

---

EL FENOMENO DE LA MARGINALIDAD  
EN TRES PELICULAS VENEZOLANAS (1976)

---

Nos referimos a Soy un delincuente, Canción mansa para un pueblo bravo y Los muertos sí salen. Creemos que son tres perspectivas complementarias:

"Soy un delincuente" se sitúa fuera de la ciudad. En el horizonte no existe la posibilidad de una integración. El trabajo es impensable. La única relación con la ciudad es la mutua agresión: al hecho delictivo responde la ciudad con la acción degradante del sistema penitenciario. Guerra sin cuartel, hasta la muerte posible de algún policía y la muerte segura del delincuente.

En ese medio hostil se crea un modo de vivir autónomo, con pautas propias, no imitado de la ciudad, una verdadera subcultura. De ese modo el protagonista no es sólo un delincuente y una víctima de la sociedad sino también, por obra y gracia de la película, un verdadero protagonista social.

"Canción mansa para un pueblo bravo" se si--

túa en la perspectiva de la marginalidad consentida y controlada por la ciudad. El protagonista no es el delincuente de barrio sino el marginal que aspira a vivir como la gente bien pero sin la sujeción a un cambur. El no tiene cuna ni ciencia ni influencias; pero le sobra viveza. Ha penetrado los mecanismos de nuestra sociedad, sabe revestirse de sus atributos -aunque en el fondo no le interesan nada sus contenidos- y de este modo mimetizándose y trampeando logra momentos de cierto esplendor. Decae inevitablemente en la miseria y en la policía, pero se rehace pronto. El personaje goza de una cierta autonomía, aunque precaria. Difícilmente puede perseverarse en este género de vida; aunque la situación de fluidez social debida a la riqueza petrolera, y los "servicios" que presta a la ciudad dan a esta figura una cierta consistencia. Además de los servicios individuales, la tolerancia social se basaría en que este tipo sería el representante de los valores de la ciudad frente al que está fuera, frente al hampón por un lado y, señaladamente en la película, frente al hombre del interior. El hombre del interior sería para Caracas el posible competidor en el consumo, y sobre todo el mundo reproche a su sistema de valores. Este tipo de marginal haría la criba; ahuyentaría a los que pretenden transformar a la ciudad y permitiría una precaria acogida a los que se adaptan a sus pautas. La convivencia del malandro con la ciudad se basaría en el común rechazo del trabajo productivo y en el afán consumista. Como en "Soy un delincuente" se daría el rechazo de la cotidianidad con su peso, su lentitud y el hastío

y el desgaste.

En "Los muertos sí salen" se da el camino imposible y reiterado del barrio a la ciudad. Ya no es el joven del interior que viene a la ciudad; aquí son los hombres de los cerros que buscan trabajo todos los días. Claro que les tienta el consumo, pero ante todo aspiran al trabajo estable. Ellos ven al hampón y también al malandro. Pero ellos aspiran a ser trabajadores. Quieren, frente a aquellos y frente a los consumistas instalados en cambures improductivos, entrar en la cotidianidad. Para ellos la realización personal se da en el trabajo creador.

Al final aparece la imposibilidad de la integración. Y se realiza simbólicamente la transformación de la ciudad. La toma de la ciudad. Y tras la revolución, el trabajo creador. Pero esto sólo simbólicamente sucede.

Pero recorramos cada película:

"SOY UN DELINCUENTE": El delincuente como protagonista.

"Soy un delincuente" encierra una tremenda denuncia social. Es un documento aplastante. Sin embargo el personaje central encarna una serie de actitudes que el venezolano de hoy juzga como muy valiosas. Ello engendra una identificación emocional del espectador con el protagonista. Que está basada ante todo en la idealización dramática, pero que tiene también su apoyo en la realidad del personaje.

Parece una contradicción señalar al hampón - como un sujeto portador de valores sociales. Y desde luego - es contradictorio si nos atenemos a los contenidos, que son - una red de atentados contra la sociedad. Pero si nos fijamos en los esquemas vitales en los que se realizan concretamente los contenidos veremos que en ellos se da la afirmación de - actitudes que estima mucho el venezolano medio.

En primer lugar es un ser que actúa de un modo rápido, preciso, intenso, eficaz. Amamos los operativos, damos la talla en las emergencias. Nos gusta el trabajo que exige tensión, dominio y derroche de energías. El trabajo - que se agota de una vez y que da inmediatamente el éxito. Es lo contrario de una actividad rutinaria y constante que lleve consigo una acumulación lenta, una mejora casi imperceptible. Ese tipo de trabajo fijo nos hastía.

En segundo lugar es un hombre que goza. Que goza intensamente, a escape libre, hasta que se consume la - llama. Admiramos al tipo que se crece y se expresa en la fiesta, que la crea y que goza un puyero. Al que goza derrochando, al que goza en compañía, haciendo gozar, a lo que venga.

En tercer lugar es el hombre que sufre, el - ser que sabe encajar, que deja la mariguera y aguanta estoicamente, con desdén, sin rencor, y a través de las contradicciones dolorosas forja y demuestra su hombría. Y nosotros - exaltamos al que aguanta a pie firme la fortuna adversa. Es un palo de hombre, reconocemos.

Y lo que liga a estas características es la abolición de la cotidianidad, el no someterse a la esclavitud del tiempo, la ausencia de compromisos estables. Tener plata como triunfar del tiempo. El golpe como medio de liberarse de la alienación del trabajo y como modo de expresar el señorío absoluto sobre cualquier ordenamiento. La fiesta como el ámbito de la creatividad pura, instante autosuficiente, valioso en sí, absoluto. En todo caso el intento de abolir la historia a base de golpes de mano. La gesta y el gusto: dos modos venezolanos de luchar contra el tiempo.

Naturalmente estas características se oponen frontalmente a la duración, a la estabilidad social. La sociedad no puede permitir las así, en estado salvaje, porque si no la posibilidad de un proceso, de un orden mínimo que permita la acumulación queda anulada. Claro está que la inviabilidad social de esas actitudes aparece mucho más patente al encarnarse en hechos directamente antisociales. Pero entonces habría que concluir que este tipo de delincuente no sería la excepción de nuestra sociedad sino la exacerbación de gérmenes que laten por todo nuestro cuerpo social y que no son tenidos por él como agentes patógenos sino como valores.

Esta impresión se vuelve avasalladora al no aparecer en la película otro tipo de actitud encarnada institucionalmente que sirviera de contrapeso a esta visión de la vida. Frente a la imagen de mujer, tópica en nuestro país,

en la película las diversas mujeres que aparecen participan del mismo sentido irresponsable, dionisiaco, ahistórico. Incluso la madre, más allá de su natural cariño y aguante, aparece más bien como un ser permisivo, acomodaticio, que les vive a los hijos. Otro tanto pudiéramos decir de los maestros y agentes del orden. No es que en la película observemos algún comportamiento particularmente criminal sino que se les ve simplemente cumpliendo su rol, pero participando de la concepción general de la vida.

No es como un western clásico en el que el desorden se enfrenta con el peso de la ley, con la fuerza estabilizadora, legitimadora y finalmente "moralizante" de la sociedad encarnada en el sheriff que finalmente se impone sobre la espontaneidad sin trabas. En la película la muerte del hampón se ve casi como un acto de violencia horizontal. Es la victoria de la violencia, no de la ley. Es la violencia social que se devora a sus hijos: el policía y el hampón. No la venganza sagrada de un orden violado.

Esto, creemos, es lo pavoroso de la película más que la denuncia concreta de la delincuencia que engendran algunas de nuestras instituciones. Aunque puestos en este nivel la película no represente socialmente ninguno de nuestros rostros sino a lo más -como la picaresca del siglo de oro español- nuestro envés.

Y volviendo a las actitudes que hemos abstraído del protagonista desligándolas de su concreción no es-

tá de más insistir en que ellas no configuran ninguna supuesta esencia metafísica del venezolano. Obedecerían más bien a situaciones finalmente socioeconómicas, derivadas en nuestro caso de una historia azarosa en la que no ha podido experimentar cabalmente "el pueblo la sombra de su esfuerzo sobre los muros del tiempo" (M. Briceño Iragorri). Es el conquistador por tanto tiempo errante, es el llanero, es el caudillo. Y concretamente la encarnación de estas características en personajes como el de la película es sumamente reciente -tal vez no tenga ni dos décadas- y está muy ligada a la marginación ciudadana derivada del petróleo.

Aunque no hace falta decir que estas valoraciones no son de ninguna manera las únicas y ni siquiera las determinantes de nuestra situación, sí sería bueno destacar los elementos utópicos que encierran -naturalmente no en la encarnación de tipos como el protagonista de la película- y por eso el reto que supone sacrificarlos en cierto modo para hacerlos viables socialmente.

"CANCION MANSA PARA UN PUEBLO BRAVO": Del buen salvaje al maldito civilizado.

Uno no sabe qué tono adoptar ante la película porque la película es ambigua: la anécdota es muy simple y -sin embargo transmite en bruto la violencia que supura la ciudad, el desprecio por el trabajo y la cínica entrega al derroche como el modo sadoomasoquista de enfrentar la incapacidad -

de crear trabajo productivo y relaciones sociales humanizantes. Y sin embargo la película también es un producto más - de esa incapacidad creativa, un producto superficial, complaciente con la situación, infectado de cinismo. De este modo la suficiencia técnica, la fácil desenvoltura con que el director se maneja obraría a modo de metáfora de nuestra sociedad, maestra en manejar aparatos para no ir a ningún sitio, para dar vueltas por ahí reconociéndose con distraída suficiencia entre los panas y mirando con un humor displicente a los que no han entrado.

La oposición fundamental sería Caracas y el interior. Un joven del interior viene a Caracas a trabajar. El interior se define para el joven como falta de oportunidades para trabajar; Caracas sería, en cambio, el lugar donde uno puede encontrar trabajo. A lo largo de la película - queda patentizada la seriedad de esa determinación del joven: quiere trabajo, como sea donde sea. Pero también aparece claro que el trabajo de Caracas no está al alcance de las posibilidades del joven a pesar de sus renovados esfuerzos no puede encontrar trabajo y acaba por desistir de su intento. Pero las experiencias que ha acarreado en el proceso lo han marcado. Ya no puede regresar a su lugar de origen. El trabajo desaparece de su horizonte: el muchacho del interior se ha asimilado a la ciudad: es ya un hampón.

En el interior se piensa en el trabajo como modo y medio de vivir; pero no hay trabajo. En Caracas los

caraqueños y asimilados no piensan en el trabajo y los que vienen de fuera no logran alcanzarlo. Entonces ¿quién trabaja?. El portugués del restaurant, el taxista español, la policía que trabaja durísimo, gentes del interior eventualmente y alguno que va para viejo y ya no puede hacer otra cosa: "El trabajo es para animales, para ignorantes" dice el abogado. Y eso le dicen todos: "En Caracas no trabaja nadie". Entonces surge la pregunta obvia ¿y cómo se vive?. Y la respuesta es también común: "Aquí todo el mundo roba". El malandro matizará: "Aquí todo el mundo roba, pero a la cárcel sólo vamos nosotros; y ni tanto". Esta será la única vía que le quede al joven que vino del interior.

¿Qué por qué es esto así? Muy sencillo: La ciudad está cerrada. La ciudad le asalta al joven: ese es el recibimiento. Intenta trabajar y la policía lo pateo. Al segundo intento lo golpean los obreros: sin saberlo se metió de esquirol. En el tercero se topa con un patrón salido de la más despiadada novela picaresca, hipócrita, avaro y vividor, que le acaba echando también a golpes. Los policías, los patrones, el cura, los representantes más genuinos del establecimiento social lo golpean, lo explotan, no lo escuchan. La ciudad no lo recibe. La torta es grande, pero no da para todos. Las plazas son limitadas. Una complicadísima red de barreras invisibles recuerdan que la ciudad se reserva el derecho de admisión. La policía será de pronto la brutal concreción de las invisibles barreras sociales. Aunque la impermeabilidad de la ciudad no es absoluta; el joven no

se quedará a la puerta.

Y ¿quiénes lo reciben? Los cafeseros, el malandro, la prostituta: los que están adentro sin reconocimiento social, los que viven sin status, los "marginales" que no lo son porque todos prestan determinados servicios: sirven para la recluta, para conseguir cosas a bajo precio, para encubrir impotencias y desfogar masoquismos, para vender güisqui. La precaria libertad de estos hombres es la otra cara de su total indefensión. Y en ellos aparece refugiada la --compasión y la solidaridad, no sólo como menanismos de defensa mutua sino también como simple expresión de bondad humana. Pero, claro, como la prestación de un servicio siempre tiene su dimensión económica y como estas personas no pueden acceder al dinero legalmente, el acto de solidaridad es también, como su otra cara, algún modo de delito. Y el joven, que encuentra en el malandro un padre y un hermano y en la prostituta una madre y una amante, se encontrará a su vez convertido en cómplice.

Freddy el malandro será el maestro de Gilberto el provinciano. Por una parte será el que le permita vivir materialmente y el que le acoja humanamente. Por otra parte será ante Gilberto el representante de los poderes ideológicos de la ciudad: Toda la experiencia del interior será calificada no solamente como ignorancia sino como necesidad. Esta ambivalencia de Freddy hará posible a Gilberto asimilar sin excesivo trauma la cuota de desprecio -de resentimiento

en el fondo- de la ciudad sobre el hombre del interior. A través de Freddy, Gilberto percibe la falta de contenido de las jerarquías culturales y sociales, la falta de espíritu de la ley. Y ya, desmitificado el monstruo de su halo sagrado, sólo queda la ciudad como plaza fuerte para conquistar y saquear. Freddy le enseña las técnicas de asalto y le introduce en los placeres del botín. Y cuando el camino propio del trabajo se le revela inviable el camino de Freddy aparecerá como la alternativa. Y cuando Freddy maestro quiera devolver a Gilberto a su inocencia original, Gilberto, ya maestro, se desprenderá de él, para iniciar en soledad la vía de la delincuencia. El proceso de aprendizaje ha concluido. Gilberto, el muchacho noble del interior en busca de trabajo, se convierte en el hombre golpeado, humillado y resentido que busca la vida con sus propias armas.

Es hora de preguntarse: Esta contraposición Interior (trabajo, inocencia, impotencia) - Caracas (robo, complicidad, hostilidad, placer) ¿qué bases tiene en la realidad?. Creemos que tiene una base real: el elevadísimo número de burócratas con cargo y sin oficio, los especuladores, los corruptores y los corrompidos. De ninguna manera son la mayoría de la ciudad. Pero es cierto que la triplicación de la renta petrolera en estos últimos años ha sido canalizada en gran parte hacia ellos. Esta es la causa de que la percepción que el pueblo venezolano tiene de la situación nacional venga también canalizada por expresiones como las de la película: "Aquí hay rial", "aquí todo el mundo roba", "esto es el

despelote". Que esta sea la conciencia espontánea de la gente viene confirmando en las reacciones del público ante la película: la toman como una incitación, anticipan y prolongan las escenas; la connivencia entre el público y los lances y dichos de la película es general.

Este sería el grave límite de la película: no supera el nivel de la conciencia ingenua -una conciencia que no es nada ingenua sino justificación inconsciente de una situación personal que supone una grave claudicación-. Porque es la conciencia proyectada sobre el país, de unas capas medias, de unos jóvenes profesionales, de una juventud que se han vuelto cínicamente maleables al sistema.

"LOS MUERTOS SI SALEN": La cotidianidad negada y conquistada.

En primer lugar lo que la película no es, aunque tiene de eso. No es una serie de gaga humorística sin mayor hilación ni trascendencia; no es una película de risa de humor natural, grueso, simplón, inocente y un tanto zafio. Aunque tiene algo de eso. Y lo parece aún más por la costumbre que tenemos de ver a los protagonistas en televisión en guiones insulsos y papeles estereotipados.

No es una película de costumbres de los barrios caraqueños: Los desempleados, los realquilados que no pagan, la señora que hace comidas y no las puede cobrar, la familia que se llevan embargada, las colas ante la toma de agua, los nifitos correteando, la mujer que busca y el hombre

que olfates, los malandros, las prostitutas, los revolucionarios, la policía, las interminables escaleras, la imposible privacidad, las peloteras que se forman en un instante por cualquier cosa y que luego se calman, los hombres que se cuelgan a la ciudad y que regresan vacíos o haciendo eses y reformando a voces el mundo... Aunque todo eso aparece, no es una película de costumbres. Y no lo es porque la película no se reduce a una transcripción más o menos colorista, animada e inteligente de lo típico. No es lo que se acostumbra a ver y no es la mirada habitual.

Y por eso la película despista: Uno se ríe un rato y al final la cosa se pone dramática. No supieron cómo acabarla, puede ser el comentario. Aunque tal vez ese comentario suponga que uno no ha visto la película, se ha contentado con reírse más o menos con los personajes ya familiares de la televisión. No ha notado la diferencia porque no ha querido molestarse en ver lo que le proponían sino que se ha limitado a seleccionar lo que le parecía habitual desechando lo que no cabía en el código convencional.

Colores irreales -ningún color lo es ¿no?-, hechos insólitos, encuentros de paraguas y máquinas de coser -¿hay algo más convencional en nuestro universo cultural?- nos transportan más allá de nuestras costumbres y nos exigen una mirada nueva. Sin embargo tal vez el verdadero surrealismo -consista en romper lo cotidiano, no sustituyéndolo por otros materiales, sino taledrándolo hasta el fondo, topándose a -

través de la mirada gratuita, lúdica, con la sobrerrealidad que había ahí, desapercibida. Así no se sustituye un mundo por otro sino que se transforma el único mundo a través de - una mirada implacable, desinteresada, finalmente amorosa, - una mirada cualitativa y fuerte. El surrealismo es un arte revolucionario. Arte y revolución, o por lo menos arte y - subversión. Nos acordamos de Breton y Aragón, de Buñuel y - los hermanos Marx y, ayer no más, "Mascaró o el cazador americano" de H. Conti.

Si uno intenta contar la película se da cuenta de que la película no es una narración que pueda transcribirse en palabras. Uno percibe que la película es un cuerpo de imágenes. Y la esencia de esas imágenes no es verbal, no aluden a una ideología o a unas costumbres codificadas. Son algo más elemental, diríamos con Gómez de la Serna más zoológicamente humanas y por lo tanto algo más noble e incontaminado. En la película no se nos dice en ningún momento qué - pasa, por qué suceden las cosas, no hay ningún mensaje conceptual. Las palabras son más bien algo fragmentario que se queda colgando como una cosa más, se acercan a las imágenes. Es una película concreta. Sin embargo no es algo sin sentido. El sentido de las imágenes lo da la forma y por eso la película es una secuencia de contraposiciones, de ritmos, de recurrencias, de desplazamiento de significaciones. Estas - son las pistas de este juego artístico, de esta creación.

La primera contraposición es la más engloban-

ta: tres hombres bajan del barrio a la ciudad con sus instrumentos de trabajo. Es un trabajo creador -son músicos-, con él quieren vivir y dar vida. Pero en la ciudad no hay lugar para ese tipo de trabajo. La película es un incesante bajar y subir: ellos necesitan vivir y no se resignan a dejar su noble modo de vida; por otra parte tampoco se resignan a creer que la ciudad se haya vuelto absolutamente opaca, sin alma, impermeabilizada para lo cualitativo. Y por eso, tras cada subida descorazonada, siempre vuelven a bajar con sus instrumentos en una búsqueda cada vez más total. Prueban en casa de un general, prueban en Sabana Grande, prueban en un club nocturno, inútilmente. Por otra parte en el barrio tampoco caben los ensayos de este modo de vida. Ni en el barrio se puede ensayar ni en la ciudad cabe el trabajo. La película como un ir y venir que consume la vida, pero que no consume la esperanza sino la exacerba hasta el delirio y el delirio se pone en práctica hasta que se hace real.

Esta contraposición barrio-ciudad se concreta en un ritmo de bajadas y subidas. Estas bajadas y subidas se concretan en un intento, fallido a lo largo de la película, de posesión de la vida a través de un trabajo creador, siempre negado: El trío se sienta, comienza la música, se instaure otro ritmo, otro tiempo, otro ámbito humano que se expande hasta que choca con el dominante y es anulado. - Hasta que al fin de la película logran sentarse y la música campea sobre la devastación, vencida la muerte.

Esta recurrencia del trío que quiere asentarse se concreta aún más: Al comienzo de la película el trío viene a tocar en un entierro. El muerto es El General. Los herederos y secuestradores del muerto no les permiten tener parte en este entierro. Para que todo siga igual hay que impedir que la vida, el pueblo entren a casa del general. Pero ellos han visto que el muerto los llamaba, el general los llamaba a que tomaran su "entierro" para que pudiera descansar en paz, morir del todo a este mundo. Para que se acabe el tiempo de El General. Y El General es Pérez Jiménez, es Gómez, muchos retratos tiene El General. Y la película será un repetido intento de penetrar en la casa del general y que se acaben todos los males del barrio y que empiece la vida libre, creadora, la vida de calidad. Y acaban tomando el palacio, pero ellos no quieren apropiarse del poder, simplemente realizan su modesta pretensión inicial: Tocar su música en el entierro, celebrar la muerte de la muerte y el nacimiento de la época nueva.

Pero allado, custodiando la libertad, unas metralletas. Eso es lo que la película como acción ha accreado. Los instrumentos por excelencia son los del arte, pero para que tengan lugar en la ciudad es necesario empuñar también el pico y la pala y la metralleta. Sólo así el pueblo heredará al general y podrá realizar sus aspiraciones, las nobles aspiraciones del barrio que no tiene la ciudad.

Pero el pueblo no sabe usar sino sus instru-

mentos nativos, libres, pero débiles. Necesitan una conciencia que los acompañe y en el momento oportuno los arme. Pero a este momento oportuno tiene que llegar el pueblo por sus propios pasos. Y para ese camino necesita también de los muertos. Entonces es verdad que los muertos sí salen y llaman y en cierto modo guían a los vivos; pero de diverso modo: unos salen para entregar sus obras -como Doña Bárbara- y morir del todo; otros salen -los Libertadores- para completar a través de los vivos su obra, una obra con futuro, engendradora de historia, inconclusa aún, salen para dar vida a los vivos. Y el pueblo buscando el tesoro del general, da con sus armas. Y buscando la guía para lograr heredar al general da con el iluminado, el que ha recibido de El Alzado el arma de la liberación y sus símbolos. Con ellos van al asalto.

Quisiéramos insistir en que estas contraposiciones, estos ritmos, estas recurrencias, estos desplazamientos de significado son las pistas de un juego artístico, de una creación. No son una manera artística de subrayar algunos aspectos de lo que convencionalmente se entiende por realidad. Esta en la película no tiene consistencia y por eso se descarta la narración dramática -es una excepción y un bajón en la película la escena final del soldado-, la explicación conceptual y el análisis ideológico. La realidad en la película no está vista con los ojos del interés y del poder privado sino a la luz de la necesidad y la aspiración. Por eso los poderosos aparecen irracionales, crispados, cobardes. Mientras que la gente del pueblo aparece con sentido, humana

a pesar de todo, ennoblecida. Los insultos y las peleas sólo serían inevitables e insuficientes desenlaces de situaciones insolubles. No son problemas personales, son cosas que pasan, dolorosas, padecidas. Y cuando los conflictos no son extremos la contradicción entre aspiraciones y necesidades - toma la forma del humor, un humor paródico, elemental, no - desesperanzado sino una forma humana de realismo. En este - sentido nos recuerda a "Megafón o la guerra" de Leopoldo Marchal.

Creemos que la película pudiera ser más densa, mejor trabajada, sin altibajos. Sin embargo en este cine venezolano que surge supone un aporte personal y un camino. Por eso la saludamos con alegría.

Pedro Trigo

---