

DE LAS CABEZAS CALIENTES A LOS CUERPOS SUDOROSOS: EL CINE DE MAURICIO WALERSTEIN EN VENEZUELA

Pablo Gamba

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

102

El 3 de julio murió una de las principales figuras en la historia del cine venezolano: el cineasta mexicano Mauricio Walerstein (1945-2016). En 1973 se estrenó en el país la primera película que dirigió en Venezuela, *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva. Ese año llegó al segundo lugar entre los filmes más taquilleros en el mercado nacional¹. Se convirtió, además, en modelo para el Nuevo Cine Venezolano (1973-1979), un cine

de "características industriales" que consiguió un público amplio en el país sobre la base de identificación de los espectadores con una forma de ser, personajes e historias que fueron percibidos como característicamente venezolanos², así como también de la explotación de temas políticos controversiales, comportamientos considerados "inmorales", y el desnudo y escenas de contenido sexual³. Era algo usual en el cine independiente que buscaba competir con la televisión y con la

1 Javier González, Jesús Pino y Carmelo Vilda, "Vehículo de cultura no. Aquí el cine es negocio", *SIC* n° 356 (1976): 219. Los autores indican que son datos obtenidos de la Oficina Cinematográfica Nacional.

2 Alfonso Molina, "Cine nacional 1973-1993: memoria muy personal del largometraje venezolano", en *Panorama histórico del cine en Venezuela*, ed. de Tulio Hernández (Caracas: Cinemateca Nacional, 1997), 76.

3 Pablo Gamba, "La fórmula del nuevo cine venezolano", *ENCine* (15 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1367>.

industria estadounidense⁴.

La buena aceptación del público se prolongó incluso a la década de los años ochenta, cuando se estableció en Venezuela la primera institución dedicada específicamente al fomento del cine (Fon-cine), acompañada de protecciones por decreto para el producto nacional frente a la competencia extranjera. Entre 1976 y 1985 hubo un promedio de 2 películas venezolanas entre las 10 primeras en venta de entradas en el país, siendo 3% del total de títulos exhibidos⁵. Ese último año, de las 10 películas más taquilleras en el área metropolitana de Caracas, 6 fueron venezolanas⁶ y en 1984 *Homicidio culpable*, dirigida por César Bolívar, estableció un récord de boletos vendidos para un film nacional que se mantuvo hasta 2014⁷.

Esto no fue solo consecuencia del éxito de una sola película, ni del apoyo que comenzó a dar el gobierno al cine venezolano desde 1975. Se debió también a las condiciones singulares de la democracia petrolera venezolana en la América Latina de los años setenta, un país en el que la lucha armada de las organizaciones de

la izquierda contra el gobierno se redujo a expresiones insignificantes y se consolidó un sistema bipartidista en el que ningún candidato a Presidente de la República que no fuera de Acción Democrática (partido socialdemócrata) o de Copei (socialcristiano) obtuvo más de 5,16% de los votos⁸. El alza de los precios del petróleo, como consecuencia del conflicto en el Medio Oriente, hizo que la población en estado de pobreza nunca alcanzara más de 14,36% entre 1976 y 1979⁹.

Walerstein era hijo de uno de los productores más importantes de México, Gregorio Walerstein, y en su país había incursionado en esa actividad con películas características de la decadencia de esa industria, como los filmes del Santo *Operación 67* (1967) y *El tesoro de Moctezuma* (1968). Pero también había sido una figura del Nuevo Cine Mexicano, como productor de *Los caifanes* (1967), y como director de *Las reglas del juego* (1971) y *Fin de fiesta* (1972). Jorge Ayala Blanco sostiene que, al igual que Arturo Ripstein, Walerstein se destaca entre los cineastas de su generación por el rechazo del "poquitismo":

103

4 Ver Tomás Pérez Turrent, "Puesta al día", en Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México: Siglo XXI, 1972), 495-600.

5 Ambretta Marrosu, *El cine en Venezuela de 1946 a 1986* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1987), 31-32.

6 Ministerio de Fomento, *Anuario estadístico cinematográfico 1984-1985* (Caracas: Ministerio de Fomento, 1985), 13.

7 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, *Obras cinematográficas estrenadas. Período referencial 1976 al 2015* (Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014). restó un film, sin explicar las razones por las que lo hizo.

8 *Ibid.*

9 José Ignacio Silva y Reinier Schillester, *La evolución de la pobreza en Venezuela* (Caracas: Banco Central de Venezuela, 1998), 28.

Se rodean de algunos de los escritores y técnicos más preparados de México. Dirigen y patrocinan un cine mexicano ambicioso; plantean un nivel verdaderamente fecundo su problema generacional¹⁰

Sin embargo, Walerstein rechazaba la censura institucionalizada que consideraba que existía en México y que describió así: "El Banco del Cine es del gobierno, los cines son del gobierno, entonces evidentemente el gobierno financia lo que le gusta, no lo que no le gusta"¹¹. Esa fue la razón principal por la que vino a trabajar a Venezuela, donde también encontró una veta temática que lo sedujo:

Hay un problema que me impacta mucho y es la historia reciente del país de los años 60, me gusta tanto, me inquieta. Y no se dio en ningún otro país de Latinoamérica tan intensamente como en Venezuela¹²

Se refiere a la lucha guerrillera que se desarrolló entre 1960 y 1969 en un país democrático y próspero por el petróleo, aún antes del boom de los precios en los años setenta.

Había, además, en Venezuela un público interesado en temas como ese. En 1970 había llegado al tercer lugar entre las películas más taquilleras en Caracas *Z* (1967) de Costa-Gavra¹³ y al año siguiente *Las fresas de la amargura* (The Strawberry Statement, 1970) fue la quinta en la ciudad¹⁴. Los espectadores se inclinaban asimismo por un cine de calidad accesible, como el de *El Padrino* (The Godfather, 1972), dirigida por Francis Ford Coppola, y *Contacto en Francia* (The French Connection, 1971) dirigido por William Friedkin, que fueron primero y segundo en entradas vendidas en 1972, respectivamente¹⁵. Por eso también otra cosa que tenía clara Walerstein: la necesidad de utilizar el lenguaje "más sencillo posible"¹⁶ para poder comunicarse con un público formado por la televisión, a lo que añadió elementos de la modernidad europea y del Nuevo Hollywood para darle atractivo a su cine.

Cuando quiero llorar no lloro fue una acertada respuesta a la necesidad de expresión de ideas contraculturales y de izquierda, y a las expectativas del público. Por eso trascendió incluso el atractivo de

10 Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Era, 1968), 337.

11 Entrevista con Clara Posani publicada en el suplemento *Séptimo Día* del diario *El Nacional* (22 de abril de 1973). Reproducida en Javier Guerrero, *Mauricio Walerstein* (Caracas: Cinemateca Nacional, 2002, Cuadernos Cineastas Venezolanos n° 3), 66.

12 *Ibid.*

13 Redacción de Cine al Día, "Nacional", *Cine al Día* n° 12 (marzo, 1971): 46.

14 Redacción de *Cine al Día*, "Nacional", *Cine al Día* n° 15 (junio, 1972): 45.

15 Redacción de *Cine al Día*, "Nacional", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 50.

16 Redacción de *Cine al Día*, "Entrevista con Mauricio Walerstein y Abigail Rojas", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 27.

la identificación de los espectadores con la representación de lo venezolano. El que la película estuviera basada en una novela de Otero Silva la presentaba, además, como un producto de prestigio cultural, en contraposición con el cine de entretenimiento para adultos que representaban filmes como el más taquillero de 1973 en Venezuela: la disaster movie *La tragedia del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, 1972)¹⁷.

Pero la película arrastra los mismos problemas del libro, del cual es transposición más que adaptación¹⁸. En primer lugar, la concepción esquemática de los tres protagonistas, jóvenes que se llaman igual, y nacen y mueren el mismo día, pero pertenecen a tres estratos socioeconómicos diferentes –uno es rico, otro es de clase media y el tercero un marginal–. Es como si a través de ellos se quisiera alcanzar un objetivo desmesurado: ilustrar un problema general de la juventud venezolana y de desarticulación de la sociedad. A eso se añade el fracaso en darle una dimensión existencial al vínculo abstracto entre las tres historia que es la violencia. Son comentarios que pueden hallarse en el crítico literario Orlando Araujo¹⁹.

A pesar de estos problemas, la

influencia de *Cuando quiero llorar no lloro* en lo que sería a partir de entonces el Nuevo Cine Venezolano es clara. Los temas de la guerrilla, y de la política en general, y de la marginalidad y la delincuencia, que figuran en el film, estarán presentes en 41% de las películas estrenadas entre 1975 y 1979, según una investigación de la Universidad Católica Andrés Bello citada por Jesús María Aguirre²⁰. Asimismo, 30% de la producción de esos años estuvo basada en obras de la narrativa y el teatro nacionales²¹.

Al año siguiente *La quema de Judas* (1974), dirigida por Román Chalbaud, quedó en el cuarto lugar entre las más taquilleras y en 1975 Walerstein alcanzó el séptimo puesto con su segunda película venezolana: *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975)²². Es un film que necesariamente hay que considerar en relación con *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972) de Costa-Gavras: está inspirado en el caso real del secuestro del jefe de la misión militar estadounidense en Venezuela por guerrilleros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional en 1964, con el fin de intercambiarlo por un combatiente del Viet Cong condenado a muerte en

17 González, Pino y Vilda, "Vehículo de cultura no...", 219.

18 Guerrero, *Mauricio Walerstein*, 8.

19 Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea* (Caracas: Monte Ávila, 1988): 146-148.

20 Jesús María Aguirre, "Tendencias actuales en el cine venezolano", *Comunicación* n° 27 (1980), 6. La cifra es el resultado de un cálculo hecho sobre la base de la tesis de grado de Vilma Pedrique, Amarilís Ruiz y Ana Cecilia Rojas que cita el autor. Más abajo (p. 8) Aguirre pone otra cifra, 37,5%. Se debe a que restó un film, sin explicar las razones por las que lo hizo.

21 *Ibid.*

22 González, Pino y Vilda, "Vehículo de cultura no...", 219.

Vietnam del Sur por haber tratado de asesinar al secretario de Defensa de Estados Unidos, Robert McNamara.

Crónica de un subversivo latinoamericano, entre cuyos escritores estuvo Luis Correa, jefe de la brigada de las FALN que llevó a cabo la operación, se inscribe en la revisión del fracaso de la lucha armada en el país. A ello se presta una consideración desapasionada de los personajes y el desarrollo de la historia –lo que incluye una representación simpática del militar estadounidense– y la puesta al desnudo de las debilidades de algunos de los insurgentes y de quienes los apoyaban. Esa incapacidad de estar a la altura del riesgo asumido precipitó el fracaso de la operación. Lo más llamativo del film son las falsas entrevistas insertadas en la narración, en las que los guerrilleros exponen sus motivaciones.

Luego Waterstein realizó *La empresa perdona un momento de locura* (1978), basada en la obra de teatro homónima de Rodolfo Santana, que junto con *Crónica de un subversivo latinoamericano* son sus dos mejores películas del período del Nuevo Cine Venezolano. En este caso el tema es problema de la lucha de clases en las nuevas circunstancias creadas por el desarrollo de las "relaciones industriales". Mariano, el protagonista –interpretado por el músico popular Simón Díaz–, es

un supervisor ejemplar, con toda una vida al servicio de la misma empresa. Pero luego de un accidente laboral de un aprendiz, tiene un ataque de furia que le lleva a causar destrozos en la fábrica. El fundador y dueño de la compañía, Don Ramiro, quiere despedirlo. Pero aunque eso hubiera sido lo correcto en sus tiempos, los jóvenes asesores recomiendan enviarlo a tratamiento psicológico, aumentarle el sueldo y hacer un acto de la empresa para homenajearlo.

Con este filme, que tiene como atractivo adicional la contextualización del personaje en el ambiente del barrio marginal en que vive, se completa la "trilogía político-social" de Waterstein, como la llama Javier Guerrero²³. Su fin se corresponde con el del Nuevo Cine Venezolano, como consecuencia de la crisis que surgió en torno a los créditos que había comenzado a otorgar el gobierno. Ella condujo a una redefinición de las políticas públicas que cristalizaría en la creación de Foncine, un fondo mixto del Estado y el sector privado que pasó a asignar créditos y subsidios aprobados en comisiones, con participación de los cineastas entre otros representantes de la actividad cinematográfica.

El establecimiento de Foncine en 1982 coincidió con cambios en las preferencias del público venezolano,

23 Guerrero, *Mauricio Waterstein*, 8-9.

24 Ministerio de Fomento, "Estadísticas de la industria cinematográfica" (Caracas: Ministerio de Fomento, 1980), 144.

perceptibles especialmente a partir de 1978, año en el que tres filmes basados en la *disco music* estuvieron entre los 10 más taquilleros en el área metropolitana de Caracas: *Fiebre del sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), *Vaselina* (*Grease*, 1978) y *Gracias a Dios es viernes* (*Thank God It's Friday*, 1978)²⁴. El público politizado que había apoyado al Nuevo Cine Venezolano fue desplazado, y una vez más Walerstein encontró una respuesta creativa para responder con su cine a las nuevas circunstancias.

En 1982 estrenó *Eva, Julia y Perla*, película con la que su obra dio un giro hacia una temática intimista. El intento no cristalizó allí, pero sí en su siguiente film, el tercero y último de los mejores que hizo en Venezuela. Se trata de *La máxima felicidad* (1983), basado en la obra de teatro homónima de Isaac Chocrón. Es una película que llama la atención por tocar el tema de la homosexualidad en un largometraje comercial. Pero de lo que realmente trata es de la formación de una familia por elección –de dos hombres y una mujer– en contraposición con la heredad, y de la responsabilidad que generan esos afectos a medida que la posibilidad de la muerte comienza a percibirse como cercana. Lo escribió el dramaturgo en la nota que figuraba en el programa del estreno de la obra²⁵.

Es significativo en ese sentido el

uso de la iluminación: la oscuridad parece tragarse a Perla cuando va al baño, la noche que llega a la casa de Leo y Pablo, y ella surge de la oscuridad, disfrazada de Marilyn Monroe, en una fiesta del trío. Es una manera de transmitir que una relación como la de esos tres personajes surge de la nada, y requiere dedicación para que se mantenga y no se disuelva en ella.

La locación señalada en el texto del dramaturgo también llama la atención sobre la apropiación del espacio para emplearlo con un fin más humano del que se le asignó al construirlo: un lugar "donde debería funcionar una oficina o fábrica"²⁶. Eso le da otra dimensión a la obra y a la película, de crítica tanto de la tradición como de la modernización. En la misma dirección apunta la representación de lo poco que se ve en el film de Caracas, como una ciudad en la que la gente pareciera haberse cansado de los automóviles y otros vehículos, que se ven como abandonados en los lugares donde están estacionados. En cambio, puede caminar-se a altas horas de la noche por las calles y existen lugares acogedores para conversar, como un café ubicado en un parque. La otra ciudad que aparece en el film, Ciudad Bolívar, en el sur de Venezuela, es una ruinoso metáfora de la sumisión de la hermana de Pablo al orden patriarcal de la familia tradicional, impuesto por el poder de su marido.

25 Isaac Chocrón, *Teatro. Tomo 2* (Caracas, Monte Ávila, 1984), 7-8.

26 Chocrón, "La máxima felicidad", en *Teatro. Tomo 2*, 15.

En su siguiente película Walerstein volvió sobre el mismo tema, con una familia integrada por dos mujeres y un hombre. *Macho y hembra* (1985) intentó ser, además, una síntesis entre el intimismo de los dos filmes anteriores y las inquietudes políticas de los años setenta, acompañadas de la explotación de los desnudos y el sexo en la pantalla. Pero es algo que terminó en fracaso. Es como si el trío fuera una manera de hacer en la cama un equivalente revolucionario de los cambios sociales de cuya búsqueda desistieron.

En *Macho y hembra*, además, los personajes comienzan a actuar por impulsos que llevan a la destrucción y a la autodestrucción, y que van a caracterizar la temática "erototrágica" de los dos siguientes filmes venezolanos del director: los melodramas *De mujer a mujer* (1986) y *Con el corazón en la mano* (1988), en los que lo único rescatable es la animalidad de la atracción de los cuerpos sudorosos. Fue el comienzo de la decadencia artística de Walerstein, que estuvo acompañada en estos dos casos del éxito de taquilla.

En sus siguientes dos películas –las últimas que realizó en el país– afrontó el hundimiento del cine venezolano en la década de los noventa, como consecuencia del fin de los aportes del sector privado al financiamiento del cine nacional –una conquista de los años de Foncine–, y de

la crisis económica y la pobreza. *Móvil pasional* (1994) fue el film nacional que más entradas vendió el año de su estreno, con poco más de 39.000. Pero hay que comparar esa cifra con los casi 900.000 boletos de *Con el corazón en la mano*. La taquilla de *Juegos bajo la luna* (2002) fue de 28.699 entradas²⁷, y se trataba de una costosa coproducción de época, adaptada de la novela homónima de Carlos Noguera.

La muerte de Gregorio Walerstein el año en que se estrenó *Juegos bajo la luna* hizo que el cineasta retornara a su país natal. Se fue, además, de la Venezuela de Hugo Chávez, políticamente diferente de la que le atrajo en los años setenta. También había cambiado en ese sentido México, con la llegada al poder de un Presidente que no era del PRI.

Sus últimas dos películas ya no fueron cine venezolano: *Travesía del desierto* (2011) y *Canon* (2014). Pero lo fundamental de su obra siguieron siendo los filmes que hizo en Venezuela. Es el legado de un realizador que se destacó –en una época posterior a la defensa del autor en el Nuevo Cine Latinoamericano que hizo Glauber Rocha– por un olfato comercial de productor que la mayoría de las veces le permitió encontrar mercado para sus películas. Es lo que define el alcance y las limitaciones de su obra. Por esa razón la

27 Todas las cifras fueron tomadas del documento antes citado del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

28 Pablo Abraham, Isabel Delgado y Florencio Paiva, "Dossier: Mauricio Walerstein", *Encuadre* n° 67-67 (diciembre, 1997): 76.

historia no solo puede considerarlo como el impulsor del Nuevo Cine Venezolano, sino también como el "cineasta más polémico y difícil de aprehender del cine nacional"²⁸.

Referencias

- Abraham, Pablo, Delgado, Isabel y Paiva, Florencio Paiva. "Dossier: Mauricio Walerstein". *Encuadre*, n° 67/68 (diciembre, 1997): 43-72.
- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila, 1988.
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. *Obras cinematográficas estrenadas. Período referencial 1976 al 2010*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014.
- Chocrón, Isaac. *Teatro. Tomo 2*. Caracas: Monte Ávila, 1984.
- Consejo Supremo Electoral. *Elecciones presidenciales. Cuadro comparativo 1958-2000 (voto grande)*. Caracas: Consejo Supremo Electoral, s. f.
- Gamba, Pablo. "Cuando quiero llorar no lloro y el boom del cine venezolano de los años setenta y ochenta". *Situarte*, vol. 8, n° 14 (enero-junio, 2013): 27-32.
- . "La fórmula del Nuevo Cine Venezolano". *ENCine* (12 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1367>.
- . "Cine venezolano: los años de Foncine". *ENCine* (18 de enero, 2015), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1434>
- . "El cine venezolano de Mauricio Walerstein". *ENCine* (26 de julio, 2016), <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=3932>
- González, Javier, Pino, Jesús y Vilda, Carmelo. "Vehículo de cultura no. Aquí el cine es negocio", *SIC* n° 356 (1976): 218-221.
- Guerrero, Javier. *Mauricio Walerstein*. Caracas: Cinemateca Nacional, 2002, Cuadernos Cineastas Venezolanos n° 3.
- Marrosu, Ambretta. *El cine en Venezuela de 1946 a 1986*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1987.
- Ministerio de Fomento. *Estadísticas de la industria cinematográfica 1976-1977-1978*. Caracas: Ministerio de Fomento, 1980.
- . *Anuario estadístico cinematográfico 1984-1985*. Caracas: Ministerio de Fomento, 1985.
- Molina, Alfonso. "Cine nacional 1973-1993: memoria muy personal del largometraje venezolano". En *Panorama histórico del cine en Venezuela*, ed. de Tulio Hernández, 77-90. Caracas: Cinemateca Nacional, 1997.
- Noguera, Carlos. *Juegos bajo la luna*. Caracas: Monte Ávila, 1994.
- Otero Silva, Miguel. *Cuando quiero llorar no lloro*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Pérez Turrent, Tomás. "Puesta al día". En Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, 495-600. México: Siglo XXI, 1972.
- Redacción de *Cine al Día*. "Nacional", *Cine al Día* n° 12 (mayo, 1971): 46.

-----: "Nacional", *Cine al Día* n° 15 (junio, 1972): 52-45.

-----: "Entrevista con Mauricio Walerstein y Abigail Rojas", *Cine al Día* n° 16 (abril, 1973): 24-30.

-----: "Nacional", *Cine al día* n° 16 (abril, 1973): 48-50.

Santana, Rodolfo. "La empresa perdona un momento de locura", 15-71. En *La empresa perdona un momento de locura y otras piezas*. Caracas: Fundarte, 2014.

Silva, José Ignacio y Schliesser, Reinier. *La evolución de la pobreza en Venezuela*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1998.