

***Cuando quiero llorar no lloro* y el cine venezolano del boom de los años setenta y ochenta**

Cuando quiero llorar no lloro and Venezuelan Film in the Boom of the 1970's and 1980's

Pablo Gamba

Escuela de Cine y Televisión, Caracas, Venezuela
pablogamba@hotmail.com

Recibido: 16-05-13
Aceptado: 10-06-13

Resumen

Con *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) comenzó el llamado *boom* del cine venezolano de los años setenta y ochenta. En este artículo se trata de entender, sobre la base del análisis de la película y del aporte de historiadores, el tipo de cine planteado en el filme de Mauricio Walerstein. Se intenta así precisar el modelo de película nacional que propuso, el cual resultó exitoso por el número de entradas vendidas y por la manera en que fue seguido en los años siguientes. Se trata de un cine de la economía de mercado y de la democracia, un cine acerca de los problemas de Venezuela, hecho para competir con la televisión y con las películas extranjeras, con un producto que además se distingue por el prestigio de lo cultural y por ser expresión de un compromiso social y político de realizadores identificados con las ideas de la izquierda.

Palabras clave:

Cine, Venezuela, historia.

Abstract

The so-called boom of Venezuelan film in the 1970s and 80s began with *Cuando quiero llorar no lloro* (1973). This article tries to understand the type of cinema proposed in the film by Mauricio Walerstein, based on an analysis of the film and the contribution of historians. It intends to specify the national film model he proposed, which turned out to be successful, as indicated by the number of tickets sold and the way it was followed in the coming years. This is a film of the market economy and democracy, a film about the problems of Venezuela, made to compete with television and foreign films. The product also distinguishes it self because of the prestige of what is cultural and by being the expression of a social and political commitment made by directors identified with leftist ideas.

Key words:

Film, Venezuela, history.

0. Introducción

El 11 de abril de 1973 se estrenó una película que cambiaría el cine venezolano: *Cuando quiero llorar no lloro*. El filme dirigido por Mauricio Walerstein, quien vino al país a hacer esa película, atraído por el proyecto de llevar a la pantalla la novela homónima de Miguel Otero Silva, y en busca de una mayor libertad y flexibilidad laboral que la que había en México, su país, además de por la prosperidad de la economía petrolera, llegó ese año al segundo lugar entre las películas más taquilleras en Venezuela, detrás de *La tragedia del Poseidón (The Poseidon Adventure, 1972)* (González, Pino y Vilda, 1976, p. 219).

Con ese estreno comenzó el llamado *boom* del cine venezolano de las décadas de los años setenta y ochenta, que prosiguió al año siguiente con *La quema de Judas*, dirigida por Román Chalbaud, cuarta entre las de mayor asistencia ese año, y *Crónica de un subversivo latinoamericano*, también de Walerstein, que llegó al séptimo lugar en 1975 (González, Pino y Vilda, 1976, p. 219). Entre 1976 y 1985 hubo un promedio de 2 películas venezolanas entre las 10 primeras en venta de entradas, siendo 3% del total de títulos exhibidos, y aumentó la producción de 2,4 películas al año, entre 1946 y 1970, a 9,5 de 1971 a 1986 (Marrosu, 1987, pp. 31-32). Hubo 6 filmes nacionales entre los 10 más taquilleros en el área metropolitana de Caracas en 1985, mientras que el año anterior *Homicidio culposo*, dirigida por César Bolívar, estableció el récord de entradas para un filme nacional que se mantiene hasta ahora con 1.335.085 (Hernández, 1997, p. 18)¹.

El sentido común indica que la campaña de publicidad y prensa que acompañó el lanzamiento de *Cuando quiero llorar no lloro* pudo incidir en los resultados comerciales. Pero lo que logró el filme en términos de asistencia, y el éxito que tuvo el cine nacional en los años siguientes, llaman a indagar en las características que la hicieron la película atractiva para el público del país, y en el lugar que pasó a ocupar en la cultura venezolana ese cine que triunfó tan rápidamente como lo sugiere la palabra "*boom*" que se usa para referirse a él.

1. Frente a la televisión y el cine extranjero

Hay otra explicación intuitiva, del éxito de taquilla de *Cuando quiero llorar no lloro*, aparte de la publicidad. Es el reconocimiento del público nacional en la película. Ha sido formulada así por Alfonso Molina en su artículo "Cine nacional 1973-1993: Memoria muy personal del largometraje venezolano":

...el filme de Walerstein [...] estableció una relación de identidad entre el espectador y lo que sucedía en la pantalla. Una forma de hablar, de actuar y, en definitiva, una *forma de ser* venezolana. Por primera vez los ojos nacionales veían una historia, un proceso dramático y unos personajes que les pertenecían. (1997, p. 76)

El problema con este planteamiento es que pasa por alto la existencia de la televisión, otro medio de difusión de obras audiovisuales en el que esa identificación también podría haberse dado. Tampoco puede descartarse a priori que los espectadores se sientan reflejados filmes extranjeros. Las preguntas por las razones del éxito de las películas nacionales en esa época, por tanto, deben ser las mismas que se han hecho los historiadores de otros cines: ¿qué hicieron las películas para afrontar a la televisión, que era su competencia a partir de los años cincuenta, y qué hicieron específicamente los cines nacionales e independientes para competir, tanto con el nuevo medio de comunicación como con Hollywood?

Además de en la identificación del público con su realidad representada en el filme, habría que reparar entonces en el uso del formato de pantalla ancha y el color, que no se estableció en la televisión venezolana hasta 1979, en lo que respecta a los atributos de *Cuando quiero llorar no lloro* para competir con ese medio. Eso también fue señalado por Molina entre las que llamó "características industriales" de los filmes nacionales del entonces (1997, p. 76), en referencia al empleo de recursos técnicos

1 Hay una cifra actualizada al 31 de marzo de 2011 del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía: 1.335.252 espectadores (*Obras cinematográficas venezolanas estrenadas. Período referencial 1976 al 2010, s. f.*). Se cita la de *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)* porque la discrepancia no es significativa y es la cifra más conocida. El documento del CNAC, además, ya no está disponible en la página web de ese organismo, de donde fue descargado.

que daban al producto un aspecto relativamente similar al de las películas que se disputaban al público en los cines. También hay que señalar el uso del español, tal y como se habla en Venezuela, en lo que se refiere a la competencia del filme nacional con las películas extranjeras, la mayoría de ellas provenientes de la industria estadounidense y habladas en inglés, con subtítulos en español que no a todos les resulta fácil leer (Labrador, 1982, pp. 7-9).

Competir con la televisión nacional significaba también plantear una alternativa a una programación en la que se destacaban las telenovelas de larga extensión, con actores venezolanos pero basadas en libretos de autores extranjeros. Ejemplos de ello son *Lucecita* (1972), escrita por la cubana Delia Fiallo, y *Raquel* (1973-1975), de otra libretista del mismo país, Inés Rodena. En el cine la principal competencia de *Cuando quiero llorar no lloro* fue ese año, como se dijo antes, una *disaster movie* de 20th Century Fox, *La tragedia del Poseidón*, así como el documental sensacionalista italiano *África ama* (1971) de Alfredo y Angelo Castiglioni, y un thriller político de la sucursal francesa de Universal Pictures, *El día del Chacal* (*Chacal*, 1973), dirigido por Fred Zinnemann (González, Pino y Vilda, 1976).

Lo que hicieron Walerstein y el venezolano Abigaíl Roas, productores de *Cuando quiero llorar no lloro*, para competir con las telenovelas y filmes como esos es similar a lo que habían hecho los cineastas en otras partes del mundo. Por una parte explotaron los desnudos, las escenas de sexo y la exhibición de prácticas como el consumo de droga y la prostitución, que estaban vedadas en la televisión, así como la posibilidad de convertir la violencia en espectáculo, como ocurre al final del filme. Además, aprovecharon los aspectos social y políticamente controversiales de la novela. La película de Walerstein llevó a los cines comerciales unos guerrilleros urbanos venezolanos de la década anterior, que no eran terroristas como los de la propaganda antisubversiva sino estudiantes universitarios que anhelan transformar el país por métodos equivocados, los cuales son criticados en la película y en la novela, y contra los cuales el gobierno recurre a la tortura. También mostró una violencia practicada por los jóvenes de las familias más ricas, como una suerte de deporte y expresión de rebeldía sin causa, y trató como un ser humano a un delincuente de clase humilde al que los titulares de los periódicos en la novela llaman “el enemigo público número uno de nuestra sociedad” (Otero Silva, 1975, p. 53).

Junto con esos elementos políticamente incorrectos, e incluso inmorales y de baja estofa, si se quiere, es-

taba el prestigio de lo cultural. Recurrir a una novela como fuente de una historia de interés comprobado ha sido siempre también una práctica usual en el cine, pero en el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* hay que considerar un elemento adicional: la valoración social de la literatura, y de Miguel Otero Silva como escritor y figura intelectual, lo que propiciaba la identificación de un filme hecho para los cines comerciales como obra de arte, y no como una película cuya oferta no era otra que la del entretenimiento, como *La tragedia del Poseidón*, por ejemplo. *Cuando quiero llorar no lloro*, la novela, era además expresión de una intelectualidad comprometida, vinculada a una izquierda cuyo marginamiento político se consumaría en las elecciones de 1973, en las que los candidatos de Acción Democrática y Copei sacaron en conjunto 85,4% de los votos, y la mayor votación de un aspirante de la izquierda fue el 5,07% de Jesús Ángel Paz Galarraga, del Movimiento Electoral del Pueblo y el Partido Comunista.

Las ideas del libro encontraron en la película una alternativa para llegar al público a través del cine, aprovechando los márgenes de tolerancia del sistema democrático. Eso establece también una similitud entre los filmes venezolanos como *Cuando quiero llorar no lloro* y el cine político espectacular europeo, y en particular el de Costa-Gavras, que fue señalada por Ambretta Marrosu en una crítica de una película posterior de Walerstein: *La empresa perdona un momento de locura* (Marrosu, 1979).

2. De la literatura al cine: problemas de estilo

Cuando quiero llorar no lloro sigue casi al pie de la letra la novela, con la excepción del prólogo sobre los Mártires Coronados que se desarrolla en la época del Imperio Romano, omitido en el filme. Incluso el montaje paralelo de las historias de los tres protagonistas está prefigurado en la obra de Otero Silva. La narración del libro pasa de uno a otro en capítulos identificados con los respectivos nombres de los personajes. Los tres nacieron el 8 de noviembre de 1948 y murieron cuando cumplen 18 años de edad. Son Victorino Pérez, un delincuente que escapa de la cárcel; Victorino Perdomo, un estudiante universitario que participa en el asalto a un banco llevado a cabo por la guerrilla, y Victorino Peralta, un patotero de clase alta que comete diversas fechorías por el placer que le da causar miedo en los demás y por disfrutar del escándalo que causa entre las personas de su condición social. A través de ellos el autor del libro presenta un panorama de la violencia juvenil en la Caracas de esa época.

En el filme se añaden escenas en las que las historias de los tres protagonistas se cruzan, además de la coincidencia final de las madres en el cementerio, que está en la novela:

Las tres mujeres enlutadas se cruzan entonces por única vez, la que bajó desde el pie del cerro en la camioneta, la que sube desde el panteón de los Peralta, la que viene cabizbaja por la angosta avenida, las tres mujeres enlutadas se miran inexpresivamente, como si nunca se hubieran visto antes, nunca se han visto antes es verdad, como si no tuvieran nada en común. (Otero Silva, 1975, p. 195)

Pero persiste en la película el problema de la conexión entre las tres vidas, aunque tengan en común el nombre del mártir Victorino y la violencia con las que están relacionadas pueda ser considerada síntoma de descomposición social y anuncio de cambios (Araujo, 1988, p. 146). El problema se remarca en el filme por la omisión del prólogo y la mayor relevancia que cobra el azar que hace que las historias se crucen. Orlando Araujo considera que el escritor pensó como sociólogo o economista, más que como autor de una obra literaria, al tratar de representar mediante esa falta de comunicación lo que él llama el desajuste estructural de la sociedad venezolana, y agrega:

...la incomunicación de los Victorinos se explica desde el ángulo realista del autor, quien, urgido en el fondo por una relación que la superficie no le permite establecer, pero cuya necesidad ética y estética ha intuido y se le impone, acude a una identidad anterior y posterior al destino mismo de los Victorinos: los identifica y entrelaza en el dolor de las madres antes del parto y después de la muerte. Mas el vínculo metafísico no llena el vacío del vínculo existencial, y el lector siente ese vacío. (Araujo, 1988, p. 148)

La misma crítica puede hacerse de la película por el calco que hay en ella del libro.

La adaptación de *Cuando quiero llorar no lloro* al cine aporta, sin embargo, la posibilidad de ver esas historias desarrollarse en una Caracas que, por falta de un tratamiento visual y de cualquier otro elemento capaz de elevarla a la altura de un mito urbano, se presenta para el espectador que vive en ella simplemente como su ciudad. A la identificación con los personajes y situaciones señalada por Alfonso Molina hay que añadir entonces

que el realismo del filme se basa también en que las personas del público pueden tener la sensación de que serían capaces de encontrarse con los protagonistas por la calle, de la misma manera como Victorino Pérez, Victorino Perdomo y Victorino Peralta se cruzan en la película.

La adaptación al cine está marcada, además, por préstamos evidentes de la forma espectacular de filmar la violencia característica de algunos filmes de Hollywood a partir de 1966 y de Sam Peckinpah en particular (Gubern, 1983, pp. 141-143). También de la ambigüedad de la representación que David Bordwell considera emblemática del cine de arte europeo de finales de la década de los años cincuenta a finales de los sesenta (Bordwell, 1985, p. 212), y de una manera de trabajar el personaje de extracción humilde característica del neorrealismo (Bazin, 2005, p. 65). Ejemplo de lo primero es el uso de la cámara lenta para percibir mejor el espectáculo de los impactos de bala y la coreografía de los cuerpos sacudidos por los disparos, en la escena del tiroteo en la que es capturado Victorino Perdomo. En cuanto al cine de arte, el préstamo está en la forma como fueron trasladados al filme los pensamientos con los que Victorino Perdomo trata de imaginar lo que ocurrirá en el asalto de los guerrilleros al banco. No hay en la película elementos que aclaren que los planos que parecen desarrollarse en el futuro inmediato sean representación de lo que el personaje imagina, por lo que constituyen un juego en la narración. En lo que respecta al neorrealismo, la inspiración se percibe en la manera de moverse y de hablar de Pedro Laya, el actor que interpreta a Victorino Pérez.

Pero no se trata sino de momentos aislados en el filme. No se conjugan en un estilo que pudiera distinguir a Walerstein como realizador, salvo en lo que respecta a su capacidad de tomar préstamos de diversas fuentes. Aprovecha la historia del cine y las películas del pasado reciente como una caja de herramientas para lograr determinados efectos en partes específicas del filme. El propio director dijo que buscaba un lenguaje "lo más sencillo posible" (Rojas y Walerstein, 1973, p. 29), lo que se corresponde con la narración clásica de Hollywood, en la que "la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades" (Bordwell, 1997, p. 1). Eso hace que el filme sea susceptible de la crítica que resumió en una frase otro cineasta venezolano, Diego Rísquez: "...no acepto más películas con mensaje revolucionario y códigos del cine de acción norteamericano" (Valera, 2005, p. 23).

Si hay algo significativo en la adaptación al cine de *Cuando quiero llorar no lloro* es la manera como en ella también se expresa una crítica social. Eso ocurre en el prólogo y en el epílogo, en los que Walerstein recurrió a

fragmentos de documentales que al principio alternó con partes de ficción. La secuencia final es clara en lo que respecta al efecto que se quiere lograr por la rudeza del contraste. De la manifestación estudiantil en el entierro de Victorino Perdomo, en la que las consignas de la izquierda revolucionaria ponen fin a las tres historias que se relatan en la película, se pasa por corte a un fragmento de noticiero cinematográfico dedicado al Miss Venezuela. El mensaje es obvio: la realidad del país, representada a través de la ficción en el filme, es más fiel a lo que realmente ocurría en Venezuela en esa época que las imágenes del concurso de belleza que se vieron en los cines, y seguramente también en la televisión.

El cuestionamiento se hace extensivo a los registros institucionales de las ceremonias y actos políticos de la junta militar que derrocó a Rómulo Gallegos y de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, al alternarlos con la secuencia del arresto de Juan Ramiro Perdomo cuando se halla jugando con su hijo en su casa, con la fiesta de cumpleaños lujosa y con piñata del Pato Donald de Victorino Peralta, y con la infancia en la pobreza de Victorino Pérez. Esas otras imágenes son de una nación sometida a la represión, algunos de cuyos habitantes vivían en la miseria mientras otros lo hacían como ricos extranjeros en su propio país. No es la que aplaudía en el Congreso la proclamación como presidente del dictador.

La puesta en entredicho continúa incluso en las últimas imágenes documentales del prólogo, que corresponden a las manifestaciones populares que siguieron al derrocamiento de la dictadura. El triunfo de la democracia y la liberación de los presos torturados por la Seguridad Nacional contrastan con la continuación de la tortura durante el gobierno democrático, que se muestra en una secuencia hacia el final de la película. Pero eso es lo más superficial. Más revelador es que esa representación del pueblo actuando políticamente como un todo, con un solo fin, no se compagina con la desconexión que hay entre las vidas de los tres protagonistas y que constituye una forma de representar en la ficción el desajuste estructural de la sociedad venezolana, como observó Orlando Araujo. Ese contraste es remarcado por la falta de solución de continuidad entre los actos en los que se ve al presidente democráticamente elegido, Rómulo Gallegos, y los de la dictadura. Únicamente la voz del narrador hace referencia en una frase al cambio político ocurrido —“Un golpe militar derroca al gobierno constitucional de Rómulo Gallegos”—, justo después de haber dicho “El presidente Rómulo Gallegos visita el Club de Leones de Caracas e inicia una campaña anticancerosa”. Los ceremo-

niales institucionales de la democracia y la dictadura tienen una realidad igualmente dudosa en el filme en comparación con la ficción.

Hay en síntesis en la película un manifiesto interés por entablar polémica con el poder que produce y difunde imágenes institucionales como esas. Eso también parte del gancho comercial de la controversia que fue mencionado antes, además de expresión de una crítica que en este caso es del filme, no de la novela.

3. Conclusión

Que *Cuando quiero llorar no lloro* sirvió como modelo para el cine venezolano es algo que se comprueba al considerar que 41% de los filmes nacionales realizados entre 1975 y 1979 fueron de temática socio-marginal o político-guerrillera, lo que se corresponde con dos de las tres historias de la película de Walerstein, y 30% fueron también adaptaciones de obras literarias venezolanas, de acuerdo con una tesis de grado de la Universidad Católica Andrés Bello, de Vilma Pedrique, Amarilis Ruiz y Ana Cecilia Rojas (citado por Aguirre, 1980, p. 6). Pero entender el cine nacional que triunfó en el país por la asistencia del público en aquella época exige ir más allá de esas coincidencias y de la explicación intuitiva de la identificación de los espectadores con los filmes. Hay que considerar la concepción del cine venezolano que se halla plasmada en *Cuando quiero llorar no lloro*, y que podría ser resumida de esta manera: películas habladas en la variedad nacional del español y con otros elementos que permiten la identificación del público; con características industriales que las presentaban como una alternativa al consumo de filmes extranjeros, así como con otros elementos que les permitían competir con la televisión; que también tenían la aspiración a un prestigio cultural próximo al de la literatura, y eran expresión del compromiso social y político de realizadores ubicados en el campo de la izquierda.

Referencias

- Obras cinematográficas venezolanas estrenadas. Período referencial 1976 al 2010.* (s.f.). Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. Descargado el 19 de abril de 2011 de <http://www.cnac.gob.ve>.
- Aguirre, J.M. (1980). Tendencias actuales en el cine venezolano. En: *Comunicación*, n° 27, Caracas, pp. 5-14.

- Alvaray, N., Arenas, Z. y Tkatchenko, A.C. (s. f.). *La oferta de la televisión venezolana*. Caracas: Fundación Carlos Eduardo Frías.
- Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bazin, A. (2005). De Sica: Metteur en Scene. En *What is Cinema? Vol II*. Berkley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 61-78.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- _____. (1997). El estilo clásico de Hollywood. En D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson, *El cine clásico de Hollywood* (pp. 1-94). Barcelona: Paidós.
- Chalraud, R. (director). (1974). *La quema de Judas*. Venezuela.
- González, J., Pino, J. y Vilda, C. (1976). ¿Vehículo de cultura?: no, aquí el cine es negocio. En: *SIC*, Caracas, n° 385, pp. 218-221.
- Guerrero, J. (2002). *Mauricio Walerstein*. Caracas: Cinemateca Nacional, Cuadernos de Cineastas Venezolanos.
- Molina, Alfonso. Cine nacional: 1973-1993: Memoria muy personal del largometraje venezolano (1997). En T. Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)* (pp. 75-90). Caracas: Cinemateca Nacional.
- Labrador, E. (1982). *Influencia cultural y social del cine extranjero en Venezuela*. Caracas: Fundarte.
- Marrosu, A. (1979). La empresa perdona un momento de locura. En: *Cine al Día*, n° 23, abril, pp. 29-30.
- _____. (1987). *El cine en Venezuela de 1946 a 1986*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones de la Comunicación.
- Otero Silva, M. (1970). *Cuando quiero llorar no lloro*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Turrent, T. (1972). Puesta al día. En: Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (pp. 495-600). México: Siglo XXI.
- Rojas, A. y Walerstein, M. (1973). Entrevista en *Cine al Día*, n° 16, Caracas, abril, pp. 24-30.
- Valera, A. (2005). *Diego Rísquez*. Caracas: Cinemateca Nacional, Cuadernos de Cineastas Venezolanos.
- Walerstein, M. (Director y productor) y Rojas, A. (Productor). (1973). *Cuando quiero llorar no lloro* (película). Venezuela-México: Neocine, Promociones Aristos.