

MALANDROXPLOITATION: UNA APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DEL MALANDRO EN EL CINE DE CLEMENTE DE LA CERDA

MALANDROXPLOITATION: AN APPROACH TO THE CONSTRUCTION OF THE MALANDRO IN CLEMENTE DE LA CERDA'S FILMS

ARTURO SERRANO

(TAI. Escuela Universitaria de Artes)

RESUMEN

El personaje del malandro (joven de zonas marginadas que se dedica al robo en pequeña escala) es una constante del cine venezolano. Podemos conseguir la génesis de este personaje en dos películas dirigidas a mediados de los setenta por Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977). En este artículo hacemos un análisis del uso que hace de la Cerda de este personaje y argumentamos que sigue una lógica de cine exploitation hasta el punto de que podemos darle el nombre de "malandroxplotation". Así mismo, analizamos algunos puntos que definen la construcción de este personaje.

Palabras clave: cine venezolano, Malandro, Clemente de la Cerda, cine exploitation, representaciones de la pobreza.

ABSTRACT

The character of the *malandro* (a young man from marginalised areas who engages in small-scale robbery) is a constant feature of Venezuelan cinema. The genesis of this character can be found in two films directed in the mid-seventies by Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) and *Reincidente* (1977). In this article we analyse de la Cerda's use of this character and argue that it follows a logic of exploitation cinema to the extent that this can be defined as "*malandroxplotation*". We also analyse some points that define the construction of this character.

Keywords: Venezuelan cinema, *Malandro*, Clemente de la Cerda, exploitation cinema, representations of poverty.

RESUM

MALANDROXPLOITATION: UNA APROXIMACIÓ A LA CONSTRUCCIÓ DEL PERSONATGE DEL MALANDRO AL CINEMA DE CLEMENTE DE LA CERDA

El personatge del *malandro* (jove de zones marginades que es dedica al robari en xicoteta escala) és una constant del cinema veneçolà. Podem seguir la gènesi d'aquest personatge en dues pel·lícules dirigides a mitjans de la dècada dels setanta per Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) i *Reincidente* (1977). A aquest article fem una anàlisi de l'ús que fa de la Cerda d'aquest personatge i argumentem que segueix una lògica de cinema *exploitation* fins al punt que podem donar-li el nom de "malandroxploitation". Així mateix, analitzem alguns punts que defineixen la construcció d'este personatge.

Paraules clau: cinema veneçolà, malandro, Clemente de la Cerda, cinema *exploitation*, representacions de la pobresa.

El personaje del malandro, entendido este como un joven de extracción social baja que se dedica al robo en pequeña escala, ha sido por mucho tiempo considerado el gran protagonista del cine venezolano. En 1976, con *Soy un delincuente* de Clemente de la Cerda, se cristaliza “el mito del malandro, que ha perdurado en el cine venezolano.” (Gamba, 2023). La razón por la que Gamba llama “mito” a la presencia de este personaje en el cine venezolano es el hecho de que, por lo menos en el imaginario colectivo de este país, el malandro es el personaje protagónico por excelencia. De hecho, podemos llegar al extremo de clasificar las películas venezolanas en películas con protagonistas malandros (y entonces la llamaremos película de malandro o de malandreo) y películas sin malandros.

El poeta Osío Cabrices (2011) siente la necesidad de defender al cine venezolano cuando afirma que nunca ha suscrito “ese mito de que el cine venezolano se ocupa solo de malandros, policías y prostitutas”, y añade muy acertadamente que su aparente presencia se debe no a su frecuencia, sino al hecho de que el público lo ha privilegiado a la hora de su consumo cultural. “Este registro ha sido solo lo que la gente más recuerda, no el que ha secuestrado toda la producción” (Osío, 2011).

Si esta omnipresencia es real o más bien una percepción es algo abierto a discusión, pero el simple hecho de que entre el público el malandro sea

percibido como una figura principal del cine venezolano dice mucho acerca de su importancia. "La evidencia anecdótica indica que el público venezolano percibe el cine nacional como un cine de malandros y prostitutas. A pesar de que esta percepción no se ajusta adecuadamente a la realidad..., no es una impresión arbitraria si consideramos que las película más taquilleras y memorables son representaciones de los márgenes pobres de la ciudad." (Arenas, Rodríguez y Delgado, 2012: 84)

Esta presencia en el cine no fue sino el reflejo de la presencia del malandro en la sociedad venezolana. Presencia que a su vez es el último eslabón en una cadena de hechos concatenados en una relación de causa efecto y que comienza con la petrolización de la economía venezolana, pasa por la promesa de una vida mejor (moderna) producto de esta nueva economía y termina con la mudanza masiva del campo a ciudades, principalmente Caracas, que no estaban preparadas para recibir tal cantidad de gente. "El resultado de estos elementos hizo que la proporción entre la población rural y urbana en el país se invirtiera de manera total con respecto a lo que prevaleció en el año 1936" (Colmenares, 2011).

Para tratar este tema, dividiremos este artículo en tres partes: una primera parte en la que explicaremos el contexto socio económico de la Venezuela en la que ocurren los filmes que vamos a tratar. Si bien a primera vista pudiera parecer que las páginas que le dedicaremos a esto son ajenas a nuestro tema, en realidad son fundamentales para entender claramente quién es y de dónde viene el personaje del malandro. Palabras como "barrio" o "rancho" quedarán así enmarcadas en el contexto específico del tema que nos ocupa.

En la segunda parte mostraremos que *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977) son películas que fueron realizadas en una clave de cine *exploitation* en la que el objeto de la explotación en este caso es el entorno del malandro así como la vida del malandro en sí. De la Cerda, argumentaremos, convierte al malandro en víctima y victimario y nos lleva de la mano a su mundo convirtiendo su realidad en un espectáculo a ser consumido echando mano del morbo, sentimiento fundamental en el cine *exploitation*. Una realidad que, si bien nos asquea, a la vez nos atrae al punto de no poder evitar mirarla.

Finalmente, en la tercera parte, analizaremos al malandro desde el punto de vista de su construcción como personaje de tal manera que podamos entender los mecanismos narrativos en juego en las películas mencionadas.

LA VENEZUELA DE LOS SETENTA

El "espejismo" de una ciudad que ofrecería todas las promesas de la mo-

derinidad trajo como consecuencia “la aparición desagradable de un sinnúmero de viviendas insalubres que bordearon la urbe de la capital. Estas construcciones (...) se debían a la falta de recursos económicos, espacios públicos donde pudiera ubicarse y a la imperiosa necesidad de resolver el problema de la morada”. (Colmenares, 2011) Es así como “aparece el rancho como exponente de un complejo de necesidades no satisfechas” (Instituto Nacional de la Vivienda, s/f)

El término rancho se refiere a “viviendas construidas con materiales de desechos” y cuyo “valor de construcción” (Brito, 2009) es muy bajo. En el año 1950 se calculó que el 50% de las viviendas caraqueñas eran ranchos (Colmenares, 2011). Este tipo de vivienda “determinó el modo de vida en un hacinamiento y promiscuidad... que carecen por lo general de los más elementales servicios básicos” (Colmenares, 2011).

A un país pobre se le vendió la idea de un desarrollo moderno que traería, como parte esencial, las típicas promesas: salud, prosperidad, igualdad, etc. Este desbordamiento significó un proceso de masificación de la ciudad y “frente a la demanda de espacios, vivienda y servicios públicos que la misma ciudad no estuvo en la capacidad de ofrecer, se originó la ocupación desordenada de las áreas libres y a su vez los cerros, con ausencia de los servicios básicos de infraestructura y de carácter comunal. (Colmenares, 2011)

Estas zonas se convirtieron así en el origen de una población excluida a quien se le hacía difícil sentirse parte de la sociedad y, por tanto, poblaciones condenadas a ser testigos y a la vez vivir al margen de la prosperidad disfrutada por algunos. Este crecimiento tuvo un impacto fundamental que es el del aumento de la inseguridad y la violencia a partir de la década de los setenta justo después de la nacionalización del petróleo. “El incremento de la violencia en Venezuela propició que la figura del malandro cobrara fuerza en el imaginario nacional como ‘entidad amenazante’ por excelencia” (Caraballo, 2015: 142).

Esta situación ha generado una clara delimitación entre el espacio que habita la clase media, llamado la “Urbanización” (ejemplos de lo cual son la Urbanización Los Ruices, Urbanización Prados del Este, etc) y el espacio que ocupa la clase baja, llamado el “Barrio” (ejemplo de lo cual son el barrio Petare, el barrio Mamera, etc). Debido a que quienes se mudaron a Caracas ocuparon aquellos espacios que estaban libres, en su mayoría los barrios ocupan las lomas de los cerros circundantes del valle de Caracas. Esta es la razón por la que “cerro” y “barrio” se terminaron convirtiendo en sinónimos de condiciones precarias de vida y se establecieron las categorías subir y bajar para referirse a ir al barrio (para referirse a los políticos

considerados como divorciados de la realidad social venezolana se habla de personas “que no suben cerro”).

“En cerros y quebradas del valle de la urbe caraqueña, se levantaron construcciones con los materiales más disímiles que albergaron en su interior un número prominente de familias de bajos recursos económicos”. (Colmenares, 2011) Para hacernos una idea de las condiciones en que vivía este fragmento de la población basta leer esta descripción que hace un artículo del Colegio de Ingenieros de Venezuela: “...ni cloacas, ni acueductos, ni luz, ni aire en las ventanas, callejuelas estrechas y vecindades sin horizonte”.

Esta situación se convirtió en el caldo de cultivo que dio origen al malandro. El hacinamiento y vida precaria del barrio contrastaba con un estado de bienestar vivido por una parte de la clase media que, a mediados de los años 70, comenzó a vivir una falsa sensación de prosperidad gracias a los dividendos de la nacionalización petrolera.

Gracias a un cambio fijo de la moneda con respecto al dólar, mantenido artificialmente por el Estado, los venezolanos de clase media empezaron a tener en sus manos la posibilidad de viajar, especialmente a Estados Unidos, donde eran famosos por adquirir gran cantidad de productos para llevar de regreso al país, al punto de popularizar la frase “Ta’barato, dame dos” (Imagen 1). A esta Venezuela se le dio en llamar la “Venezuela saudita” y esta ilusión de prosperidad duró hasta el año 1983 cuando el Bolívar se devaluó por primera vez en 20 años durante el llamado “viernes negro”.



Fig. 1. *Diario Vea*.
11 de octubre de 2011.

Pero esta realidad seguía siendo ajena a la gran mayoría de la población que, desde el barrio, en su contexto de precariedad y necesidad, era testigo de la prosperidad (casi opulencia) de otros estratos sociales. Es así como los límites físicos entre el barrio y la urbanización se convierten en límites mentales que dividen a la población en "nosotros" y "ellos". Para el malandro ese "ellos" lo compone no solo la población que disfruta de las bondades del petróleo, sino sobre todo las instituciones represivas del Estado. Como afirman Grusón y Zubillaga (2006) "se hace notable un nosotros familiar y comunitario (los míos) que transforma en otredad amenazante la sociedad más allá de estos límites (las instituciones, lo público, el Estado)". Esta situación, denominada "tentación mafiosa" por los autores, crea una tensión constante que tiene como resultado la imposibilidad de crear una sociedad común.

Grusón y Zubillaga (2006) intentan hacer una caracterización del malandro desde el punto de vista sociológico. Para ellos el matricentrismo y la masculinidad (hombría) establecen dos focos fundamentales para entender la figura del malandro.

El primer foco, el del matricentrismo, se refiere al hecho de que el malandro suele tener una relación muy cercana con su madre (que se traduce en respeto hacia ella y ocultamiento de sus actividades delictivas). Este matricentrismo implica también la ausencia del hombre-padre, lo que a su vez significa que es él mismo el origen del concepto de masculinidad.

El tema de la "hombría" tiene más que ver con una dinámica que se da en el barrio con los otros hombres que habitan ese espacio (amigos, vecinos, tíos, hermanos mayores, etc). Estos hombres establecen una dinámica en la que acosan al joven al punto de generar en él la necesidad de reaccionar y posicionarse como una figura merecedora de respeto. "Se aprende muy pronto que es preciso imponerse personalmente y por la fuerza. Es decir, en la calle, arena de las pruebas necesarias para convertirse en varón, los límites vienen representados por la capacidad de la propia persona para convertirse en varón" (Grusón y Zubillaga, 2006: 39)

La calle es el lugar donde el joven aprende a ser malandro. Mientras que en la casa la presencia de la madre implica un límite que no debe cruzarse, la calle es, aunque peligrosa, el lugar de la libertad.

El mundo se divide así en el barrio (o, mejor dicho, mi zona del barrio) que es el lugar del nosotros y ese otro que se ve desde el barrio: la urbanización que es donde habitan quienes son los otros y contra quienes se puede practicar la actividad delictiva. Este es el origen de la tentación mafiosa de la que hablan Grusón y Zubillaga.

Esta persona social se convierte en el cine en un personaje cinematográfi-

co. El malandro pasa de la calle al cine y es en los años 70 cuando el séptimo arte centra su atención en él de la mano de Clemente de la Cerda. En este artículo expondremos la hipótesis de que la aproximación que hace el cine de De la Cerda es en clave de cine de explotación más que desde un cine de preocupación social o, en el mejor de los casos, en un cine híbrido que, sin desatender su compromiso social, se ocupa también de complacer los más bajos deseos inspirado en el cine *exploitation* norteamericano.

SOY UN DELINCUENTE (1976) Y REINCIDENTE (1977) COMO CINE EXPLOITATION

La popularidad e importancia de *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977) es innegable. La primera de las películas es llamada por Gamba (2015) "la película modelo del cine nacional sobre la delincuencia y la marginalidad" a lo que se añade un hecho inédito en la historia del consumo cinematográfico venezolano: *Soy un delincuente* fue la película más taquillera del año.

Aquí argumentamos que De la Cerda utiliza las herramientas típicas del cine *exploitation*: el sexo, las drogas, la violencia (del malandro hacia "los otros" y del Estado hacia el malandro) así como temas más específicos de la realidad social venezolana del barrio como la matricentralidad y la oposición entre el cerro (arriba) y la ciudad (abajo). Todas ellas con una doble cara: por un lado un intento de hacer crítica social, pero por el otro una estética *exploitation* que convirtieron al filme en uno de los más exitosos en la historia del cine venezolano.

Si leemos la definición que da Ernest Mathijs de lo que es el cine *exploitation*, veremos varios elementos esenciales que nos ayudarán a identificar este subgénero tan popular en el cine venezolano y que aquí definimos como cine "malandroxplotation".

El cine *exploitation* es un tipo de cine, a menudo de producción barata, que está diseñado para generar ganancias rápidas haciendo referencia a, o explotando, las ansiedades culturales contemporáneas. Los ejemplos incluyen películas sobre el uso de drogas, desnudez y striptease, desviación sexual, jóvenes o pandillas rebeldes, violencia en la sociedad, xenofobia y miedo al terrorismo o a las invasiones extraterrestres. Aparentemente, las películas *exploitation* pretenden advertir a los espectadores sobre las consecuencias de estos problemas, pero en la mayoría de los casos su estilo, narrativa e inferencias celebran (o "explotan") el problema tanto como lo critican. (Mathijs, 2011. Subrayado nuestro)

Usando este concepto podemos darnos cuenta de que cada uno de los elementos que aquí se mencionan están presentes en el cine de De la Cerda. Comenzando por la explotación de las "ansiedades culturales contemporáneas" que, en el caso del cineasta que nos ocupa, es la ansiedad producida por una sociedad que empieza a sufrir las consecuencias de una situación de desigualdad social cuyo síntoma más evidente es el aumento exponencial de la inseguridad en las calles de las urbes.

De la Cerda crea un cine que de un lado critica a la sociedad pero que, del otro, convierte sus problemas en una especie de diversión morbosa para el público, especialmente el de clase media para quien el barrio era un misterio y cuyos personajes pertenecían a una fantasía. Y finalmente, el hecho de que las películas intentan presentarse como un *cautionary tale*, ocultando así su verdadera naturaleza de espectáculo que se convierte en palestra para el hambre morbosa del público.

La idea de espectáculo es central al cine exploitation: aquello que se presenta para fascinar a los espectadores y generar una respuesta afectiva. Los filmes exploitation también se distinguen por ampliar las fronteras de la respetabilidad y del gusto. (Schaefer, 1999: 351)

En esta espectacularidad destacan dos temas: la desnudez y la presencia de las drogas. En un contexto de un cine conservador que era comedido a la hora de tratar estos temas, De la Cerda creó imágenes de una crudeza inédita hasta el momento. A las imágenes ya de por sí crudas, se le añadía el uso de un lenguaje callejero al que el espectador tampoco estaba acostumbrado. Como afirma el sociólogo Tulio Hernández, "yo recuerdo bien que *Soy un delincuente* fue una excepción, era una conmoción social ver en la pantalla una manera de hablar, unas groserías, un realismo que era inimaginable" (Hernández, 1995).

La desnudez en *Soy un delincuente* está siempre ligada a la visita de los malandros a burdeles donde suelen ir a celebrar el éxito de sus golpes. En ellos, las prostitutas muestran sus cuerpos desnudos y se convierten así en un objeto sexual al servicio de los malandros al punto de convertirlas en parte del botín. En este contexto, solo pueden ocupar el lugar de objeto sexual. Esta presencia del desnudo femenino como objeto de deseo se lleva aún más allá, pues a la ya presente sexualidad se une el tema de la violencia traducida en violencia sexual. Nos referimos a *Reincidente*, película en la que presenciamos cómo Brizuela, el malandro central en ambas obras, viola a la dueña de una de las casas a la que van a robar.

El elemento morboso típico del cine *exploitation* se puede ver con mucha

claridad en un tema que se repite en ambos filmes: la violencia sexual contra chicos jóvenes presentados como inocentes. En ambos casos, en un contexto carcelario, se nos hace ver con claridad que los chicos apenas empezaban en el mundo del crimen y que la cárcel es para ellos un lugar ajeno. Si bien ambas violaciones ocurren fuera de pantalla, estas son un elemento perturbador sobre todo en la conservadora sociedad venezolana de mediados de los setenta. Perturbador, pero sin culpa, pues llega de la mano de una obra que se presenta como de carácter social permitiendo así el disfrute y convirtiendo estos hechos en parte del espectáculo.

En la primera violación, que ocurre en *Soy un delincuente*, Ramón Antonio Brizuela, protagonista de ambas películas, intenta evitar que esta ocurra. Al no poder evitarlo se dirige molesto a los violadores y reflexiona sobre lo que acaba de ocurrir:

Ese muchacho estaba sano. Ya se dañó. Cuando lo suelten y lo vuelvan a traer no importará que lo violen, que él también violará. ¡Pendejo! ¡Cobarde! Te dejé un cuchillo y te dejaste coger. Ahora tendrás que seguir siendo marico. Coño, parece mentira. Que en esta vaina lo único que se aprende es esta mierda.¹

Hay dos hechos que ayudan en el propósito de convertir un hecho tan desagradable en parte del espectáculo cinematográfico: por un lado, el que las dos violaciones sean de hombres contra hombres (en el contexto de la rampante homofobia de los años 70) y, por el otro, que sean en un contexto carcelario. Esto hace que el hecho sea tan ajeno al espectador que el espectáculo funciona a pesar de los mecanismos de empatía que pudiéramos suponer que deberían funcionar en este contexto.

El tema de la homosexualidad se repite más adelante cuando la madre de Brizuela le dice a una amiga que prefiere que violen a su hijo en la cárcel que tenerlo en la calle sin saber dónde está o qué le va a pasar: "Me alegro cuando está en el retén porque estoy tranquila. Que puye o que lo puyen aunque lo hagan marico por lo menos sé que no lo van a matar de un tiro por esas calles. Ese muchacho de lo que se ocupa es de robar." (transcripción).

Es interesante notar que si bien casi todas las críticas favorables que salieron en su momento alabaron lo que los críticos llamaron una aproximación

1 Todos los diálogos de las películas son transcripciones hechas por el autor del artículo.

realista a los problemas sociales venezolanos, la realidad es que de la Cerda decide hacer énfasis en aquellos elementos más propensos a generar morbo: los desnudos femeninos, el uso de drogas y la vida dentro de la cárcel. Esta asociación con la realidad y la visión de que la película pretende ser una denuncia social es, como hemos dicho, el elemento que permite la espectacularidad de lo narrado en el sentido de que libera al espectador de la culpa de “disfrutar” lo narrado en los filmes.

El crítico Pablo Antillano señaló en su momento que el punto de vista del filme es una deformación de la realidad que busca servir los propósitos del director y no, como la propia obra quisiera presentarse, como un testimonio del protagonista. “Ni la narración, ni la cámara son subjetivas, cualidad básica del testimonio. El delincuente entonces se hace objetivo y es el realizador quien cuenta su aventura” (Citado en Romero, 2019: 39). Esto significa que, a pesar de la afirmación de aquellos críticos que vieron en esta obra un reflejo de la realidad venezolana, la verdad es que estamos ante la íntima versión del autor quien convierte al malandro en una víctima de la sociedad y en objeto de nuestro morbo.

Antillano agrega, en la misma crítica, que “las fábulas, los inventos y mentiras del narrador se ofrecen como hechos reales. Todas las aventuras eróticas del delincuente que hubiesen pasado como fabular, como rasgo psicológico del narrador, se antojan de aparecer inverosímiles, limando las bases realistas que sostienen el espectáculo. Se desdibujan los rasgos de humanidad compleja del delincuente para abrir paso a trazos gruesos de un maniqueísmo de signo invertido. El delincuente es víctima porque es pobre, por las condiciones, la sociedad está dañada, lo empuja al crimen. Aquel sería bueno, pero esta es mala y no lo deja.” (Citado en Romero, 2019: 39)

El indudable componente *exploitation* se hace patente también si analizamos el póster usado para promover la película. En la parte superior se vende como una obra “Auténtica... Salvaje... Violenta. La cruda historia de un adolescente” (Imagen 2). El filme le prometía al espectador, mayoritariamente de clase media, ser testigo del espectáculo de la miseria. Pero el tagline central, unido a la imagen que acompaña al afiche en la que vemos a los policías a punto de golpear a Brizuela, fue “La sociedad lo obligó a delinquir”. Como dice Pablo Gamba, los espectadores son testigos del “espectacular desenfreno del personaje en la búsqueda de los placeres del sexo, el alcohol y la droga, lo que, conjugado con su condición de delincuente portavoz de un discurso que le daba justificación a su conflicto con la represión policial, tenía el atractivo de lo nunca visto en el cine nacional comercial por su desafío a la censura.” (Gamba, 2023)



Fig. 2. Material promocional de *Soy un delincuente*.

Desde el punto de vista narrativo de ambos filmes es interesante notar que ninguna tiene un conflicto claramente definido. La obra se limita a una serie de escenas que nos muestran casi en exclusiva tres tipos de acciones: Brizuela en distintos robos, Brizuela celebrando los robos o la violencia institucional del Estado contra Brizuela. Estas escenas tienen poca relación entre ellas y más bien parecen tener una intención que, tal como indica Roche, tienen más que ver con el espectáculo visual de los comienzos del cine que con la narrativa clásica cinematográfica. "Debido a su énfasis en lo espectacular más que en lo narrativo, estos filmes deben más al 'cine de atracciones' de los comienzos del cine silente" (Roche, 2015: 3)

Antes hablamos de que en de La Cerda se mezcla el elemento de *exploitation* de la circunstancia del personaje con una crítica social que, si bien se ubica en segundo plano, en este caso termina siendo fundamental para convertir en "digerible" lo contado en el filme. En cierta medida termina sirviendo como un elemento de liberación de la culpa no solo del Director, sino del espectador que se entrega al morbo de convertir las desgracias de los protagonistas en objeto de su entretenimiento.

En la definición de Mathijs se habla de cómo el cine *exploitation* explota "las ansiedades culturales contemporáneas" y esto está patente en estos filmes. El éxito de *Soy un delincuente* y de *Reincidente* pudieran relacionarse con el exponencial aumento de la inseguridad en las ciudades venezolanas, sobre todo en Caracas, y cuyo pico termina ocurriendo en 1983. Son filmes que confirman lo que el espectador intuye: que no es culpa de ellos.

EL MALANDRO: CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

Ya hemos hablado de la importancia que tienen los barrios en el imaginario colectivo de las ciudades venezolanas. Como tal, está presente en el cine venezolano desde los años 40. La primera aparición del barrio venezolano en el cine venezolano es *Juan de la calle* (Rafael Rivero, 1941). Esta película, de la que solo existen fragmentos, fue escrita por Rómulo Gallejos, quien siete años después sería el primer presidente elegido por voto universal, directo y secreto y quien fue, tal vez, el escritor más importante en la historia de Venezuela. La trama es muy sencilla: un grupo de niños que viven en el barrio, sin padre ni madre, son utilizados por un hombre sin escrúpulos para robar, pero gracias a los órganos del Estado logran rehabilitarse y reinsertarse en la Sociedad.

En este caso el barrio está en segundo plano y solo sirve como aquel lugar del que se debe salir. No hay intento alguno de hacerlo real, pues se limita a sets claramente artificiales que solo pretenden dar la idea del rancho. La salida del barrio es vista como el comienzo de la rehabilitación de estos jóvenes. Es importante saber que la película fue un encargo del Estado por parte de Rafael Vegas, Secretario General del Consejo Nacional del Niño, a quien se le ocurrió la idea de "divulgar a través del cine la posibilidad de salvación de la infancia abandonada y los delincuentes juveniles, por lo que puso a marchar el proyecto de *Juan de la calle*" (Acosta, 1997: 35). De aquí, la razón de su maniquea trama.

La siguiente película importante donde aparece el barrio es *La Escalinata* (César Enríquez, 1950). El nombre de este filme hace referencia al hecho de que, como hemos mencionado, los asentamientos de las viviendas populares se encontraban en las zonas de colina aledañas a las ciudades (los llamados "cerros") (Imagen 3). En esta obra el personaje principal es Pablo, quien regresa al barrio después de haberlo abandonado junto a su familia muchos años antes. Mientras baja por la escalinata, reflexiona sobre las dinámicas del barrio y lo que significó para él salir. Para entender la importancia que este filme tiene en la historia del cine latinoamericano baste decir que Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá, 2000) dice de ella en su libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, que "fue probablemente en *La escalinata* (César Enríquez, 1950) donde el neorealismo surgió como alternativa de expresión y de producción, por primera vez en América Latina." Esto apunta a una aproximación más cercana a la preocupación social que al cine *exploitation* del que nos estamos ocupando.

Más adelante, en 1959, Román Chalbaud dirige *Caín Adolescente*. Este filme de nuevo se refiere a la dicotomía barrio vs ciudad, aunque aquí los

peligros están más relacionados con el hecho de estar en la capital que con el de estar en el barrio. En este caso, tanto el barrio como la ciudad son vistos como ajenos para Juana (la madre) y Juan (el hijo), cuyo arco emocional está directamente relacionado con el intento de adaptarse a esta nueva realidad. Durante todo la película ambos intentan, sin éxito, adaptarse a la ciudad a la que acaban de llegar.



Fig. 3. El barrio en *La Escalinata* (César Henríquez, 1950) y en *Caín Adolescente* (Román Chalbaud, 1959) donde se pueden ver las escaleras que sirven de entrada.

En el caso de las películas de Clemente de la Cerda hay un intento mucho más crudo de representar al cerro como lugar de necesidad y precariedad. Los ranchos, casi todos ellos filmados en interiores naturales, dan fe de las circunstancias en las que vive Rafael Antonio Brizuela, su madre y su hermana.

Soy un delincuente comienza mostrando el barrio en un plano de situación en el que podemos ver que el barrio se encuentra al lado de El Helicoide, una edificación que para la época estaba deshabitada y abandonada y cuyo propósito principal iba a ser el de un moderno Centro Comercial que nunca fue terminado. Luego pasamos al interior de un rancho en que un paneo horizontal nos muestra la precariedad de la vida que llevan sus habitantes. Vemos luego al niño Brizuela quien, muy de madrugada, cuan-

do es aún de noche, debe bajar del cerro para buscar los periódicos que venderá en la ciudad. En realidad no busca los periódicos, sino que con la complicidad de una mujer adulta a quien llama "la vieja" lo que hace es robar carteras. Así establecemos ya la primera instancia de esa oposición que se repetirá una y otra vez entre el espacio que se habita y el espacio que habitan "los otros", aquellos destinados a ser víctimas de los robos.

Los ranchos contruidos con paneles de latón y mal armados en los que reina el desorden y la precariedad son el lugar donde ocurre gran parte de la acción en el barrio. Es ahí donde viven, es ahí donde están sus parejas y es ahí donde arman las fiestas, siempre inscrito en una estética que el crítico de cine venezolano Alfonso Molina ha dado en llamar "estética de lo balurdo".²

Este filme convocó a una sorprendente asistencia masiva de espectadores y definió un estilo personal que alguna vez denominamos entre ambos como "la estética del balurdo". El submundo de la delincuencia dentro de la marginalidad social fue mostrado con crudeza. Una narración directa, sin mucha elaboración, mostró lo que el espectador ya sabía pero necesitaba reafirmar: la desigualdad social genera criminales irreuperables en un país dominado por la injusticia. El esquema repitió su efectividad con *Reincidente* (1977) una secuela previsible y comercial que, si bien no añadió elementos a la obra de de la Cerda, si estandarizó un tipo de hacer cine y de ver cine en el país: aquel que define la violencia como un discurso propio e ilustrativo del desequilibrio social venezolano. (Hernández, 1995)

Esta estética de lo balurdo sirve idealmente al propósito del *malandroexploitation* en el sentido de convertir el espacio ocupado por el malandro no solo en reflejo del caos que reina en su vida, sino en entretenimiento morboso de quien quiere regocijarse en la diferencia de ese otro que vive en lo alto del cerro. Coincidiendo en año con el estreno de *Soy un delincuente* Luis Ospina y Carlos Mayolo, cineastas colombianos, sacaron su escrito "¿Qué es la porno miseria?" (Ospina y Mayolo, 1977) en el que denuncian el uso de imágenes de la pobreza como mercancía atractiva a cierto público que ellos identifican como extranjeros, pero que perfectamente podemos equivaler a un público igual de ajeno por su clase social.

2 Según el Diccionario de americanismos la palabra balurda se usa en Venezuela con el significado de "persona, ordinaria, maleducada, cosa, que desentona, que desagrada". (RAE, 2010).

La miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria. (Ospina y Mayolo, 1977)

En este texto podemos ver la diferencia patente si comparamos filmes como *La Escalinata* o *Caín Adolescente* con *Soy un delincuente* o *Reincidente*. Mientras que en los primeros predomina la intención social y pretenden convertirse en puntos de reflexión, en los últimos hay una indudable intención doble en la que el tema de la denuncia se mezcla el morbo asociado con el cine *exploitation*. Desde el punto de vista de su atractivo para el público es innegable que *Soy un delincuente* funcionó, pues como ya hemos dicho, “el éxito es total, con más espectadores que *Tiburón* de Steven Spielberg, *Soy un delincuente* reemplaza a *Cuando quiero llorar no lloro* como el film venezolano más taquillero de la historia (383.149 espectadores). Su tratamiento de la violencia urbana lo convierte en paradigma de la cinematografía que se desarrollará en el país.” (Izquierdo, 2017: 4)

Otro elemento que no debemos pasar por alto es el de que estos personajes son migrantes que han venido del campo. En *Reincidente* la dueña de uno de los burdeles a los que van los malandros le dice a una amiga: “La gente critica porque no sabe cómo es la vaina, pero ese es un lujo que se pueden dar los del Country Club. Otros no. La vida en el monte (*el campo*) era muy dura. Por eso fue que nos vinimos a Caracas. La vida es muy dura, pero por lo menos mis chicas pueden cobrar su dinerito” (Transcripción. El subrayado es nuestro)

El personaje de Brizuela y el personaje de su madre son inseparables. Ella es la conciencia que le indica la diferencia entre lo bueno y lo malo y tal vez el único personaje en ambos filmes que muestra genuina preocupación por él. Cada vez que la madre aparece la música cambia completamente y el tema musical que le corresponde a ella es dulce y melodioso, indicando así justamente lo que falta en la vida del protagonista.

Curiosamente, el personaje muestra ante su hermana el mismo instinto de protección que su madre muestra por él, aunque en el caso de Brizuela el interés viene bañado de machismo al estilo “yo hago lo que quiero, pero

tú debes ser una santa". En una escena de *Reincidente*, Brizuela entra a un burdel y se encuentra ahí a su hermana a quien golpea salvajemente y la llama "Putá, sucia, plasta". Cuando otro malandro lo confronta por su hipocresía le dice "¿Cuál es tu peo? Unos trabajan en la calle por 100 bolos y otros le dan culo a los turcos" (transcripción), ante lo que Brizuela se queda callado.

La presencia de la madre va de la mano de la ausencia del padre biológico. Su lugar lo toma, en este caso, el "Viejo", que es el líder de la banda y que tiene un papel importante en *Reincidente*.

Para hablar de la violencia que se ejerce en estos filmes debemos apuntar que su origen es lo que pudiéramos llamar el ciclo de la violencia mafiosa. Con ello nos referimos a un ciclo compuesto por: violencia del Estado contra Brizuela la cual causa su violencia contra los demás y que a su vez termina siendo la razón por la que la policía lo golpea (Imagen 4).



Fig. 4. Ciclo de la violencia:
Del Estado contra Brizuela
De Brizuela contra los demás
Del Estado contra Brizuela

La violencia de los organismos del Estado (en concreto la policía) ocupa ya los primeros minutos del filme. Si analizamos el encuadre usado en la primera escena en la que Brizuela es víctima de la violencia policial (usado también en el póster del filme) nos podemos dar cuenta de que está compuesto de tal manera que vemos a lo lejos a Brizuela, niño agazapado en el suelo con cara de miedo, y en primer término, la espalda de los policías con sus rolos (instrumento de represión usado por la policía venezolana en los setenta y ochenta) quienes terminan acercándose para golpearlo salvajemente (Imagen 2).

Esta violencia no hace sino exacerbar el sentimiento de no pertenecer a la sociedad y tiene como consecuencia que entonces Brizuela es quien golpea a sus víctimas, a un cómplice que se robó un dinero y a su hermana. Esto a su vez hace que para corregirlo la policía lo golpee.

Es así como la vida de Brizuela se limita a ser víctima de violencia (la cual la película identifica como la causa de su violencia) o a ser quien ejerce la violencia aumentando cada vez más la brecha que lo separa de la sociedad.

Para terminar es interesante mencionar el final de ambas películas. En los dos casos terminamos con noticias de la radio en las que, como si no hubiese sido suficiente todo lo demás, se nos deja muy clara la relación entre la violencia del barrio y el estado de desigualdad así como la rampante corrupción presentes en el país.

En *Soy un delincuente* escuchamos en la radio una noticia mientras Brizuela se aleja a esconderse por haber matado a alguien ("Todavía no existen cálculos exactos de los organismos encargados de estimar la producción y venta del petróleo para el próximo periodo fiscal. Según la cifras de la industria petrolera la producción aumentó nuevamente para el último trimestre alcanzando un total de 2.800.000,00 los ingresos por este concepto permitirán un incremento considerable en el presupuesto de la nación según se reveló."). En el caso de *Reincidente* escuchamos una noticia referida ahora a la corrupción ("Las pruebas de peculado y corrupción administrativa contra el Concejal Pérez Ordaz, ex presidente del Consejo Municipal del Distrito Miranda son concluyentes"). La radio se convierte así en una especie de Coro que nos da pistas para entender al personaje del malandro.

TEXTOS CITADOS

ACOSTA, Jaime (Ed.) (1997), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (1. ed), Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

ARENAS, Gabriela; RODRÍGUEZ, Omar y DELGADO, Carlos (2012), "El

revés de una mirada rota. Cambios en el modo de construcción de la representación social de la violencia a partir del relato cinematográfico venezolano contemporáneo”, *Comunicación*, no. 157, 83-92.

BRITO, Federico (2009), *Historia económica y social de Venezuela*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

CARABALLO, Pablo (2015), “El cuerpo malandro. Violencia e identidad masculina en el barrio”, *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*. Vol.24 No.3.

CARABALLO, Pablo (2019), “Caracas heterotópica. Espacios identitarios y fronteras simbólicas”, *Revista Mexicana de Sociología* 81, no 1 (enero-marzo), 37-61.

COLMENARES, Gabriela (2011), “Transición de la vivienda rural a la vivienda urbana durante la dictadura perezjimenista”. *Revista Mañongo*, Volumen XIX, julio-diciembre 2011, pp. 29-55.

CORBETT, David (2013), *El arte de crear personajes en narrativa, cine y televisión*, Alba, Madrid.

GAMBA, Pablo (2015), “‘Soy un delincuente’ y el mito del ‘malandro’” en: <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?cat=16>. Consultado en un pdf. La página no se encuentra ya en línea.

GAMBA, Pablo (2023). “50 años del nuevo cine venezolano: la legitimación de una cinematografía nacional”, *Trópico Absoluto*, <https://tropicoabsoluto.com/2023/04/21/50-anos-del-nuevo-cine-venezolano-la-legitimacion-de-una-cinematografia-nacional/>, consultada el 31 de julio de 2023.

GRUSÓN, Alberto y ZUBILLAGA, Verónica (2006), “Venezuela: la tentación mafiosa”. *Socioscopio*, No 4, 34-54.

HERNÁNDEZ, Tulio (1997), *Panorama histórico del cine venezolano*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Instituto Nacional de la Vivienda (INAVI), (s/f), *50 años*, Ediciones, C.A, Impresión Servicios Gráficos, s/f, Caracas.

MATHIJS, Ernest (2011), “Exploitation Film” en: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml#obo-9780199791286-0096-bibliem-0200> (consultado el 1 de diciembre de 2023)

OSÍO, Rafael (2013), *Apuntes bajo el aguacero*, Dahbar, Caracas.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2000). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia de la Lengua (2019). *Diccionario de americanismos*. Madrid: RAE.

ROCHE, David (2015). "Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction", *Transatlantica* [Online], 2.

ROMERO, Ricardo (2019), *Clemente de la Cerda. Cuadernos Cineastas Venezolanos 16*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

SCHAEFER, Erick (1999), *Bold! Daring! Shocking! True! a history of exploitation films, 1919-1959*. Duke University Press, Duke.

ZUBILLAGA, Verónica (2012), "Violencia, subjetividad y alteridad en la Caracas del siglo XXI" en: Briceño-León, Roberto; Camardiel, Alberto y Ávila, Olga, *Violencia e institucionalidad. Informe de Observatorio Venezolano de Violencia 2012*, Alfa, Caracas.