventor terminan en fracasos. Silvio siente que las puertas hacia un futuro de famoso inventor se cierran y cuando consigue trabajos menores, mediocres, oscuros o sin futuro, nunca se

compromete. Mientras hay un Silvio que trabaja, hay otro Silvio que se rebela y sueña. Silvio trabaja porque hay que trabajar; lo rebela "trabajar para comer y comer para trabajar". De hecho, una de las razones del intento de suicidio es que no se anima a volver a la casa y decirle a su madre que perdió otra oportunidad de "ser alguien". Pero el mundo del trabajo le descubre bajezas de la condición humana más abyectas que las de los criminales:

El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que les conceden una patente de honorabilidad.... ¡Ah! y cómo hieren los gestos despóticos de esos tahúres enriquecidos (p. 182).

La tensión trabajo/delito cruza toda la novela y, desde la perspectiva del narrador, la peor de las vidas es la vida "humilde, decente y trabajadora", el código moral de la sociedad capitalista. Silvio entonces elige el delito, que en un principio le ofrece pruebas a su ingenio, que no es mediocre sino creativo y estimulante. No es solo el dinero lo que lo atrae, sino también la aventura y la fantasía de una vida criminal.

En la Buenos Aires de los 90, con miles de indigentes y una alarmante carencia de oportunidades de trabajo, El Cordobés y sus compañeros no trabajan. Nunca, a lo largo de la historia, intentan conseguir un "trabajo decente". "Soy un desocupado, ¿no te enteraste? El mal del fin de siglo..." dice Frula, repitiendo un discurso que habrá oído sin cesar en los medios de comunicación.

En esta historia también es una voz femenina la que insiste con el tema del trabajo. Desde la perspectiva de Sandra, El Cordobés tiene que trabajar para mantener a su familia (embrionaria aún, ya que la muchacha está embarazada de

pocos meses), una responsabilidad que él es incapaz de dimensionar hasta el final de la historia. "Me hacés falta... Nos hacés falta", ruega Sandra. El Cordobés escucha y le promete que va a conseguir un trabajo, la engaña cuando le dice que será taxista –un engaño que hasta Sandra advierte porque él no sabe conducir– pero nunca en realidad se propone hacerlo. El trabajo, entendido como intercambio de una actividad productiva por dinero, no entra en su universo. **(15)**

Una escena interesante para ilustrar este punto y establecer una cuota de comicidad es la que se desarrolla en la fila de aspirantes para conseguir trabajo, inmediatamente después de la demanda de Sandra al Cordobés para que consiga un empleo. Los tres amigos forman fila, junto a personas bien vestidas, incluso con corbata. Sin embargo, ellos están allí para realizar otro "trabajo", el robo de billeteras, planificado casi como una escena teatral, donde cada uno de los amigos tiene un papel para representar. El resultado no es el óptimo; en realidad, termina en una persecución en medio del farrago de tránsito de la ciudad que le provoca a Pablo un ataque de asma que lo lleva al hospital.

Si para Silvio, la tensión trabajo/delito es una de sus máximas obsesiones, para El Cordobés y su banda, los vocablos "trabajar" o "laburar" han desplazado su contenido semántico hasta denotar directamente la práctica delictiva:

CORDOBÉS

Pero es laburo seguro, man, guita segura de una... (p. 16).

La ley

Toda sociedad posee leyes. Las sociedades modernas, a través del Estado, deben garantizar el cumplimiento de la ley y el instrumento para controlar ese cumplimiento es la Policía. En ambas obras, la figura de la policía es determinante

y necesaria como la contracara lógica del delito. Desde el comienzo hasta el fin de ambas historias, el accionar real o supuesto de la policía determinará las prácticas de los protagonistas.

En *El juguete rabioso*, la policía es previsible y cumple con su deber. La pandilla debe cuidarse de los vigilantes, la policía persigue a Lucio porque lo nota sospechoso; **(16)** El club de los Caballeros de la Media Noche se disuelve, entre otros motivos, porque los adolescentes temen las represalias de la policía. La figura del "cana", el vigilante de la ciudad, es una presencia constante y amenazante para los aprendices de delincuentes. Tiempo después, cuando Silvio se encuentra con Lucio, se entera de que éste trabaja como informante de la policía y de que Enrique está preso. Claramente, se está con o contra la ley. Cuando Silvio soñaba con ser un delincuente sofisticado, su sueño también incluía vencer o superar a las fuerzas de la ley ("reventarlos, aterrorizar a la 'cana'"). Al final de la novela, Silvio opta por la ley. Su accionar final, la delación del Rengo, encuentra eco en el ingeniero Vitri y consecuentemente en la policía, que arresta al Rengo y a su cómplice.

En una época en la cual el Estado ha delegado sus funciones o no las cumple, como en la década de 1990, la figura de la Policía es mucho más ambigua y cuestionable, con un pasado reciente de prácticas ilegales consentidas (Proceso Militar 1976-1983), atezada por la crisis económica y cercada por una delincuencia urbana cada vez más violenta **(17)**. La pandilla del Cordobés convive con la imprevisibilidad de la policía. Si bien la desconfianza es visceral porque ellos definitivamente están contra la ley, el agente de policía puede ser lo suficientemente corrupto como para pedir una coima o lo suficientemente honesto como para cumplir con su deber. En los años 20, Silvio leía en la literatura de folletín cómo los héroes burlaban con inteligencia la ley; en los 90, El Cordobés y sus amigos miran en cambio películas de clase B, donde los delincuentes asaltan un banco: consumo de cultura popular donde abundan las historias de policías contra ladrones.

Pero si el Estado deja de ocupar las funciones que le corresponden, otros lo hacen, y en el caso de *Pizza, birra, faso*, vale la pena examinar a otra figura que, a los ojos de los protagonistas y a los efectos de la progresión narrativa de la historia, representa la ley o por lo menos la represión. Esta figura es la del "Patovica", hombres contratados por los dueños de locales bailables para que ejerzan en la puerta una función discriminatoria, decidiendo quién entra y quién no y, de ser necesaria, una función de represión. En el boliche bailable del Once, adonde la pandilla se dirige dos veces (la segunda para robar), el obstáculo principal para la consecución de sus logros es el "patovica", quien al no dejar pasar a Megabon dificulta la primera acción, y al indagar qué ocurre en la boletería, precipita el final. La ley del "patovica" es inquebrantable y así como los delincuentes perciben que quizás un policía puede ser corrompido con facilidad, en esta historia ni siquiera pretenden quebrar al "patovica".

Como dijimos anteriormente, el eco del accionar de la policía recorre ambas obras en su totalidad y finalmente la policía es la que decide los destinos de los protagonistas. En el caso de Silvio, los delatados van presos y el delator queda libre. Para El Cordobés, devenido en un ladrón a mano armada, el destino es la muerte por una bala policial.

Espacios reales y simbólicos. Mapas de Buenos Aires

La Buenos Aires de los años 20 está en plena expansión. La comunicación entre los barrios y el centro ya es lo suficientemente fluida, el número de inmigrantes en Buenos Aires conforma un fresco de nacionalidades que conviven en diferentes zonas y que convergen en el centro. Gorelik (1998) habla de dos modos de representación del barrio que producen dos formas de representar la ciudad: el "barrio cordial", progresista, del trabajo, y el barrio de la nostalgia, de la literatura y el tango. El derrotero de Silvio a través de la ciudad de Buenos Aires nos muestra un barrio que no se adscribe a ninguno de estos dos modos de representación: si

bien es un barrio de trabajo, asociado con tipos o modalidades sociales, el estado psicológico del personaje –estudiado en particular por Aden Hayes (1981)– conforma un barrio cuya mediocridad es asfixiante. La ubicación geográfica de la librería del vecino andaluz, en Rivadavia entre Sud América y Bolivia, funda la novela en su párrafo inicial y es en su barrio donde Silvio logra concretar alguno de sus sueños como delincuente. La pequeña banda es una red social del barrio, la biblioteca que roban es la biblioteca de la escuela del barrio. El barrio es el espacio de lo privado, de la intimidad de las viviendas; sus calles, bibliotecas y escuelas públicas están custodiadas por la policía. El centro es el lugar imaginario de la vida regalada y despreocupada que Silvio querría vivir. Y si fuera un delincuente exitoso, nada le gustaría más que pasear en automóvil por las calles del centro, como si fuese París, pero su lugar de pertenencia es el barrio de Flores. El desplazamiento que Silvio realiza desde Floresta (su nueva casa) hasta el centro (librería y casa de Don Gaetano) lo enfrenta, sin excepciones, con situaciones de humillación. Su presencia mal entrazada y las actividades que es obligado a desempeñar, como tocar una campana para atraer clientes, cargar con una cesta de comida o transportar un improvisado campamento, lo humillan y él se ve diferente, inferior y ridículo ante los elegantes transeúntes. En un elegante piso de la calle Charcas sufre la humillación de la *cocotte* francesa. El centro es percibido por Silvio como una amenaza permanente y se destacan, por sobre todo, la sordidez y la suciedad, la "materialidad de lo feo, que en Arlt es lo abyecto" (18). En contraste con estas descripciones (que denotan, justamente, la inserción de inmigrantes pobres y de vicios netamente urbanos), el centro es el sitio de los sueños no realizados, de las luces y de la elegante calle Lavalle. Como el centro lo humilla y lo expulsa, Silvio entonces debe ir al lugar que le corresponde: vuelve a la casa de su madre. En el tercer capítulo, Silvio se aleja de su casa, pero esta vez el viaje es al suburbio, el Palomar. Cielos plomizos, hombres uniformados y campos infinitos parecieran abrirle un "castigo sin nombre", pero también un nuevo porvenir. La expulsión repentina de la Escuela Militar de Aviación lo lleva nuevamente al centro, a lo más hondo de la sordidez, el hotel donde tiene lugar el encuentro con el homosexual. Al no animarse a volver a

casa –regreso al barrio– compra un arma en el Paseo de Julio y se dirige a los diques, el Puerto. La salida real o positiva que podría representar el río no se concreta y en cambio tiene lugar una salida desesperada, el intento de suicidio. Un fracaso más al que le sucede la vuelta al hogar, al barrio. El último capítulo de la novela es un itinerario (literalmente, nadie "camina" tanto las calles como los corredores) reiterado por barrios del Oeste de Buenos Aires, las parroquias de Caballito, Flores, Vélez Sársfield y Villa Crespo **(19)**. La descripción detallada de la Feria de Flores (casi con la morosidad de una Aguafuerte), de la tipología social de los comerciantes y, finalmente, del personaje del Rengo, un carrero de la feria, terminan de brindarnos el cuadro de una ciudad de actividad intensa de pequeños comerciantes en los barrios, donde Silvio se siente cada vez más asfixiado, más ajeno a ese entorno social que pareciera ser el que le corresponde pero que él percibe como ajeno. Finalmente, el último espacio de la novela es la casa del ingeniero Vitri, a tan solo dos cuadras de su casa, desde donde Silvio sale tropezando **(20)** hacia "un lugar abierto" y lejano, la Patagonia.

Pizza, birra, faso transcurre en una Buenos Aires devastada por las crisis económicas y habitada en todas sus zonas por desclasados, gente sin lugar de pertenencia o sin techo, ocupantes ilegales de viviendas. Las instituciones públicas, como los hospitales, están degradadas, con ancianos desatendidos, marginales abandonados por el Estado. La banda (incluida Sandra) ocupa ilegalmente una casa (no se especifica el barrio) y "trabaja" en el centro, en el Once y en las vías de acceso al Aeroparque. El Cordobés es un inmigrante provinciano que no pertenece a la ciudad y que, si bien no alude a su lugar de pertenencia, desprecia a la ciudad de Buenos Aires:

FRULA

Desde este lugar se ve todo Buenos Aires... casi todo...

CORDOBÉS

Casi toda la bosta

FRULA

Buenos Aires

CORDOBÉS

Por eso... toda la bosta (p.17).

La marginalidad del Cordobés se manifiesta en su accionar; sus actos violentos en medio de multitudes (bailanta), embotellamientos (escena inicial), tránsito intenso (corrida por la Plaza Las Heras) alteran aun más, si cabe, el ritmo febril de la ciudad indiferente. Se desplaza a toda velocidad en automóviles, cruzando la ciudad al borde del colapso. El Cordobés violenta los espacios e hiperboliza su marginalidad al subir irrespetuosamente al Obelisco, símbolo del centro y representación fálica del poder porteño. La apropiación del Obelisco es la brutal irrupción en un espacio público que es de todos pero que paradójicamente nadie cuida, porque ya no es de nadie. La calle Florida, a la noche, es la tierra de los desposeídos; el centro se ha convertido en una "tierra de nadie". En contraste con estas acciones, la banda no puede violentar los espacios privados –privatizados– porque sabe que están bien custodiados. No puede franquear la entrada del local bailable ni tampoco se le ocurre volver robar en los trenes ("Ahora que son privados, están re-jodidos"), donde imperan las leyes de la privatización.

Sandra, el único anclaje afectivo del Cordobés, vive transitoriamente con su padre en La Boca. El puerto es percibido realmente por la pareja como la salida, ya que ambos planean partir hacia Uruguay. La última escena de la historia, donde se reafirma el pacto de lealtad entre Pablo y el Cordobés y donde él facilita, en un último esfuerzo, la partida de Sandra, es en el Puerto. La vida del Cordobés termina frente al río, la única salida que alguna vez pudo concebir **(21)**.

Conclusiones

A través de dos obras emblemáticas (una que inaugura una nueva forma de narrar; otra, el quiebre hacia un nuevo cine) podemos leer una Buenos Aires que ejerce atracción y aplica castigos implacables. En un período de 70 años, la noción social del marginal ha cambiado, ya que en el primer caso, Silvio elige ser marginal al volcarse hacia el delito mientras que El Cordobés, en cambio, es ontológicamente marginal en el esquema social de los 90 porque sus posibilidades de insertarse en la ley y en la práctica de un trabajo productivo son impensables. La Buenos Aires que nos brinda Arlt en los años 20 presenta estratificaciones sociales en barrios determinados; a cada zona le corresponden una idiosincrasia, una filosofía. El centro es el lugar donde se advierte la mezcla de la elegancia con la pobreza, los adelantos de la técnica, el inmigrante degradado, el vicio sexual. Silvio se siente un marginal en el centro, donde en lugar de disfrutar de la vida que él imagina ligada a ese espacio, soporta humillaciones, suciedad y sordidez. Y en los barrios se siente marginal porque es él quien se niega a encajar en el horizonte humilde de la gente de trabajo del barrio.

La Buenos Aires de los 90 está permeada por clases desposeídas y marginales en todas sus regiones, quienes no sienten que desentonan sino que mezclan su accionar (delictivo, de supervivencia) con clases más pudientes y con seres anónimos o indiferentes en una "tierra de nadie". La violencia se mezcla con la indiferencia y la agresión del transeúnte; hay urgencias de los delincuentes por concretar sus robos lo más rápido posible y de los damnificados por llegar a tiempo a tomar aviones o por entrar a bailar. El delito no es sofisticado porque la sofisticación implica un trabajo intelectual que ni El Cordobés, ni sus compañeros ni sus patrones practican.

La policía, que debe garantizar el orden y la ley en la ciudad, está presente en ambas obras, pero aquí radica una de las diferencias que, luego de nuestro análisis, determina el resultado de las acciones de los protagonistas. En la Buenos Aires de Arlt, la policía es previsible en su accionar. Hay una ley. El vigilante, la "cana", la "yuta", persigue el delito, lo castiga y premia a los colaboradores. En los

70 años que median entre una y otra obra, la ausencia del Estado, el deterioro de la policía como institución, se evidencian a través de la acción de sus agentes, que se vuelve imprevisible. Pueden castigar, pero también convertirse en delincuentes. Ante este vacío o trastrocamiento, el espacio del orden es ocupado por agentes como los "patovicas", quienes garantizan el cumplimiento de la ley privada en espacios privados, los cuales sí se constituyen en obstáculos a vencer. Sin embargo, la policía es la que interviene a último momento en el desenlace de ambas historias, y esta vez, coincidentemente, cumpliendo con su deber.

Silvio no solo quiebra la ley del Estado sino también la ley de lealtad implícita con el Rengo. Sólo cumple con "la ley brutal que está dentro de uno". Desde todo punto de vista social, es un transgresor. El Cordobés y sus compañeros, una banda que permanece unida desde el principio hasta el final de la historia, transgreden permanentemente las leyes del Estado, intentan infructuosamente transgredir las leyes que rigen los espacios privados, pero nunca traicionan a sus pares. El Cordobés practica la lealtad, aprendiendo incluso a ser leal al proyecto de familia propuesto por Sandra.

Ciudad atractiva y hostil, Buenos Aires finalmente expulsa a quienes buscan una salida a través del quiebre de la ley. La salida de Silvio es a través de la delación; la del Cordobés, la muerte frente al muelle, final que se complementa con la esperanza que representa la partida de Sandra hacia Uruguay. En este sentido, podemos decir que *Pizza, birra, faso* presenta una visión menos desesperanzada que *El juguete rabioso*, ya que pese a la hostilidad manifestada por el entorno y la muerte del Cordobés, la lealtad de éste y de sus compañeros le ofrece a Sandra una posibilidad de comenzar una nueva vida.

Una escena de violencia y de abuso que dio origen a este trabajo nos llevó a explorar la marginalidad y el delito como respuesta a circunstancias no solo personales sino también sociales, en una metrópoli que a lo largo de 70 años

acusa las transformaciones de la inevitable modernización del siglo XX en la Argentina.

* Este artículo se enmarca dentro del seminario "Buenos Aires de papel: representaciones urbanas en la literatura argentina del siglo veinte (1900-1950)", dictado por la Dra. Sylvia Saítta, en la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

NOTAS

(1) Sergio Wolf (2004) analiza en profundidad la problemática de la transposición entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico.

(2) Moreno Menjibar (www.sav.us.es) señala: "Puede considerarse como una de las fases finales del guión. Por lo tanto, debe quedar muy claro al lector que siempre ha de desarrollarse perfectamente la descripción de las acciones sin incluir ninguna indicación o dato de carácter técnico. Las acciones siempre deben aportar los siguientes datos: número de la Secuencia; número de la escena; ubicación: exterior o interior; día o noche, amanecer o atardecer; y por último, lugar."

(3) Moreno Menjibar (Ibid) continúa: "Se puede considerar esta fase como la base de la producción. El guión técnico incluye los siguientes datos técnicos: a) Posiciones de Cámara; b) Tipos de Plano; c) Movimientos de Plano y Cámara; d) Orden de los Planos: Bloques de Grabación o Rodaje; e) Acciones descritas; f) Diálogos entre personajes; g) Aspectos técnicos; h) Localización; i) Efectos de luz; j) Sonido: Ambiente, efectos sonoros, diálogos, músicas."

(4) Como uno de los tantos autores que estudian el discurso cinematográfico y analizan sus elementos, podemos citar a Jacques Aumont et al (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

(5) Palabras de Arlt en la Nota Editorial de la segunda edición de su novela, citadas por Capdevila (2002, p. 225).

(6) Palabras de Elías Castelnuovo citadas por Capdevila (Op.cit., p. 228).

(7) Sebastián Meschengieser y Federico Lisica (2005) trabajan la caracterización del NCA –Nuevo Cine Argentino– distinguiendo dos vertientes principales: la de los jóvenes apáticos de la clase media y la de los jóvenes desclasados de la clase baja.

(8) Arlt, Roberto (1981, p.124). *El juguete rabioso*. Barcelona: Bruguera- Libro Amigo. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición.

(9) En adelante, todas las citas pertenecen al guión de la película, proporcionado por la Universidad del Cine.

(10) Al respecto, Adolfo Prieto (1987) y Sylvia Saítta (1999) trabajaron la incidencia de la literatura de folletín en la obra narrativa de Arlt.

(11) Ricardo Piglia (1973, p.24) analiza este episodio y vincula el robo de los libros con el robo del "saber" que a Silvio le estaba vedado: "El robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee; mejor: robar es como leer".

(12) Este episodio final ha generado diversas interpretaciones: la lealtad a su clase en un acto de *despegamiento* (Massotta, 1982), la confesión de este acto como una forma privilegiada de la literatura (Piglia, 1973), la "acción gratuita" (Prieto, 1987), la decisión de convertirse en antihéroe (Hayes, 1981), la mimesis de la literatura (Saítta, 1999).

(13) Para Gostautas (1982, p.448), "Desde el primer episodio de *El juguete rabioso* hasta la última línea de *Los Lanzallamas* y algunas páginas de *El amor brujo*, la palabra clave es 'destrucción'".

(14) Eduardo Romano (2004) realiza un interesante análisis del lenguaje de este film, inscripto en el cine y la televisión contemporáneos.

(15) Juan Pablo Angona (www.perio.unlp.edu.ar., 2005) cita a Javier Trímboli: "Estos nuevos habitantes de los márgenes ni siquiera pueden ser buenos ladrones /.../ Los suyos son cuerpos y voluntades que ni siquiera han conocido el disciplinamiento del trabajo. De ahí su carácter endeble, sus distracciones letales. Tanto chupar, tanto fumar y tomar merca los ha terminado de arruinar hasta para la profesión del delincuente diligente"

(16) El narrador cede su voz al discurso periodístico que relata el episodio de la persecución de Lucio, en un estilo que evidencia la familiaridad del autor con la crónica policial – Arlt fue cronista policial del diario *Crítica*. Un uso similar del registro lingüístico de la crónica policial se advierte en el relato de la detención del Rengo.

(17) Una visión descarnada de la Policía de la Provincia de Buenos Aires puede verse en el film *El Bonaerense* (Trapero, 2002, Argentina), el cual describe la problemática y los vicios de la policía a través de la mirada de uno de sus jóvenes agentes.

(18) Capdevila (Op.cit., p. 231).

(19) Gorelik (1991) se refiere a la lectura de Romero, quien sigue la línea de Martínez Estrada, en la cual el eje del conflicto cultural de Buenos Aires es el eje Este/Oeste, en lugar del tradicional eje Norte/Sur.

(20) Sylvia Saítta (1999) se pregunta si este "tropiezo" no desmentiría la utopía de la integración de Silvio en la sociedad.

(21) Podríamos pensar en una constante de la literatura argentina: la posibilidad del cruce al Uruguay ante situaciones políticamente comprometidas (desde *Amalia* en adelante) o agobiantes en lo personal. *Plata quemada* de Ricardo Piglia es un ejemplo, tanto en su versión literaria como fílmica.

BIBLIOGRAFÍA

ARLT, Roberto (1981), *El juguete rabioso*. Barcelona: Bruguera – El libro amigo.

CAETANO, Adrián y STAGNARO, Bruno (1997), *Pizza, birra, faso*. Guión literario proporcionado por Universidad del Cine.

ANGONA, Juan Pablo (2005), "Imágenes de la desolación: La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino", [recuperado 20-1-2006]. Dirección URL:

www.perio.unlp.edu.ar/question/nivel2/nivel3/numero_anterior7/Templates/juan_pablo_agona7.

AUMONT, Jacques et.al. (1995), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

CAPDEVILA, Analía (2002), "Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad" en *Historia crítica de la literatura argentina* (T.6, *El imperio realista*). Buenos Aires: Emecé editores.

GARCÍA, Guillermo (2000), "Arlt y las ciudades" en *Diez lecturas de Arlt*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

GORELIK, Adrián (1991). "Miradas sobre Buenos Aires: itinerarios" en Punto de vista N° 41, diciembre-marzo de 1991: 21-28.

_____ (1998). La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

_____ (2004). Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI.

GOSTAUTAS, Stasys (1982), "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt" en *Revista Iberoamericana*, n° 80, julio-septiembre de 1982: 441-462.

HAYES, Aden (1981), *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. Londres: Tamesis Books Limited.

LONGHI, Leonardo (2000), "La más hermosa máquina de matar (Roberto Arlt y la literatura como campo de batalla)", en *Diez lecturas de Arlt*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

MASSOTTA, Oscar (1982), *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MESCHENGIESER, Sebastián y LISICA, Federico (2005), "Apuntes sobre la marginalidad y la apatía – Los jóvenes en el cine argentino de los '90", *Revista Chilena de antropología Visual*, n° 6, Santiago, [recuperado el 15-01-2006] de: www.antropologiavisual.cl.

MORALES SARAVIA, José y SCHICHARD, Bárbara (edit.) (2001), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana.

MORENO MENJÍBAR, José Luis, "El guión y la tecnología de la producción en cine, televisión y video", [recuperado el 20-01-2006] de: www.sav.us.es/pixelbit/articulos/n7/n7art/art73.htm-55k.

PIGLIA, Ricardo (1973), "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" en *Los Libros*, n° 29, marzo-abril de 1973: 22-27.

PRIETO, Adolfo (1987), "Silvio Astier, lector de folletines", en *Revista Río de la Plata*, nº 4-5-6: 329-336.

Rivera, Jorge (1991), "Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa" en *Actas del Congreso de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba: XXVII-XXXVII.

ROMANO, Eduardo (2004), "Violencia y comunicación verbal en el cine y la televisión Argentinos", [recuperado el 18-01-2006] de:
www.cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/romano.

SAÍTTA, Sylvia (1999), "Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt", en *Iberoamericana. Lateinamerika Spanien*. Portugal, 23, Jahrgang, nº 2: 63-81.

----- (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.

SARLO, Beatriz (1997), "Arlt, la técnica en la ciudad", en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2001), *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

WOLF, Sergio (2004), *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós (col. Estudios de Comunicación).