Los marginados

Sugerencias para una "lectura" en clave pedagógica

Por Paula Marini

SINOPSIS

El film narra las rivalidades entre pandillas de jóvenes, situados en un pueblo de Oklahoma, en los años 60.

The Outsiders –título original del film– significa los extraños, los de afuera, los marginados, y hace referencia a los que están fuera de juego y, lo que pareciera peor aún, sin ningún tipo de chance para alguna revancha.

El término puede pensarse dentro de lo que el sociólogo francés Loic Wacquant ha denominado en la actualidad los parias urbanos.[1]

Los jóvenes son los protagonistas casi exclusivos de la película. Los personajes principales, Ponyboy, Johnny y Dal, se muestran con un profundo repliegue sobre sí mismos. Hay una clara autodiscriminación entre estos jóvenes, situación que desde el inicio los lleva a sentirse fuera de carrera.

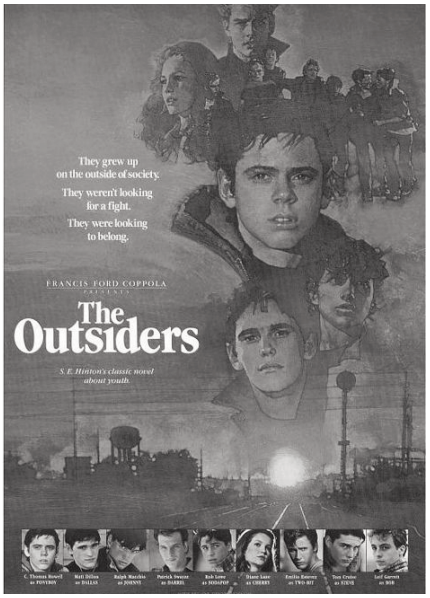
El filme muestra los enfrentamientos que se producen entre dos pandillas que conviven en un mismo lugar. Los "*greaser*"[2] reconocidos entre los jóvenes del pueblo por ser basura con pelo largo y groseros, y los "*socrs*", "basura que anda en Mustang", quienes representan a los afortunados y a los de arriba.

Para los integrantes de estas pandillas, señalar las diferencias entre ellas es confirmar, revalidar la propia posición. Los chicos y chicas del lugar de antemano conocen las particularidades de cada pandilla.

Es así como el film pone la mirada en los integrantes de la pandilla más desfavorecida, donde los personajes sueñan con escapar de las marcas que llevan consigo, con poder ser otra cosa, con salir de la inercia en la que se encuentran y correrse de los estigmas que la

[1] Título que lleva por nombre uno de sus últimos libros publicado en nuestro país por Manantial (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Para el autor los parias urbanos son aquellos signados por la exclusión: podríamos hablar de los "sin techo", "sin trabajo", "gente sin educación", conjunto heterogéneo definido negativamente.

[2] La traducción de la palabra al español es "bruto" o "que engrasa", y puede ser relacionado con el apelativo despectivo "grasa", presente en "es un grasa".



FICHA TÉCNICA

Título:
The Outsiders
Dirección:
Francis Coppola
Guión:
Kathleen Rowell, según la novela de S. E. Hinton
Fotografía:
Stephen H. Burum
Montaje:
Anne Goursaud
Música:
Carmine Coppola
Intérpretes:
C. Thomas Howell, Matt Dillon, Ralph Macchio, Patrick Swayze, Diane Lane, Rob Lowe, Emilio Estevez, Tom Cruise, Darren Dalton.
Año:
1983
Origen:
EEUU
Duración:
91 minutos

mayoría de los habitantes del lugar tiene de ellos. Puede ser útil para mostrar la escena donde un integrante de los "*greaser*" molesta a una joven en un autocine y otros integrantes de la misma pandilla le piden que la deje tranquila, situación que la joven agradece invitándolos a sentarse junto a ella y su amiga. Los jóvenes parecieran intentar subvertir la idea de su aparente maldad o peligrosidad, para más tarde considerar que esas chicas son mucho para ellos. Por otra parte, el hecho de pertenecer a una pandilla les permite a los personajes poder tener un lugar de filiación, un espacio, un territorio de demarcación, ya que no sólo socialmente están fuera, sino que desde su entorno familiar no son tenidos en cuenta.

Carlos Feixa define a las bandas como una (…) agrupación juvenil de carácter, propia de ámbitos urbano-populares, que se caracteriza por la vinculación a un territorio local, por un liderazgo situacional y por la solidaridad moral que se da entre sus miembros.[3] Silvia Duschatzky va más allá señalando que las bandas no son simples agrupamientos juveniles. A los ojos del vecindario se perfilan como un signo de vandalismo. En general, los miembros de las bandas han roto todo tipo de vínculo con las instituciones oficiales, como la escuela y la familia, centrando sus actividades en las esquinas y en las calles. Las bandas constituyen fuertes marcas de identidad. Estos estilos de agrupamientos juveniles se configuran en una relación de enfrentamiento que funciona confirmando lugares recíprocos. La banda es para sus miembros escenario de exposición, gracias a ellas pueden ser mirados e identificados.

Duschatzky también plantea que el sustrato moral de las bandas son las lealtades. De este modo, la medida que tiene que tomar Johnny en una de las escenas del film, tiene que ver con la idea de salvar su propia vida y la de su amigo, es decir, su supervivencia o la del otro, es uno o el otro. Y es así que los personajes huyen ayudados por sus amigos que los esconden de la policía y de los miembros de la otra pandilla, ninguno duda en brindar ayuda. Las escenas nos muestran la lealtad que tienen entre sí los integrantes de esta pandilla. El criterio de autoridad esta garantizado en la figura del líder, que aquí aparece representado por el hermano mayor de Ponyboy.

Aunque la existencia de las pandillas o bandas juveniles tiene larga data, cabe la pregunta de si actual-

mente poseen el mismo significado. Duschatzky señala que actualmente las bandas no sólo expresan uno de los rostros de la exclusión social sino que ponen al descubierto los quiebres de algunas instituciones públicas.[4] Veinte años más tarde de filmada esta película, la vida de los jóvenes en los diferentes barrios de EE.UU. y de cualquier lugar del mundo se ha acelerado de una forma mucho mayor, debido a todos los procesos de fragmentación social, desempleo, falta de proyectos, violencia, drogadicción, sida, embarazos adolescentes –entre otros problemas–. La pertenencia institucional que estaba dada por poseer un trabajo y por la confianza acerca del rol de la educación son algunos de los indicadores que nos estarían hablando de un imaginario social distinto.

En nuestro país y en Latinoamérica la juventud también ha experimentado cambios y transformaciones muy profundos por el particular contexto económico, social y político. Este último puede caracterizarse esquemáticamente diferenciando dos etapas: la etapa modernizadora (1950-1980) y la etapa de crisis (1980-1990). La juventud tuvo un rol protagónico en ambos procesos, situación acentuada por su enorme peso en la estructura de edades de la región. Primero, fue objeto del proceso de incorporación a las formas modernas de organización social; luego, cuando la recesión frenó o desarticuló la modernización, pasó a ser un grupo de edad particularmente afectado por la exclusión.[5]

Si los jóvenes del film viven en un barrio de trabajadores, los jóvenes de sectores populares hoy viven en una situación radicalmente opuesta a la de sus padres por ser unos y/u otros desocupados. Loic

[3] Citado por Duschaztky Silvia, *La escuela como frontera. Reflexiones sobre la experiencia escolar de jóvenes de sectores populares*, Paidós, 1989, p. 62.

[4] Ídem, op. cit, p. 64.

[5] Margulis, Mario, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa Hoy, Buenos Aires, 1994, p. 264.

Wacquant, en una entrevista publicada por el diario *Página/12*[6], afirma lo siguiente:

"No existen categorías como históricamente 'la clase obrera', que era una categoría homogénea que designa una relación común (fuerza de trabajo y venta de esa fuerza), definida positivamente y todo lo que entra en esta categoría participa de una misma relación social. Sin embargo, ahora los habitantes de estos barrios relegados conforman una categoría heterogénea, fragmentada. (...) Hace treinta años se podía decir 'los trabajadores' para designar a la mayoría de los barrios pobres. Ahora, se los designa como 'habitantes de los barrios pobres', por un territorio, un lugar de residencia, que sólo es un receptáculo de las diferentes relaciones sociales. Entonces, se puede decir que los 'parias urbanos' desarrollan un lenguaje propio, pero no existe un lenguaje sociológico que los designe y los unifique…"

En *Los marginados*, la cultura de la calle es el mediador simbólico a través del cual estos jóvenes se vinculan al mundo. Vemos que la calle resulta un lugar de interacción y comunicación. La esquina, la casa de PonyBoy, el bar, los espacios públicos, son espacios que se transforman en lugares de tiempos compartidos frente a la situación en la cual estos jóvenes se encuentran, sin obligaciones que cumplir, ya sean éstas escolares o laborales.

Hoy la calle no ocupa el mismo lugar que en otras épocas. I. Lewkowicz y M. Cantarelli, en su libro *Del fragmento a la situación*, se preguntan alrededor del lugar actual de la calle en la experiencia subjetiva, para plantear que, agotado el Estado-nación como paninstitución donadora de sentido, la calle altera la condición que tenía asignada, que era la de ser un espacio público y político. En condiciones de mercado, la calle se transforma en esa distancia desértica que separa al consumidor de sus objetos de consumo. La calle actualmente genera exclusión, argumentan estos autores, exclusión que también describe la eliminación de ciertas prácticas como posibles en ese sistema social,[7] porque si la calle era el lugar donde uno compartía con el otro, de las salidas, de las luchas, los conflictos, ahora se está convirtiendo en un lugar amenazante, que produce miedo o situaciones que no soportamos ver.

[6] Moledo, Leonardo, "Miseria, delito y marginalización: La tolerancia cero es más cara que un plan social", 31 de marzo de 2001, diario *Página/12*.

[7] Lewkowicz, Ignacio, Cantarelli, Mariana (Grupo Doce), *Del fragmento a la situación* (Notas sobre la subjetividad contemporánea), Grupo Editor Altamira, 2001, p. 53.

Una mirada cinematográfica

Por Diana Paladino

Comienzo y aprendizaje (los años sesenta)

Mientras completa su formación cinematográfica en las aulas de la Universidad Californiana de Los Angeles (UCLA), Francis Ford Coppola se entrena en la dirección de films para una serie nudie (porno soft-core) y en la asistencia de Roger Corman en películas clase B. En 1963, logra que Corman le produzca *Dementia 13*, un largometraje de terror considerado por la crítica como su verdadera opera prima. A mediados de la década, realiza su segundo film como director (*Ya eres un hombre*) y se dedica a la escritura de guiones para otros cineastas: *¿Arde París?* (1965, René Clement), *Una mujer sin horizontes* (1966, Sidney Pollack) y *Patton* (1969, Franklin Schaffner), por el que obtiene el Oscar a Mejor Guión.[1] Ese mismo año inicia su faceta de productor con la creación de la American Zoetrope; una compañía independiente con la que producirá films propios y, también, de amigos como George Lucas y Peter Bogdanovich. Sin embargo, su debut como productor no resulta alentador. *El camino del arco iris* (1969) es un rotundo fracaso de taquilla y para recuperarse financieramente acepta el ofrecimiento de la Paramount de llevar a la pantalla *El padrino*, sobre el libro de Mario Puzo.

[1] El premio fue compartido con Edmund H. North, coguionista de Coppola en *Patton.*

FILMOGRAFÍA DE FRANCIS FORD COPPOLA

1960.- *Aymonn the Terrible*
1961.- *The Disenchanted* (Nudie)
1961.- *My Last Duchess* (Nudie)
1962.- *The Fifth Coin* (Nudie)
1961.- *Tonight For Sure!* (Nudie)
1963.- *Dementia 13*
1966.- *You´re a Big Now*
1968.- *Finian´s Rainbow*
1969.- *The Rain People*
1972.- *The Godfather*
1974.- *The Conversation*
1974.- *The Godfather, Part II*
1979.- *Apocalypse Now*
1982.- *One From the Heart*
1983.- *The Outsiders*
1983.- *Rumble Fish*
1984.- *The Cotton Club*
1986.- *Peggy Sue Got Married*
1987.- *Gardens of Stone*
1988.- *Tucker: The Man and His Dream*
1989.- *New York Stories*
1990.- *The Godfather: Part III*
1992.- *Bram Stoker´s Dracula*
1996.- *Jack*
1997.- *The Rainmaker*

Éxito y prestigio (los años setenta)

Con *El padrino* se inicia una nueva etapa en la obra del cineasta. Pues, además del éxito comercial (recauda cerca de trescientos millones de dólares) y del reconocimiento de la crítica y de la industria (gana tres premios Oscar), con este film consigue consolidarse como autor.

Contradiciendo la creencia de que "segundas partes nunca fueron buenas", en 1974 continúa la saga de la familia Corleone en *El padrino II*. El éxito se redobla. Seis premios Oscar y la venta del film en todo el mundo dan a Coppola un lugar de privilegio dentro del panorama cinematográfico. El restablecimiento económico le permite encarar la realización de *Apocalypse Now*, una superproducción épica sobre la guerra de Vietnam. Con exteriores rodados en Filipinas, plagado de conflictos y contratiempos que duplican la cifra del presupuesto original (en total

costó 31 millones de dólares) y tras cinco años de trabajo, finalmente, en 1979 se estrena *Apocalypse Now* y obtiene la Palma de Oro del Festival de Cannes. Paralelamente, Coppola también gana prestigio como productor patrocinando a cineastas como Wim Wenders (*Hammett*, 1980) y Akira Kurosawa (*Kagemusha*, 1980).

Años fecundos (los años ochenta)

En 1981, dirige *Golpe al corazón*, una costosísima comedia romántica protagonizada por figuras de segunda línea, que resultó un fracaso de crítica y público. Una vez más los vaivenes creativos se enlazan con los financieros. La Zoetrope tambalea y decide, entonces, concentrar sus esfuerzos en un film de bajo presupuesto (en comparación con los de sus películas anteriores) y de rédito comercial más o menos seguro. Para ello, elige una historia simple, basada en una novela de Susan Hinton (The Outsiders) sobre el tema de la lucha entre pandillas, contrata a actores casi desconocidos[2] y consigue el aporte financiero de la Warner. *Los marginados* resulta un film formalmente prolijo, con cierta tendencia al melodrama y con un cuidadoso trabajo de climas y de personajes. Sin alcanzar los éxitos de otrora, con él logra, no obstante, recomponer momentáneamente las cuentas de la compañía. A continuación, adapta una segunda novela de Hinton (*Rumble Fish*) sobre las pandillas juveniles de los años cincuenta. Prescindiendo de los dictámenes comerciales esta vez Coppola opta por el blanco y negro y por enfatizar el claustrofóbico fatalismo que rige a los personajes sin idealizaciones pero con una alta dosis de poesía.

Cotton Club, en 1984, logra una inspirada semblanza del submundo jazzístico de los años veinte mediante la recreación del mítico night-club que da título al film. La película es mal recibida por la crítica y da serias pérdidas en la taquilla. Este golpe pone definitivamente en jaque a la Zoetrope. Coppola, entonces, acepta un contrato con la Fox para hacer una comedia ligera protagonizada por su sobrino Nicolas Cage y por la carismática Kathleen Turner (*Peggy Sue*, *Su pasado la espera*). Sin la grandilocuencia ni la espectacularidad de otras películas del cineasta, esta refrescante y nostálgica visión de fines de los años cincuenta suscita el apoyo del público dentro y fuera de los Estados Unidos. Pero, no ocurre

[2] Una década después, esos jóvenes (entre quienes se encontraban Matt Dillon, C. Thomas Howell, Ralph Macchio, Patrick Swayze, Emilio Estévez y Tom Cruise) constituyen parte del olimpo hollywoodense.

lo mismo con sus films siguientes: *Jardines de piedra*, otra vez con el escenario de la guerra de Vietnam, y *Tucker, el hombre y su sueño*, sobre la vida de un empresario norteamericano que desafió al establishment de la industria automovilística en los años cuarenta. Sin excepciones, las críticas del estreno de *Tucker* señalan analogías entre el espíritu inconformista y pujante del protagonista y el del propio Coppola, el productor-cineasta que desde hace tres décadas, sistemáticamente, cae, se levanta, vuelve a caer y sigue adelante. Al respecto, el cineasta señaló: "Si uno no apuesta, no tiene chance alguna de ganar. Es una tontería, en la vida, no perseguir lo más alto que uno pueda imaginar, incluso si corre el riesgo de perderlo todo, porque si uno no lo persigue, lo perderá de cualquier manera. No se puede ser artista y vivir seguro".[3]

¿Clausura de un ciclo? (los años noventa)

Para recuperarse del traspié financiero que significó *Tucker*, echa mano a *El padrino* y completa la trilogía con una dignísima tercera parte. Sin embargo, en términos económicos, el espaldarazo definitivo sólo llega dos años después con la particular adaptación que hace de Drácula. Una versión romántica y cinéfila que, pese al énfasis que se puso en el título (*Drácula de Bram Stoker*), poco tiene que ver con la novela original. En lo que resta de la década, Coppola sólo dirige un par de títulos menores (*Jack; El poder de la justicia*) y continúa con su labor de productor.

Desde *Dementia 13* hasta hoy han pasado cuarenta años. Cuarenta años de una carrera prolífica e intensa en la que el productor y mecenas se confunde con el director de última tecnología y el sensible soñador de otros mundos. En este sentido, Coppola representa un caso único. Pese a los altibajos y las irregularidades, su obra siempre interesa, siempre concita expectativas. Siempre entusiasma saber que se anuncia un nuevo film suyo.

[3] Entrevista con Lillian Ross, citada en: Homero Alsina Thevenet, *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*, Corregidor, Buenos Aires, 1991, p. 428.