

## **2. El paradigma industrial y su difusión. De Hollywood a Argentina y México.**

Por su carácter de industria cinematográfica dominante en lo que se refiere al volumen de producción y al control del mercado cinematográfico internacional, Hollywood ha sido considerado el paradigma de la industria cinematográfica y sus productos han sido considerados como “el cine” a secas. Tales apreciaciones derivan ciertamente de su lugar hegemónico –como hegemónica es la posición de los Estados Unidos en el panorama internacional- y, por lo tanto, cumplen con reforzar en el campo ideológico un poderío y una presencia que se ejercen en lo económico y en lo político. Algo similar ocurre en el campo de los estudios cinematográficos, pues las disciplinas que lo integran han alcanzado un notable desarrollo en el mundo anglosajón, cuyo ámbito académico goza de notable prestigio e influencia en la esfera intelectual. Por esta razón, el cine mejor estudiado es, precisamente, el de Hollywood en todos los aspectos: histórico, económico, lingüístico. Y esto ocurre no sólo en el ámbito académico anglosajón, pues el cine estadounidense es objeto de estudio en las universidades de casi todo el mundo. Cabe destacar, en el campo del análisis fílmico, la importancia de los trabajos dedicados al estilo y los géneros cinematográficos de Hollywood.

El presente trabajo pretende estudiar la imitación que los largometrajes de BF hacen del modelo de industria cinematográfica argentino y mexicano. Para desarrollar esta tarea se partirá de las siguientes premisas: a) El cine industrial es un cine de géneros; b) Las industrias cinematográficas de México y Argentina se inspiraron en el modelo de Hollywood en un grado difícil de determinar en el presente trabajo, debido a que las fuentes consultadas no describen en forma sistemática las modalidades de producción desarrolladas en estos países; c) Es posible recurrir a los estudios realizados sobre la industria y el modo de producción de Hollywood, su estilo, sus géneros y sus filmes, como marco de referencia para la comprensión del cine industrial mexicano y argentino.

El presente capítulo se ocupará, en primer lugar, de desarrollar el marco de referencia mencionado en c), para luego brindar un panorama de las particularidades de la producción cinematográfica industrial de México y Argentina, así como de los géneros que respectivamente surgieron y evolucionaron dentro de cada una de estas cinematografías.

## 2.1. Modo de producción, estilo y géneros en el cine de Hollywood.

La mayoría de los estudiosos del cine genérico coincide en señalar la correspondencia directa entre la génesis, desarrollo y expansión de Hollywood como centro de la industria cinematográfica estadounidense y el fenómeno de los géneros. Es posible caracterizar el funcionamiento de la industria cinematográfica hollywoodense a partir del concepto de sistema de práctica cinematográfica, que se refiere a un conjunto de normas estilísticas aceptadas por el colectivo y que mantienen una relación dinámica con un sistema integral de producción cinematográfica o modo de producción:

*“Un sistema de práctica cinematográfica no se puede reducir a una ‘oeuvre’ (los filmes de Frank Capra), un género (el ‘western’) o una categoría económica (las películas de RKO). Es una categoría por completo diferente que atraviesa géneros, carreras y estudios. Es, sencillamente, un contexto. Y no podemos llegar a ese contexto por medio de una simple suma de todas las historias de directores, géneros, estudios, productores, etcétera; (...) el sistema de práctica cinematográfica de Hollywood constituye un sistema integral que incluye personas y grupos, pero también reglas, películas, tecnología, documentos, instituciones, procesos de trabajo y conceptos teóricos.”<sup>12</sup>*

Es preciso aclarar que se entiende por modo de producción la totalidad de las prácticas de producción, prácticas que suponen una relación dinámica entre la fuerza de trabajo, los medios de producción y el financiamiento de la producción. El modo de producción se diferencia de la noción de industria, por cuanto esta última se refiere a la estructura de las compañías productoras, distribuidoras y exhibidoras de películas.<sup>13</sup> La dinámica entre las normas estilísticas colectivas y el modo de producción se desarrolla de manera tal que

*“Los modos en que se conciben, planean y producen las películas dejan sus marcas en dichas películas, no sólo directamente, en detalles reveladores, sino también en el sentido estructural. Al mismo tiempo, los objetivos estilísticos han dado forma al desarrollo del modo de producción. Las relaciones entre el estilo filmico y el modo de producción son, a nuestro modo de ver, recíprocas y tienen una influencia mutua.”<sup>14</sup>*

El Modo de Producción de Hollywood se forjó dentro de los parámetros de la producción industrial capitalista, y puede ser caracterizado como una producción en serie y una división del trabajo especializada, aunque su organización guarde semejanzas con la manufactura en serie, pues esta última permite cierta actividad colectiva y cooperación entre los trabajadores.<sup>15</sup> A continuación se describirá el funcionamiento del Modo de Producción de Hollywood, tomando en cuenta que ninguna productora lo representa a

<sup>12</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, p. XIII.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>14</sup> Ibid., p. XIV.

cabalidad, de la misma manera en que ningún film representa el Estilo Clásico de Hollywood. Este modo de producción sufrió variaciones diacrónicas y sincrónicas, pues evolucionó en el tiempo y cada estudio adoptó patrones organizativos particulares.<sup>16</sup>

1. Fuerza de trabajo: Se refiere a los trabajadores implicados en la producción de filmes o de los medios físicos para hacerlos. Supone una organización jerárquica y estructural del control sobre funciones de trabajo subordinadas, y sobre la inversión en el producto.<sup>17</sup> En la división social del trabajo, un mismo trabajador conoce y ejecuta una serie integral de tareas que suponen la concepción y elaboración del objeto, la búsqueda y consecución de los materiales y la terminación del objeto. A veces, el trabajador sólo ejecuta partes concretas del proceso, pero tiene el conocimiento y la destreza para llevarlo a cabo en su totalidad. En este sistema, el proceso de elaboración del producto se divide en secciones diferenciadas y a cada trabajador le toca repetir un único elemento constitutivo del proceso, sin conocer la totalidad de éste. Por el contrario, en la división especializada del trabajo, la concepción y ejecución del trabajo están separadas, la primera va por cuenta de la dirección y la segunda por cuenta de los trabajadores.<sup>18</sup> El Modo de Producción de Hollywood evolucionó de una división social del trabajo a una división cada vez más especializada. Esto se debió a “...las prácticas económicas (incremento del ritmo de producción, aumento de la complejidad tecnológica)...” y a “...las prácticas ideológicas/significantes (demanda de ciertas cualidades estéticas en las películas)”.<sup>19</sup> En los primeros años de la producción cinematográfica, el operador de cámara creaba el producto casi totalmente solo. Posteriormente, las empresas subdividieron el trabajo en funciones cada vez más numerosas y especializadas y organizaron un régimen estable y uniforme. La subdivisión del trabajo permitía la especialización e incrementaba la eficiencia y la velocidad y, además, los elevados estándares de calidad de la película generaron la aparición de nuevos puestos de trabajo.<sup>20</sup> A veces, las prácticas de producción favorecieron prácticas estilísticas pero, en general, las prácticas de producción de Hollywood son más bien el resultado de las prácticas económicas e ideológicas/significantes. A partir de 1907 se hizo dominante la producción de películas de ficción narrativa y apareció la primera serie de subdivisiones del trabajo con el denominado “sistema de director”. A partir de este momento, la división

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 103.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>18</sup> Ibid., p. 102.

<sup>19</sup> Ibid., p. 103.

especializada fue la modalidad dominante. La segunda serie de subdivisiones del trabajo comenzó a mediados de la segunda década del siglo pasado, coincidiendo con la transición al “sistema de productor central”. Los nuevos estándares de calidad aumentaron la relevancia de la continuidad, la verosimilitud, la claridad narrativa y el espectáculo.<sup>21</sup> Esta complicación de los estándares creó puestos de trabajo para controlar las partes especializadas del proceso. Las demandas de la distribución, sumadas a la integración vertical de las productoras, distribuidoras y exhibidoras, introdujeron “...un estándar competitivo de contratación de expertos ajenos a la industria cinematográfica...”<sup>22</sup> y provenientes del teatro, la pintura, la música, la arquitectura y la moda. Esto aumentó la división de las especialidades. Las innovaciones tecnológicas en el seno de la industria favorecieron la aparición de expertos en maquillaje, efectos especiales y materiales y herramientas de producción.<sup>23</sup> En los sistemas con división especializada del trabajo, la fuerza de trabajo se organiza en tres niveles: la dirección estratégica, la dirección táctica y la ejecución.<sup>24</sup> Las posiciones laborales están divididas entre quienes conciben la obra y quienes la ejecutan. Los directivos son los agentes económicos capacitados para ejercer la dirección en beneficio del capital.<sup>25</sup> La tarea directiva abarca cuatro funciones: a) Dirección de la inversión: cálculo financiero y planes de inversión del capital; b) Planificación de producción: decisiones sobre los productos, el tipo de procesos de producción, el nivel general de ésta, etc.; c) Operaciones de producción: decisiones sobre la adquisición de materia prima, fuerza de trabajo, etc., siguiendo las directrices de la estrategia financiera; d) Coordinación y supervisión: integración de las fases del proceso de producción y el mantenimiento de ésta.<sup>26</sup> **a** y **c** implican decisiones que afectan la naturaleza y el nivel de la operación económica de las empresas y constituyen la gestión de dirección del capital. **b** y **d** son consecuencias técnicas de las decisiones económicas y operativas, y se subordinan a ellas. Los directivos encargados de **a** y **c** “... son especialistas contratados para actuar como agentes de una subjetividad económica, directores de capital...”. Los especialistas que realizan **b** y **d** “... son funcionarios técnicos subordinados al tema económico.”<sup>27</sup> **a** y **c**

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 155.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>25</sup> Ibid., p. 104.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Id.

constituyen la dirección estratégica, pues se refieren a decisiones que implican la dirección a largo plazo del capital, mientras que **b** y **d** constituyen la dirección táctica, pues se refieren a la gerencia diaria de los planes de la compañía. Los ejecutivos de **a** y **c** están en la cima de la pirámide jerárquica. Los técnicos de **b** y **d** son el nivel intermedio de la dirección.<sup>28</sup>

2. Medios de producción: Son el capital físico para la producción, es decir, tecnología, herramientas y materiales. La tecnología incluye los métodos de uso de las herramientas y materiales.<sup>29</sup> El cambio tecnológico en Hollywood se explica por: a) la necesidad de hacer más eficiente la producción ahorrando tiempo o capital físico, haciendo más predecibles los resultados del trabajo o resolviendo problemas concretos de producción;<sup>30</sup> b) la necesidad de diferenciar el producto y atraer al público a través de la innovación tecnológica; c) la adhesión a los estándares de calidad; innovaciones como el sonido sincronizado y el color fueron vistas por la industria como el progreso hacia una narración mejor elaborada, un mayor realismo y un espectáculo más atractivo. Las innovaciones que contribuyeron a satisfacer tales necesidades se convirtieron en áreas de investigación institucionalizadas.<sup>31</sup>

3. Financiamiento de la producción: Se refiere al capital que individuos y empresas aportan a una entidad legal que adquiere fuerza de trabajo y capital físico. Se aporta capital para obtener beneficios. La propiedad de una empresa es diferente e independiente de la "función laboral de dirección empresarial".<sup>32</sup> El capitalismo avanzado supone la concentración y centralización del capital, la masiva integración vertical y horizontal, el paso de los dueños identificables a las Sociedades Anónimas, el control multinacional del mercadeo. Esta forma de capitalismo caracterizó la economía estadounidense luego de la Primera Guerra Mundial. Los historiadores ubican la transición, para la industria cinematográfica, entre 1919 y 1935. El modo de producción y las películas fueron afectados por las modalidades de financiamiento de la producción y por la transición al capitalismo avanzado. En lo que se refiere al financiamiento, se comenzó a recurrir a otras empresas para financiar la producción al aumentar los costos de producción. Por lo general, se recurría a varias fuentes de financiamiento externo: distribuidoras, préstamos de personas privadas y emisión de acciones respaldadas por

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>29</sup> Ibid., p. 100.

<sup>30</sup> Ibid., p. 269.

<sup>31</sup> Ibid., p. 270.

<sup>32</sup> Ibid., p. 100.

compañías inversoras. Este último método amplió la propiedad y favoreció la transición al capitalismo avanzado.<sup>33</sup> A medida que se generalizaron tales prácticas, las empresas financieras cinematográficas se organizaron para ampliar el capital. Los bancos e inversores pusieron como condición para otorgar financiamiento los estándares de calidad de la industria (estrellas, sólido guión, director conocido, capacidad del productor). El financiamiento externo fortaleció la adhesión de la industria a las prácticas económicas vigentes y a sus propias prácticas de producción.<sup>34</sup> En lo que se refiere a la transición al capitalismo avanzado, la separación entre la propiedad y la dirección de las empresas acentuó la división de funciones directivas en tácticas y estratégicas, pero se mantuvieron la estructura de trabajo y los procedimientos. En resumen, el capitalismo avanzado reforzó las prácticas de producción y afianzó el estándar de la industria.<sup>35</sup>

Se ha visto que las compañías cinematográficas establecieron prácticas estilísticas y de producción uniformes y estables para toda la industria. Este fenómeno puede comprenderse mejor si se examinan los procedimientos de estandarización y diferenciación, tal como éstos operaron en Hollywood. La estandarización fija normas, criterios y grados o niveles de excelencia. Una vez establecido, el estándar se convierte en objetivo. El estándar de la industria cinematográfica supone rasgos como la claridad narrativa, la verosimilitud, la continuidad, las estrellas y el espectáculo, considerados “apropiados” para sus productos.<sup>36</sup> El estándar industrial era tan fuerte que absorbía las innovaciones: la innovación exitosa se convierte en un nuevo estándar, pues, cambiar el producto es, de acuerdo con el principio de diferenciación, una necesidad económica para la industria. El estándar de la industria se fija y se difunde a través de varios mecanismos, como el discurso publicitario<sup>37</sup> y la fusión de los grupos de interés industrial (sociedades mercantiles, asociaciones de profesionales, asociaciones laborales e instituciones adyacentes como publicaciones, cursos universitarios, críticas, reseñas periodísticas, premios, escritos teóricos o exposiciones en museos).<sup>38</sup> El estándar establecía los límites de la variación, pues la industria favoreció las innovaciones que no interferían con el estándar.<sup>39</sup> La tensión entre estandarización y diferenciación se manifestaba, y se resolvía, de la siguiente manera: la práctica predominante en Hollywood suponía que los

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 350.

<sup>34</sup> Ibid., p. 351.

<sup>35</sup> Ibid., p. 353.

<sup>36</sup> Ibid., p. 106.

<sup>37</sup> Ibid., p. 107.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 112-118.

<sup>39</sup> Ibid., p. 121.

trabajadores tenían la meta de hacer una película de acuerdo con el estándar de calidad cinematográfica y que, sin embargo, se introdujera una desviación con respecto al estándar. El Modo de Producción de Hollywood estimulaba la originalidad siempre que los resultados fueran rentables. Los trabajadores considerados como autores o artistas tenían más posibilidad de aspirar a altos sueldos. La dinámica estandarización/diferenciación hace que el cambio en la práctica estilística se produzca en forma cíclica.<sup>40</sup>

Entre 1931 y 1955 predominó en Hollywood un sistema de administración de dirección especializada, el “Sistema de Equipo de Productor”, con una organización directiva en la que un grupo supervisaba la producción de 6 a 8 películas anuales y se concentraba a cada productor en un cierto tipo de películas. Este sistema introdujo una mayor especialización en los niveles más altos de la directiva y se adoptó para evitar el carácter excesivamente estereotipado de las películas como resultado del sistema en que un solo individuo producía de 30 a 50 películas anuales;<sup>41</sup> también como manera de reducir los costos frente a la depresión económica, pues permitía ahorrar alrededor de 20 mil dólares por película,<sup>42</sup> y de controlar mejor la calidad, pues se consideraba que un productor encargado solamente de una o dos películas podía seguir más de cerca las operaciones cotidianas y los costos que un productor central. Este sistema no supone una descentralización, pues no estableció una producción multidivisional, se acomodó a las prácticas de producción dominantes y creó nuevas subdivisiones en los puestos de trabajo, pues las nuevas tecnologías dieron lugar a nuevos especialistas y operaciones en la cadena de montaje.<sup>43</sup> Dentro del Sistema de Equipo de Productor, los patrones de organización variaban de un estudio a otro, pero tanto en las modalidades estructuradas tanto alrededor de la figura del productor central como en las de equipo de productor, predominaba el apego a las estructuras y prácticas laborales estándar, pues las prácticas de producción eran uniformes en toda la industria.<sup>44</sup> Esto contribuye a explicar la similitud estilística entre las películas de distintos trabajadores en diferentes estudios.<sup>45</sup> A continuación se describen los sistemas de producción de los estudios más importantes durante los años 30 y 40: a) 20th Century Fox: De un sistema de productor central, Fox pasa en 1931 a un sistema de equipo de productor con 2 productores y 4 productores

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 122.

<sup>41</sup> Ibid., p. 357.

<sup>42</sup> Ibid., p. 358.

<sup>43</sup> Ibid., p. 359.

<sup>44</sup> Ibid., p. 362.

adjuntos. En 1935 se fusionan 20th Century y Fox, con Darryl F. Zanuck al frente y se adopta un sistema de productor central modificado en el que Zanuck supervisaba más de la mitad de la producción. Este decidía la compra de historias, la discusión de éstas, la escogencia de los actores principales y aceptaba el criterio del Director de Casting en lo relacionado con los papeles secundarios. Luego de tomar todas estas decisiones previas al rodaje, Zanuck dejaba solos a los realizadores en el plató. Había directores con libertad para rodar según su propio criterio, pero otros debían seguir estrictamente el guión o consultar al productor. Zanuck volvía a encargarse durante la postproducción, pues revisaba el material bruto, daba órdenes al montador, hacía observaciones al director y escogía tanto las tomas como la disposición de éstas. Sólo algunos directores estaban al margen de este control, como John Ford;<sup>46</sup> b) Warner Brothers: Durante este período se organizó en un sistema de equipo de productor con énfasis en la eficiencia en la relación producción/costos. Hal B. Wallis fue nombrado ejecutivo adjunto, a las órdenes de Jack Warner, el jefe de los estudios. Para 1937 Wallis contaba con 6 productores adjuntos especializados en ciertos géneros o series. Wallis se centraba en las “atracciones especiales” de la compañía, iniciaba la mayor parte de los guiones y aprobaba la totalidad de éstos. Los directores debían seguir el guión, aunque algunos no debían responder a esta norma. El personal asignado a las películas de Serie B trabajaba en horario fijo, con un ritmo preestablecido de producción diaria. Warner y Wallis supervisaban a los directores en el montaje. Los compositores recibían la película luego del montaje definitivo. A principios de los 40, el estudio comenzó a distribuir producciones independientes y se hicieron algunas producciones especiales con productores-directores como William Wyler y Howard Hawks;<sup>47</sup> c) Metro-Goldwyn-Mayer: Irving Thalberg fue el productor central hasta 1932, cuando abandonó el puesto por enfermedad. Louis B. Mayer, jefe del estudio, contrató a David Selznick para producir una serie de películas con su propio equipo y cambió la estructura de los estudios. Convirtió al personal de Thalberg en productores adjuntos. Selznick, Thalberg (a su regreso), H. Stromberg, W. Wanger, Joseph L. Mankiewicz y otros le reportaban a Mayer. Al regreso de las reuniones anuales en Nueva York, éste reunía al personal. Luego, cada productor adjunto era autónomo y asignaba el equipo correspondiente a cada jefe de departamento para cada película. También procuraban conservar unidos los equipos de trabajo de un film a otro. Se limitaba el trabajo del operador de cámara y el director al rodaje, poniéndolos a trabajar

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 363.

<sup>46</sup> Ibid., p. 364.

en un film tras otro.<sup>48</sup> En 1948, Mayer pasó a un sistema modificado de productor central, con Dore Schary al mando de la producción. Éste manejaba entre 30 y 35 películas anuales, con una serie de productores adjuntos más o menos independientes;<sup>49</sup> d) Universal: Desde mediados de los 30 se trabajó con un sistema de equipo de productor. De 1930 a 1936 el estudio se concentro en el mercado de reestreno y en la serie B. Al cambiar la propiedad de la empresa, se cambió la política a una producción de serie A. A finales de los 30 hicieron acuerdos con independientes. La producción de serie A seguía una política de bajo costo en la que se evitaba pagar altos honorarios a las estrellas y se sustituía a éstas por nuevas figuras. Para no sobrepasar el presupuesto, se planificaba con exactitud el número de días de rodaje, ordenando a los guionistas limitar el número de decorados presentes en sus historias.<sup>50</sup> Los expertos de Universal trabajaban a base de especialización e integración del trabajo. En 1946, el estudio se fusionó con International y James Pratt pasó a ser Jefe de Producción. Pratt ordenó reuniones para discutir proyectos con la asistencia de todos los implicados en él, con la idea de prever todos los problemas antes del inicio del rodaje. Se buscaba integrar a los diferentes artesanos en una fuerza de trabajo eficiente y organizada;<sup>51</sup> e) Paramount: Tuvo una organización menos estricta que la de otros estudios. En un principio, trabajaron con un sistema de equipo de director y un sistema de productor central, con planificación y centralización por departamentos. De 1928 a 1931 los productores adjuntos, bajo el mando de J.L. Lasky y B.P. Schullers, aconsejaban a los directores, quienes tenían más poder de decisión y coordinación que en otros estudios. El director, su asistente y el montador controlaban la copia definitiva. En 1931 se pasó a un sistema de unidad de productor con 7 productores adjuntos. En 1935 cambió la Junta Directiva y el nuevo presidente puso al frente a William Le Baron, bajo cuya dirección ocurrieron excesos presupuestarios y mala planificación de los calendarios de rodaje. Se sustituyó a la directiva de producción por una nueva, comandada por Adolph Zukor, quien actuó como enlace con la directiva de Nueva York, adquirió talento y siguió encargado de la toma de decisiones; f) RKO Pictures: Tuvo muchos cambios en el control de la directiva, en contraste con la gran estabilidad en el nivel técnico de los empleados. A principios de los

---

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Id.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 365.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 366.

30 hacían películas de alto presupuesto<sup>52</sup> y tenían productores independientes que les suministraban películas adicionales y de serie B. Luego, un grupo inversor adquirió control minoritario y se pasó a un sistema doble, es decir, una parte de los directivos eran productores/directores, la otra parte eran sólo productores. George Schaefer fue presidente entre 1938 y 1942. Eliminó la producción independiente y otorgó a los equipos de director y productor el control de las decisiones iniciales y su aprobación. Se guiaban por las prácticas estándar, con departamentos centralizados, jefes de equipo y directores artísticos de equipo. RKO tenía un excelente departamento de efectos especiales. En 1942 Charles Kroener se encarga de la compañía como Jefe de Producción y se vuelve a la política de alquilar las instalaciones a independientes. A mediados de los 40, Dore Schary asume este cargo, se producen películas de medio y alto presupuesto y se estrenan filmes independientes;<sup>53</sup> g) Columbia: Fue el primer estudio en pasar a un sistema de equipo de productor concentrado en filmes de bajo presupuesto. Esta política cambió a partir de 1934, gracias a los importantes éxitos de taquilla obtenidos. Se hicieron acuerdos para producción independiente a corto plazo, con directores exitosos como Frank Capra.<sup>54</sup>

En general, hay diferencias sustanciales entre estudios en los presupuestos, el tiempo y el valor de la producción, pero la estructura directiva no marcó diferencias en las prácticas estándar de trabajo ni desviaciones con respecto al paradigma estilístico.<sup>55</sup>

Resumiendo:

*“Debería quedar claro que el criterio de Hollywood acerca de la película de calidad solía guiar las decisiones individuales, fuera cual fuese el cargo o el trabajador con capacidad para tomarlas. Grupos de artesanos trabajaban de forma conjunta en el proyecto de una película, colaborando con el producto. Además, el modo de producción de Hollywood, a pesar de sus modificaciones y variaciones menores a lo largo de los años treinta y cuarenta, siguió especializando las tareas de trabajo y funcionando con las prácticas de producción estandarizadas. Muchos trabajadores estaban a favor del proceso de trabajo colectivo (...)*

*“La fabricación en serie de un producto estandarizado dio como resultado una situación de trabajo en colaboración en la que los artesanos producían de forma conjunta un gran número de películas excelentes (y, también es cierto, no tan excelentes).”<sup>56</sup>*

La integración vertical de la producción, la distribución y la exhibición, jugó un papel fundamental dentro de la consolidación del sistema de estudios de Hollywood.

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 367.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Id.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 368.

Dentro del modelo industrial hollywoodense, orientado a la reproducción del capital invertido a través del control del mercado, la planificación y concepción de los productos - los filmes- juega un importante papel. Tal planificación se efectúa en función del atractivo de las películas frente al público. Es aquí donde entra en juego el fenómeno de los géneros cinematográficos, relacionado con los procesos de estandarización y diferenciación de las películas. Desde los primeros tiempos de Hollywood, la división por géneros opera como criterio para todas las fases por las que pasan las películas entre la producción y la comercialización de los filmes, y tal segmentación es reconocida y aceptada por el público como un criterio de decisión. Andrew Tudor explica este proceso en forma sintética:

*“... en 1918 todos los estudios planeaban parte de su producción basándola en ‘películas de fórmula’: films de acción, westerns, historias de miedo, comedias y similares. Los productores experimentaban para encontrar temas populares, categorizarlos y utilizar estas categorías en la definición de sus esfuerzos futuros, que finalmente daban lugar a las complicadas clasificaciones de los estudios que sobre el público se hacían en Hollywood. Inevitablemente, este principio según el cual ‘lo que da buen resultado en una ocasión lo da en otra’, desembocó en una tendencia cíclica hacia los géneros populares. El esquema se repite a intervalos regulares cuya dimensión se considera comercialmente juiciosa.”<sup>57</sup>*

Podemos, entonces, definir los géneros cinematográficos como el resultado de una dinámica que abarca la organización de la industria, la configuración de los textos fílmicos y el público cinematográfico:

*“In cinema itself, generic forms were one of the earliest means used by the industry to organise the production and marketing of films, and by reviewers and the popular audience to guide their viewing. In this respect, genres -like stars a decade later- emerged from the studio system’s dual need for standardisation and product differentiation. The genres, each with its recognisable repertoire of conventions funning across visual imagery, plot, character, setting, modes of narrative development, music and stars, enabled the industry to predict audience expectation. Differences between genres meant different audiences could be identified and catered to. All this made it easier to standardise and stabilise production.”<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, pp. 196-205.

<sup>58</sup> “En el cine, las formas genéricas fueron uno de los primeros recursos empleados, por la industria, para organizar la producción y el mercadeo de los filmes, y por los cronistas y el público para orientar su asistencia. En este sentido los géneros –al igual que las estrellas una década más tarde- surgieron de la estandarización y diferenciación del producto requeridas por el sistema de estudios. Los géneros permitieron a la industria prever las expectativas del público y cada género tenía su propio repertorio de convenciones reconocibles que abarcaban la imaginaria visual, la trama, los personajes, los escenarios, las modalidades narrativas, la música y las estrellas. Las diferencias entre los distintos géneros indicaban que era posible identificar y atender diferentes públicos. Todo esto facilitó la estandarización y estabilización de la producción.” Christine Gledhill, “Genre” en Pam Cook (Ed.) *The Cinema Book*, p. 57. [traducción nuestra]

Las convenciones genéricas actúan como un marco de referencia que, a través de un sistema de normas, establece una base común para el trabajo de producción y la lectura de los filmes por parte del público.

Los géneros estadounidenses, como criterios que orientan la configuración de los textos fílmicos, son subsistemas de un todo más amplio, el Estilo Clásico de Hollywood (en adelante ECH). Se entiende por estilo el uso sistemático y significativo de las técnicas del medio,<sup>59</sup> tales como la puesta en escena, los registros y el montaje. El ECH puede ser considerado, a su vez, como un subsistema del Modo de Representación Institucional (en adelante MRI), tal como este último es definido por Noël Burch.

Burch opta por el concepto de Modo de Representación, y deja a un lado la idea de un “lenguaje cinematográfico”, con la intención de desnaturalizar el objeto que estudia, historizándolo y restituyendo su correspondiente carga ideológica, pues el MRI produce sentidos en sí mismo, sentidos indisociables del lugar y la época que lo vieron desarrollarse, es decir, el mundo occidental capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX.<sup>60</sup> El MRI se constituye, entonces, durante el período 1895-1929, aunque el propio Burch señala que el “cine clásico” alcanza su plenitud como sistema visual a partir de 1917, tanto en los Estados Unidos como en Europa. El cine primitivo, por sus mecanismos lingüísticos y de disfrute, era un espectáculo rechazado por la burguesía y, por lo tanto, destinado a la masa trabajadora. De manera que la constitución del MRI se identifica con el proceso de adaptación del cine al gusto y la ideología burguesas:

*“... esta constitución [la del MRI] se hizo bajo el signo del cambio de dirección, en el campo del cine, de los modos de representación teatrales, pictóricos y literarios que en 1915, y desde hacía más de un siglo, apreciaba la burguesía de Europa y América.”<sup>61</sup>*

El modo de representación predominante en el cine primitivo es, justamente, el Modo de Representación Primitivo (en adelante MRP). Cabe citar una breve síntesis de sus rasgos más resaltantes, con la finalidad de comprender mejor el MRI:

*“... autarquía del cuadro (...), posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y ‘centrifugo’. Estos rasgos son legibles en el texto de una película típica y determinan, gracias al ambiente de la sala y a un eventual comentarista, lo que intentamos definir como la experiencia de la exterioridad primitiva.”<sup>62</sup>*

La premisa del MRP es, justamente, esa exterioridad del espectador con respecto al universo espacio-temporal representado por el film, exterioridad que implica una

<sup>59</sup> David Bordwell, *On the history of film style*, p. 4.

<sup>60</sup> Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, p. 17.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 23.

unicidad del punto de vista. En el MRI, por el contrario, la premisa es la “identificación del tema/espectador con el punto de vista de una cámara móvil”<sup>63</sup>. La edificación del MRI fue, en gran parte, responsabilidad del cine estadounidense, pues a partir de 1906, con la decadencia industrial y artística del cine británico, las innovaciones lingüísticas tendrán su origen en la industria de los Estados Unidos, cuyos cineastas toman de la cultura burguesa los criterios para tales innovaciones.

La constitución del MRI se cumplió a través de una serie de procesos en los que, la mayoría de las veces, intervienen las mismas figuras narrativas:

1. Linealización de los significantes iconográficos de acuerdo con una intención narrativa, que instaura una concatenación bi-unívoca -del tipo causa/efecto- en el relato e implica la identificación del sujeto espectador con la cámara. El surgimiento del sintagma alternante forma parte del proceso de linealización.

2. Construcción de una continuidad espacial y temporal, en la que el film de persecución cumplió un papel fundamental, pues en él nacen las primeras concatenaciones de orden indicial, es decir, los primeros raccords de continuidad. Griffith, durante su época en la Biograph, hizo notables contribuciones a este proceso:

*“Película tras película, va ligando entre sí los cuadros autárquicos mediante innumerables entradas y salidas de campo efectuadas por puertas laterales, perfeccionando este tipo de raccord hasta conseguir satisfacer plenamente al ojo moderno, haciendo de estas puertas una materialización que demuestra la abstracción constituida por el raccord de dirección.”*<sup>64</sup>

3. Construcción de un espacio “habitable”, a través de la representación de la profundidad y el volumen, tal como fueron concebidos a partir de la pintura post-renacentista. El cine primitivo fue incapaz de crear la ilusión de volumen y profundidad, por su uso de una iluminación vertical, el carácter fijo del objetivo de la cámara, la colocación horizontal y frontal de éste, la utilización generalizada de telones de fondo pintados como escenografía y la colocación de los actores lejos de la cámara, sin escorzo ni movimiento axial.

4. Centrado del espectador-sujeto o constitución del sujeto ubicuitario. En este proceso, la figura determinante es el raccord en el eje, junto con el sintagma de contigüidad. Con el raccord de dirección se toma en cuenta, en forma explícita y por vez primera, la orientación psico-fisiológica del espectador:

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 194.

<sup>63</sup> Ibid., p. 106.

<sup>64</sup> Ibid., p. 167.

*“Sabemos que el principio fundamental de toda la serie de raccords de orientación (de dirección, de mirada, de posición) es el respeto riguroso de las orientaciones izquierda-derecha del espectador en la pantalla y en el interior de ciertas unidades sintácticas. (...) nos enfrentamos aquí con un sistema de significación cuya sustancia expresiva varía enormemente, pero que es manifiestamente indicial, si consideramos la relación ‘existencial’ (en el sentido de Peirce) entre este sistema y el ‘binarismo’ izquierda-derecha del propio cuerpo del espectador. A partir de esta homología entre las orientaciones en la superficie de la pantalla -a veces en contradicción con las del espacio pro-fílmico- y las del cuerpo del espectador-sujeto, el cine comienza a centrar al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia ‘alrededor del cual’ se constituyen la unidad y la continuidad de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado.”*<sup>65</sup>

5. El efecto diegético, definido por Burch como el principio hegemónico de la institución y entendiendo por diégesis el universo espacio-temporal e histórico que puede ser construido por el espectador a partir de la información suministrada por el texto y de los datos que pueda añadir el mismo espectador, según su base cultural e infiriéndolas de la información que aporta el texto.<sup>66</sup> La culminación del efecto diegético coincide con el “amanecer del cine sonoro”.<sup>67</sup> La clave de este efecto reside en la invisibilidad/invulnerabilidad del espectador. El efecto diegético no es lo mismo que la ilusión de realidad:

*“Históricamente, la maximalización del efecto diegético es el resultado de la acumulación de únicamente un pequeño número de indicios pertinentes de la realidad fenoménica. Por ejemplo, el paso del umbral color fue diegéticamente insignificante en comparación con el de la palabra sincrónica. (...) en el cine el término ‘ilusión de realidad’ enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico.”*<sup>68</sup>

Para comprender las relaciones entre el MRI y lo que Bordwell entiende por estilo, podemos recurrir al marco teórico de la lingüística moderna. Una lengua puede ser definida como un sistema virtual no realizable, un concepto teórico o abstracto que, sin embargo, es capaz de otorgar a sus hablantes una entidad cultural, una conciencia nacional o supranacional, que los une entre sí y los separa de los hablantes de otras lenguas.<sup>69</sup> Cada lengua puede presentar una serie de variedades determinadas por factores geográficos o de estratificación social, entre otras posibilidades. Aquellas determinadas por la geografía reciben el nombre de variedades diatópicas o dialectos y constituyen sistemas tan virtuales e irrealizables como las lenguas.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Ibid., p. 214.

<sup>66</sup> Alfredo Roffé, “Una aproximación al análisis fílmico” en Tulio Hernández (Ed.) *Pensar en cine*, p. 97.

<sup>67</sup> Noël Burch, Ob.cit., p. 245.

<sup>68</sup> Ibidem, pp. 246-247.

<sup>69</sup> Humberto López Morales, *Sociolingüística*, p. 40.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 41.

*“La única diferencia ostensible entre ambos conceptos [el de lengua y el de dialecto] es el dominio más limitado del dialecto, pero esto es cuestión de geografía. Hablar del español del Caribe, del antillano, del dominicano o del de la ciudad de Santo Domingo, conlleva una jerarquía de abstracciones; son identificaciones, conceptualizaciones, a las que sólo se puede llegar a través de ejercicios intelectuales, aunque éstos sean, por supuesto, de una utilidad extrema desde muchos puntos de vista...”<sup>71</sup>*

Cabe comparar la relación entre Modo de Representación y Estilo con la que se da entre una lengua, digamos la lengua española, y sus diversas variedades diatópicas, como el español peninsular –de España– y el de Iberoamérica, dentro del cual se presentan a su vez otras variedades –el español de Venezuela, el de Colombia, el de Argentina, etc. En el campo cinematográfico, un Modo de Representación puede ser equiparado con la noción de lengua, mientras que el Estilo, tal como lo entiende Bordwell, correspondería a un paradigma de menor generalidad que la lengua y que opera dentro de la norma establecida por ésta. Entonces, el Estilo Clásico de Hollywood (en adelante, ECH), tal como lo estudia David Bordwell, vendría a ser una variedad o un subsistema del MRI que se constituyó como dominante debido a su difusión, producto del dominio del mercado cinematográfico internacional alcanzado por Hollywood durante la primera mitad del siglo XX, y a su papel determinante en la constitución del MRI

Para Bordwell, un estilo diferenciado y homogéneo dominó el cine de estudios en Hollywood entre 1917 y 1960, y los principios de ese estilo –el ECH– se mantuvieron constantes a través de las décadas, los géneros, los estudios y el personal. Tal estilo puede ser analizado como un estilo de grupo, y es el resultado de la interacción de distintas clases de normas que regulan el funcionamiento de los determinantes materiales, técnicos, prácticos o sociopolíticos y estéticos de los productos fílmicos. Un estilo de grupo establece un paradigma, entendido como un conjunto de elementos que pueden sustituirse mutuamente de acuerdo con ciertas reglas.

Bordwell analiza el ECH partiendo de tres niveles: 1) Dispositivos: Son elementos técnicos característicos del cine de Hollywood, como, por ejemplo, las disolvencias, el llamado montaje de continuidad, etc.; 2) Sistemas: se refiere al conjunto de relaciones -oposiciones- establecidas por la correlación entre los dispositivos y la función que cumplen dentro de los filmes. Este autor define tres sistemas, el de la lógica narrativa, el del tiempo y el del espacio. Las articulaciones internas de cada uno de estos sistemas tienen por finalidad producir la máxima claridad denotativa, es decir, una construcción de un espacio, un tiempo y una narración que mantengan al espectador en posesión de

---

<sup>71</sup> Idem.

toda la información necesaria para ubicarse, sin lugar a equívocos, en la diégesis;<sup>72</sup> 3) Relaciones entre sistemas: en este nivel se define, propiamente, el estilo, puesto que las relaciones entre los sistemas de lógica narrativa, espacio y tiempo constituyen el Estilo Clásico de Hollywood.

En el ECH el tiempo y el espacio son vehículos de la causalidad narrativa, la cual se centra en el personaje como agente y principio conductor. La construcción del espacio fílmico en el ECH opera a partir de dos ejes: 1) La transposición de algunos rasgos del modelo de la pintura postrenacentista que, junto con elementos de la puesta en escena - desplazamiento de actores y figuras- construyen un espacio en profundidad; 2) El montaje de continuidad, articulado a partir de un eje imaginario de 180º cuyo punto de referencia es la posición del espectador, y que tiene por función configurar un espacio continuo y homogéneo para el desarrollo de la narración. La construcción del tiempo fílmico supone el empleo de un repertorio de dispositivos que indicarán al espectador, en forma unívoca, las manipulaciones del tiempo diegético en cuanto al orden, la frecuencia y la duración. En este sentido, Bordwell describe con detenimiento los dispositivos que cumplen la función de señalar la continuidad o la discontinuidad (supresiones) de tiempo diegético en el film -el montaje de continuidad y las disolvencias, respectivamente-, así como construcciones particulares cuya función consiste en comprimir el tiempo diegético - la llamada secuencia de montaje- o en indicar la simultaneidad de dos acciones -el montaje alterno.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Con la excepción de algunos géneros que han codificado la supresión de información dentro de sus convenciones narrativas y expresivas, como parte de sus estrategias para dirigir los estados emotivos y cognitivos del espectador. Es el caso del llamado “film de suspenso”, entre otros géneros y subgéneros.

<sup>73</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, Ob.cit., Cap. 1.

## 2.2. La industria cinematográfica y sus géneros en Argentina y México.

La producción cinematográfica de Argentina y México durante el período mudo puede ser descrita como más o menos sostenida, pero sin consecuencias relevantes desde el punto de vista de una organización de tipo industrial. Por ejemplo, en Argentina:

*"El advenimiento del sonoro trazó la línea fronteriza entre la prehistoria y la historia del cine argentino. Durante el período mudo, como hemos visto, los esfuerzos tendieron a ser aislados y distaron de establecer ese conjunto de elencos y medios propios, trabajo constante y estilos en desarrollo que, con la sustentación de un complejo técnico-industrial, organización administrativa y canales de distribución, configuran una cinematografía propiamente dicha."*<sup>74</sup>

Mientras que en México:

*"El cine mudo mexicano había conocido en los años 1917 a 1920 un muy relativo auge, pero siempre distó de dar cuerpo a una producción sistematizada. Sin capitales, sin equipos ni estudios adecuados, existía únicamente gracias a las esporádicas iniciativas de unos cuantos realizadores cuyo espíritu pionero no iba acompañado, infortunadamente, del más leve asomo de talento."*<sup>75</sup>

El verdadero surgimiento, desarrollo y consolidación ocurre con la definitiva implantación del cine parlante, es decir, cuando ya Hollywood se había instituido como la industria cinematográfica dominante gracias a una estrategia que le permitió apropiarse de los vacíos ocasionados en el mercado cinematográfico internacional por la Primera Guerra Mundial. Este cuadro permite suponer que, para el momento en que comienzan a darse las condiciones para el crecimiento de la producción industrial en ambos países, ya se asume a Hollywood como paradigma de industria cinematográfica; y su estilo y sus géneros ya forman parte del gusto cinematográfico, tanto de inversionistas y productores como de los creadores y el público, en los países mencionados. Por otra parte, el MRI ya estaba definitivamente consolidado. Entonces, las industrias mexicana y argentina aprovechan la coyuntura del sonoro, para lo cual se inspiran en la industria de Hollywood, a la cual aspiran a parecerse y con la cual se comparan constantemente para medir sus logros.

Como paradigma de la producción cinematográfica industrial, Hollywood ha sido inalcanzable. De un lado, su posición hegemónica implica, lógicamente, su necesidad de apropiarse de los mercados internacionales, sin dejar espacio para la competencia, por pequeña que ésta sea. Por otra parte, la dependencia y el subdesarrollo de los países latinoamericanos, desfavorecieron el desarrollo de una industria cinematográfica capaz de amenazar en forma real y duradera el predominio de Hollywood en el mercado

<sup>74</sup> Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, t. 1, p. 39.

<sup>75</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 1, p. 10.

cinematográfico iberoamericano. Las industrias cinematográficas de Argentina y México surgieron, se consolidaron y decayeron en medio de una dinámica de coyunturas favorables, aprovechadas con mayor tino por México que por Argentina, seguidas de crisis recurrentes y nunca bien resueltas, ocasionadas por factores tanto internos como externos.

El fracaso de los llamados *spanish talkies*, iniciativa de Hollywood orientada a conservar el mercado de lengua española -como consecuencia de las dificultades que enfrentaban los filmes hablados en inglés en Hispanoamérica- fue la coyuntura que favoreció el crecimiento de la producción cinematográfica de Argentina y México, y su expansión en el mercado latinoamericano.

*“Une telle innovation [el cine parlante] –moins neuve qu’il n’y paraissait puisque les expériences sonores remontent aux origines mêmes du cinéma- avait été freinée par les magnats de Hollywood qui craignaient que la barrière linguistique ne leur fasse perdre les vastes marchés internationaux conquis pendant et après la Première Guerre mondiale. Le succès éclatant et inattendu des films parlants produits par la Warner (...), détermina un changement radical des opinions et des stratégies commerciales. Les entreprises hollywoodiennes décidèrent de financer des films parlants enregistrés dans d’autres langues, afin de maintenir leur suprématie sur les écrans d’Europe, d’Amérique et d’Asie. On réalisa pour les marchés de langue espagnole des films hispanos (parlés en espagnol), des produits hybrides et de très mauvaise qualité dans lesquels les millions de spectateurs disséminés en Espagne et en Amérique latine ne pouvaient reconnaître aucun de leurs modèles culturels. L’échec rapide et manifeste de ce cinéma hispano favorisait les intérêts de ceux qui rêvaient de fonder des industries nationales dans des pays comme le Mexique, l’Argentine, le Brésil et l’Espagne...”*<sup>76</sup>

En un primer momento, Argentina y México protagonizaron una carrera en la que, sucesivamente, se adelantaban y perdían terreno con respecto al otro. Luego y durante un breve período, Argentina tomó la delantera en el desarrollo de una industria cinematográfica capaz de cubrir la demanda interna y de imponerse en el mercado externo.

---

<sup>76</sup> “Tal innovación [el cine parlante] –menos novedosa de lo que parecía, pues las experiencias sonoras se remontan a los orígenes mismos del cine- había sido frenada por los magnates de Hollywood, quienes temían que la barrera lingüística les hiciera perder los vastos mercados internacionales conquistados durante y después de la Primera Guerra Mundial. El éxito deslumbrante e inesperado de los filmes parlantes producidos por la Warner, (...), generó un cambio radical en las opiniones y estrategias comerciales. Los estudios de Hollywood decidieron financiar películas parlantes en otras lenguas, a fin de mantener su supremacía en las pantallas de Europa, América y Asia. Para el mercado de habla española se hicieron filmes hispanos (hablados en español), productos híbridos y de muy mala calidad en los que los espectadores de España y Latinoamérica no pudieron reconocer ninguno de sus modelos culturales. El fracaso temprano y evidente de este cine favoreció los intereses de quienes soñaban con fundar industrias nacionales en países como México, Argentina, Brasil y España...” Eduardo de la Vega Alfaro, “Orígenes, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)” en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 95. [traducción nuestra]

La década del treinta da fe de las transformaciones sufridas por la producción argentina, caracterizada en los primeros años del sonoro por procesos de producción y postproducción empíricos y artesanales:

*“Si en los estudios el ingenio debía suplir a las máquinas que faltaban, en los laboratorios (Biasotti, Decker, Tecnofilm, Alex, Cristiani) se hacía a mano o a ojo prácticamente todo lo que requería la precisión del instrumental científico. No existían medios para asegurar nivel uniforme a la fotografía de los treinta a cuarenta días de filmación. Para el armado no se contaba con moviolas, ni siquiera con compaginadores; los directores trabajaban a lo sumo con lupas, en mesas donde las tomas se apilaban en centenares de rollitos. Las pegaduras del negativo se hacían a mano. Los efectos (‘dissolves’, esfumaturas, etc.) sin truca.”<sup>77</sup>*

*“Durante siete u ocho años el proceso de laboratorio del film sonoro argentino fue más artesanal que industrial. La calidad dependía del mayor o menor oficio de cada hombre y raramente alcanzaba la perfección que da el equipo técnico. Si se logró una constante mejora en fotografía, sonido y montaje fue consecuencia de posibilidades puramente humanas: entusiasmo, aplicación, práctica e ingenio.”<sup>78</sup>*

Con tales condiciones en lo que se refiere a la infraestructura y los procesos técnicos, y durante la primera mitad de los treinta, se crean Argentina Sono Film y Lumiton.<sup>79</sup> El crecimiento de estas compañías a lo largo de la década se identifica con el desarrollo de la producción cinematográfica industrial en este país. Este crecimiento se traduce, en un primer momento, en la inversión en infraestructura y equipos. Tal inversión tiene como propósito alcanzar los estándares industriales definidos por Hollywood. Di Núbila relata la fundación de Lumiton:

*“Lumiton fue construido por un grupo formado inicialmente por César José Guerrico, Enrique T. Susini y Luis Romero Carranza. Expertos en electricidad y sonido, habían fabricado y puesto en marcha una empresa de comunicaciones, Vía Radiar, la vendieron en 1931 y se fueron a Hollywood, interesados en la novedad del cine sonoro. Lo estudiaron, se entusiasmaron con él y acordaron que tenía un futuro en la Argentina. Viajaron entonces a Chicago, compraron en Bell & Howell un equipo completo de filmación y se vinieron a Buenos Aires, donde se les agregó el ingeniero Raúl Orzábal Quintana, que además de asociarse a la empresa construyó su equipo de sonido.*

*“En dos manzanas adquiridas en Munro empezaron a levantar el estudio, una versión en escala local de lo que habían visto en los estudios de Hollywood. Al cabo de ocho meses se contó con la primera galería, el laboratorio y las instalaciones técnicas.”<sup>80</sup>*

De acuerdo con Di Núbila, Lumiton registró una importante expansión hacia 1936, producto de circunstancias como el éxito taquillero de algunos de sus filmes:

<sup>77</sup> Domingo di Núbila, Ob.cit., t. 1, p. 45.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>79</sup> Según Octavio Getino, Argentina Sono Film fue creada en 1931. Di Núbila afirma que esta empresa data de 1933. En cuanto a Lumiton, ambos autores coinciden en que fue creada en 1933. Octavio Getino, “Argentine” en Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagrón *Les cinémas de l’Amérique Latine*, p. 95; Domingo Di Núbila, Ob.cit., pp. 51-54.

<sup>80</sup> Domingo Di Núbila, Ob.cit., t. 1, pp. 53-54.

*“ ‘La muchachada de a bordo’, que se rodó con la cooperación activa de la Marina, costó treinta mil pesos y rindió muy arriba de un millón a Lumiton, que invirtió todas sus ganancias en expandirse. No tardó en contar, en su planta de Munro, con cuatro galerías, talleres propios, depósitos y todas las dependencias de un importante estudio en plena marcha, con atrezzatura completa y un almacén cada vez más rico en material escenográfico. Además amplió su laboratorio.*

*“Lumiton siguió operando en equipo. No tenía cerebro dirigente. Un grupo de hombres, sin problemas de vanidad entre ellos, discutía las iniciativas y después las realizaba. (...) La gente de Lumiton daba a su trabajo un sentido de culto.*

*“Mientras eso ocurría en el estudio, Pascual Máximo había organizado la distribución y la venta, iniciando la dura batalla por el alquiler a porcentaje en la Capital Federal; las demás compañías, y Lumiton misma en interior y exterior, negociaban sus películas a precio fijo y recibían una parte bastante mínima de los ingresos de taquilla.”<sup>81</sup>*

En su relato de la fundación de la Argentina Sono Film y de Lumiton, Getino caracteriza con mayor precisión la orientación industrial del cine argentino durante la primera mitad de los treinta, así como su dependencia con respecto al modelo de Hollywood:

*“...Angel Mentasti, (...), à travers sa société Argentina Sono Film devait imposer de nouvelles orientations de travail. Mentasti organisa de manière industrielle son affaire en produisant de façon ininterrompue des films, afin d'être en mesure de négocier dans de meilleures conditions avec la distribution: si un film échouait, il en avait toujours un autre prêt pour compenser le déficit. Cela représentait la tentative la plus avancée d'une bourgeoisie qui s'appropriait au sein du cinéma les modes de production impérialistes et qui trouvait à la fois des possibilités et des limites, étant donné l'écart entre les conditions historiques de l'Argentine néo-coloniale et celles de la métropole dominante. En 1931, Mentasti fonda la Sono Film comme producteur, en commun avec Favre et Ramos, ses associés capitalistes. Deux ans plus tard, la Sono commence à travailler dans ses premiers studios. Toujours en 1933, Lumiton se constitue comme 'studio integral' à la manière d'Hollywood. Ses propriétaires étaient Cesar Gerrico, Enrique Susini et Luis Romero Carranza, techniciens des communications par radio; ils importèrent du matériel américain, firent fabriquer un équipement son et firent venir des techniciens étrangers: John Alton, photographe américain, Lazlo Kish, ingénieur du son hongrois, etc.”<sup>82</sup>*

Getino aclara que durante la década del treinta se realiza, proporcionalmente, la mayor inversión en infraestructura, adquirida en los Estados Unidos y Europa. Habla

<sup>81</sup> Ibidem, pp. 76-77.

<sup>82</sup> “...Angel Mentasti (...), a través de su sociedad Argentina Sono Film, impuso nuevas orientaciones de trabajo. Mentasti organizó su empresa en forma de industria y produjo películas ininterrumpidamente con el fin de poder negociar en mejores condiciones con la distribución: si un film fracasaba, siempre había otro listo para compensar el déficit. Esto representaba la tentativa más avanzada de una burguesía que, en el seno del cine, se apropió de los modos de producción imperialistas y se topó a la vez con sus posibilidades y sus límites, dadas las diferencias entre las condiciones históricas de la Argentina neocolonial y las de la metropoli dominante. En 1931, Mentasti fundó la Sono Film como productor, junto con Favre y Ramos, sus socios capitalistas. Dos años más tarde, la Sono comienza a trabajar en sus primeros estudios. Todavía en 1933, Lumiton se constituye como ‘estudio integral’ a la manera de Hollywood. Sus propietarios eran César Guerrico, Enrique Susini y Luis Romero Carranza, técnicos de comunicación por radio. Estos importaron material estadounidense, hicieron fabricar equipos de sonido e hicieron venir a técnicos

también de un desarrollo acelerado de la industria cinematográfica, pues aumenta notablemente la producción. De 2 filmes en 1932, se pasa a 6 en 1933, 13 en 1935, 16 en 1936, 28 en 1937 y 50 en 1939.<sup>83</sup> Señala como factores que incidieron en este desarrollo: a) Existencia previa de cierta experiencia industrial, técnica y comercial, aunque limitada; b) Pérdida del mercado de lengua española por parte del cine estadounidense como consecuencia del cine parlante; c) Cercanía cultural de los productos argentinos con respecto al público de otros países latinoamericanos, importancia del tango; d) Composición del público argentino, integrado por una masa de trabajadores urbanos emigrados del interior del país o provenientes de Europa.<sup>84</sup> Este autor también explica que la producción cinematográfica argentina respondía a los principios de la libre empresa, pues el Estado no hizo ningún intento por concretar una legislación proteccionista, lo que tuvo como consecuencia que la inversión de capital no se ocupara para nada de la infraestructura de distribución y exhibición, sectores vitales para la consolidación y estabilidad de la industria cinematográfica argentina tanto en el plano interno como en los mercados externos. Por otra parte, la ideología dominante de la producción se insertaba dentro del marco de la industria y la ideología imperialistas.<sup>85</sup>

Para finales de la década del treinta, la industria cinematográfica argentina tenía una importante presencia en el mercado latinoamericano. La ausencia de una legislación proteccionista y la falta de inversión en la comercialización fueron, justamente, los principales factores asociados a las crisis cíclicas de esta industria, crisis que, finalmente y en conjunción con factores externos, ocasionaron su decadencia en los años 50. Uno de estos determinantes externos fue la competencia representada por la producción mexicana, que a principios de los años 40 se consolidó en la posición predominante en el mercado de lengua española. Pero ya durante la primera mitad de los 40 era evidente que los determinantes externos se hallaban estrechamente vinculados a los internos, a través de las desventajosas circunstancias de distribución y exhibición que enfrentaba la producción argentina, tanto en su país como fuera de él. Mahieu resume este panorama con claridad:

*“El cine argentino había ocupado en pocos años el mercado de habla castellana. También había creado una masa de espectadores locales que apoyaban cada vez más al cine que hablaba su propia lengua. Sin embargo, esta amplia difusión no se tradujo comercialmente en un ingreso paralelo para la producción. Con una suicida*

---

extranjeros: John Alton, fotógrafo estadounidense, Lazlo Kish, ingeniero de sonido húngaro, etc.” Octavio Getino, Ob.cit., p. 29. [traducción nuestra]

<sup>83</sup> Ibidem, pp. 29-30.

<sup>84</sup> Ibid., p. 30.

<sup>85</sup> Idem.

*improvisación, los rectores de la industria entregaban sus filmes a precio fijo, por lo cual las mayores ganancias producidas por los eventuales éxitos de público quedaban en manos de los distribuidores. Los capitales invertidos se veían así sometidos a planes limitados, de corto plazo. Sin planificación adecuada de la producción, sin capitales propios y estables que debían asegurarse con canales propios de distribución, los jefes de la industria estaban en manos de numerosos intermediarios, que absorbían la mayor parte de los beneficios de boletería. Dentro de este mecanismo, los productores quedaron gradualmente en manos de esos intermediarios, que solían adelantar capitales sobre futuras películas, por lo que obtenían las condiciones más ventajosas. Un panorama semejante ofrecía la distribución en el exterior. Sin agencias propias ni medios para controlar los ingresos, las empresas del cine nacional vendían sus filmes a precio fijo y por el comprometedor sistema de los adelantos. Con este tipo de compromisos, sólo una pequeña parte de los ingresos que los filmes argentinos cosechaban en el interior y el exterior del país llegaba a los productores.”<sup>86</sup>*

Como se verá más abajo en relación con la producción mexicana, los factores externos que influyeron en las crisis y la definitiva decadencia de la industria argentina estaban estrechamente asociados al poderío de Hollywood y de los Estados Unidos en Hispanoamérica. Dado el dominio alcanzado por Hollywood en las áreas más importantes del mercado internacional, la producción argentina y mexicana dependía, en gran medida, del espacio que la llamada Meca del Cine les concediera. Esto se refuerza con la Segunda Guerra Mundial, oportunidad de la que se benefició la industria mexicana gracias a la preferencia que le otorgó Estados Unidos en la adquisición de película virgen. Argentina, al no disponer de película virgen para su producción, debió ceder una parte de su mercado a la producción mexicana.

Al igual que en Argentina, los primeros años del parlante en México fueron testigos de ensayos que demostraron el interés del público mexicano por la producción nacional. Es el caso de *Santa* (1931, Antonio Moreno), cuyo impacto, sin embargo, no se extendió fuera de las fronteras mexicanas.<sup>87</sup> También como en Argentina, la década del treinta fue un período dedicado a la inversión en infraestructura y equipos, y a la formación de los cuadros técnicos y artísticos. En ambos renglones, la influencia de Hollywood es notable.<sup>88</sup>

En lo que se refiere a la formación del personal técnico y artístico, De la Vega Alfaro profundiza sobre la procedencia de los cuadros técnicos y artísticos del cine mexicano entre 1931 y 1937. Una minoría de técnicos y artistas había acumulado experiencia en el cine mudo (Miguel Contreras Torres, Juan Bustillo Oro, entre otros). Otro grupo, provenía del extranjero y tenía experiencia en Hollywood (David Kirkland,

<sup>86</sup> José Agustín Mahieu, *Breve historia del cine argentino*, p. 26.

<sup>87</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Ob.cit.*, p. 97.

<sup>88</sup> Emilio García Riera, *Historia...*, t. 1, p. 26; Eduardo de la Vega Alfaro, *Ob.cit.*, p. 105.

Jonh H. Auer, Robert Curwood, Robert O'Quigley, Alex Phillips, Jack Lauron Draper, Ross Fisher). Otra minoría se formó en la prensa, la radio y la fotografía artística. La mayoría de los realizadores de esa época (Arcady Boytler, José Bohr, Chano Urueta, Miguel Zacarías, entre otros), y los que pronto se darían a conocer (Alejandro Galindo, Alberto Gout, Gilberto Martínez Solares, René Cardona, Emilio Fernández), durante los inicios del parlante, ejecutaban funciones técnicas, como asistente, maquillador, traductor, foto-fija, etc., en pequeñas empresas de Hollywood o Nueva York.<sup>89</sup>

En relación con la infraestructura y la tecnología, las compañías productoras creadas en la década del treinta –algunas de corta vida, otras, más longevas– construyeron y equiparon estudios de producción y postproducción. Entre los que perduraron pueden citarse los estudios de la Cinematográfica Latinoamericana S.A., CLASA, que comenzaron a construirse a mediados de 1934 en los suburbios de la Ciudad de México.<sup>90</sup> Su construcción marca un momento importante en la marcha del cine mexicano hacia la organización industrial, pues en 1935, el gobierno de Lázaro Cárdenas comienza a interesarse por el cine y participa en su financiamiento:

*“... [los Estudios CLASA]..., de la calzada de Tlalpan, muy superiores a los otros existentes y dotados de un equipo comparable a los de las compañías hollywoodenses: por primera vez en México, un estudio contó con cámaras Mitchell, equipo de grabación (o sonorización sincrónica), máquina de revelado basado en la curva ‘gamma’, equipo de proyección de fondo (back-projection) e impresora óptica.”<sup>91</sup>*

Durante estos años, el ritmo de la producción era zigzagueante. Para 1934, España y México produjeron 23 películas y ocuparon el primer lugar en la producción en lengua española, pero al año siguiente, México sólo hizo 22 películas, mientras que España llegó a 44 y Argentina seguía creciendo. Esto era indicio de que el arranque definitivo de la industria mexicana tendría que esperar, pues, según García Riera:

*“En realidad, la tónica de la producción cinematográfica en México la daban los inversionistas a corto plazo y deseosos de recuperar de inmediato su dinero. Es decir, los productores de mentalidad típicamente pequeñoburguesa que confiaban mucho más en sus métodos artesanales de financiamiento y realización que en cualquier tipo de política global. (...)”*  
*“Sin canales de distribución adecuados, sin métodos racionales de financiamiento, el cine mexicano considerado como una entidad en sí mismo, como una industria unificada, no podía tener otras perspectivas que no fueran las de la crisis.”<sup>92</sup>*

Este panorama comienza a cambiar a partir de 1936, gracias a varios factores externos, como el descenso de la producción española al iniciarse la guerra civil. Según

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Tomás Pérez Turrent, “Los studios” en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 163.

<sup>91</sup> Emilio García Riera, *Historia...*, t. 1, p. 90.

García Riera,<sup>93</sup> al quedar anulada la competencia del cine español florecieron las cinematografías mexicana y argentina, en el aspecto cuantitativo (en 1937, de 25 películas mexicanas el año anterior a 38, y 15 argentinas a 28). Esto agudizó la competencia entre ambos países por dominar el mercado latinoamericano. Los determinantes internos también impulsaron la producción mexicana, especialmente el éxito comercial de los filmes ambientados en el medio ranchero: *¡Ora Ponciano!* (1936, Gabriel Soria), *Cielito lindo* (1936, Roberto O'Quigley y Roberto Gavaldón) y, especialmente, *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes) :

*“Esta película dirigida por Fernando de Fuentes demostró hasta qué punto el público latinoamericano esperaba de México películas ‘mexicanas’; es decir, películas que fueran vehículos del muy peculiar ‘color nacional’ mexicano. (...)”*

*“ ‘Allá en el Rancho Grande’ abrió a México todos los mercados de Latinoamérica y cambió el rumbo de la industria. Mejor dicho, su éxito sentó las bases económicas para que el cine mexicano fuera una verdadera industria.”<sup>94</sup>*

En 1937 comienzan a notarse los efectos de *Allá en el Rancho Grande*, pues en la producción de este año predominan los filmes de exaltación folklórica o nacionalista, aunque la clase media prefiere los melodramas maternos. García Riera destaca que tal avance es sólo cuantitativo, pues en la mayor parte de la producción predomina el comercialismo y la ideología pequeñoburguesa. Todos los autores consultados coinciden con García Riera en que el certificado de nacimiento de la industria mexicana se concreta en 1938, porque se registra un aumento de la producción a 57 películas, lo que lleva a un dominio amplio, aunque frágil y temporal, del mercado en lengua española. En 1939, interviene el Estado para dar salida a una inminente crisis y reforzar la consolidación de la industria, con un decreto de Lázaro Cárdenas que establece la exhibición obligatoria de “por lo menos una película nacional cada mes”.<sup>95</sup> Al contrario de lo ocurrido en Argentina, país en el que el pronunciamiento estatal llegó tardíamente y en forma equivocada, el interés del Estado mexicano por favorecer la producción cinematográfica nacional sería determinante para que la industria pudiera sortear las sucesivas crisis que enfrentaría en los años siguientes y que no se harían esperar:

*“Esta medida, cuyos beneficios específicos a la larga son difíciles de comprobar por la concurrencia de otra circunstancia muy favorable al cine mexicano, como lo sería el comienzo de la guerra mundial, pretendía hacer frente a una situación de crecimiento anárquico cargada de signos ominosos.”*

*“El ‘boom’ de la producción de cine en 1938 trajo como consecuencia esa situación por muchos motivos equívoca. Desde ‘Santa’ hasta los comienzos de 1939 se habían*

---

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 230.

*invertido en la realización de películas poco más de quince millones de pesos. La constante retirada de productores eventuales hace suponer que la mayor parte de esos quince millones no fueron reinvertidos en el cine, por lo que este tenía, al cabo de ocho años, una base económica tan precaria, de hecho, como en 1931. Pese a ello, el personal empleado por esa industria sin capital había crecido a un ritmo acelerado. (...) “Sin embargo, [en 1939] se hicieron sólo 37 películas, 20 menos que en 1938: por primera vez en la historia del cine mexicano sonoro se producía un tan brusco descenso de producción...”<sup>96</sup>*

Como las utilidades obtenidas no se reinvertían en infraestructura, sino en actividades ajenas al cine, en muchos estudios los equipos y procedimientos no estaban al día y, en consecuencia, no permitían que los productos alcanzaran el nivel de profesionalismo y aceptabilidad industrial.<sup>97</sup> Argentina, en cambio, se había colocado en la posición dominante en el mercado en lengua española, con 50 películas producidas en 1939. A esta situación potencial de crisis en México se suma el estado de alerta de la industria de Hollywood frente al crecimiento del cine mexicano. En un intento por detener el crecimiento de la producción mexicana, las compañías distribuidoras estadounidenses amenazaron a los exhibidores mexicanos con no suministrarles películas si, violando los términos de sus contratos, exhibían películas nacionales. Al fracaso de esta política siguió el intento por cubrir la mayor cantidad posible de los programas de las salas de estreno mexicanas con filmes de Hollywood. Finalmente, se procedió a la participación en las empresas distribuidoras de filmes mexicanos y en la producción nacional.<sup>98</sup>

Pero la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial creó una nueva coyuntura favorable favorable a la cinematografía mexicana que, entre otros logros, la llevó a superar a Argentina en el dominio del mercado cinematográfico en lengua española:

*“Es de suponer que el cine mexicano se hubiera entregado a las mayores languideces en el inicio de los años 40 de no mediar una nueva circunstancia fortuita: la guerra mundial. La ayuda norteamericana favorece al cine nacional y le es negada al cine argentino, competidor natural de México en el mercado latinoamericano. La inmigración masiva de españoles y de toda suerte de europeos –entre ellos no pocos capitalistas dispuestos a invertir su dinero en el cine- da a la ciudad de México en tiempos de guerra un cierto aspecto cosmopolita y actúa a favor de una perspectiva optimista que ni siquiera el cine nacional puede desconocer. Es la gran oportunidad de adaptar temas literarios universales sin pagar derechos, de financiar empresas ambiciosas, de acoger elementos de todo el mundo. Se depura el gremio de productores, se funda un Banco Cinematográfico que racionalizará las bases financieras de la industria, se afina un dispositivo de distribución y exhibición particularmente voraz, se inunda el mercado latinoamericano de películas mexicanas, se favorece la promoción de las primeras grandes figuras de nuestro cine –‘Cantinflas’, Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Armendáriz, Dolores del Río- y se le dan*

---

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>98</sup> Idem.

*buenas oportunidades a directores inquietos y deseosos de hacer algo nuevo y original: Emilio Fernández, Julio Bracho y Roberto Gavaldón. Aumenta considerablemente el número de películas producidas y México se coloca a la vanguardia indiscutible del cine en castellano.”<sup>99</sup>*

De acuerdo con García Riera, el apoyo de los Estados Unidos a la industria mexicana se debió a la situación que imponía el panorama político del conflicto bélico:

*“Tal ayuda, (...), se debió exclusivamente a las paradojas de una situación de guerra. Disminuida la producción de Hollywood, incapaz el cine norteamericano de hacer frente a la demanda del público de lengua castellana, los EU sólo podían contar para ello con un país aliado que tenía una industria cinematográfica: México. Ni España, comprometida con el eje por la política franquista, ni la Argentina, nación neutral en cuyo territorio los nazis desarrollaban sin trabas actividades de espionaje, ofrecían ninguna garantía. De ahí, los arreglos (...), con la Oficina Coordinadora de Relaciones Interamericanas de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, en los que se consideraban tres puntos principales: refacción de maquinaria para los estudios mexicanos; refacción a los productores en dinero constante y sonante; ayuda a los trabajadores de los estudios mediante instructores de Hollywood. Así, los estudios CLASA y Azteca recibieron una remesa de equipo cinematográfico con costo de un millón de pesos y el cine nacional contó con adelantos como el que supuso la fabricación en México de un sistema de sonido Rivatone ...”<sup>100</sup>*

Cabe destacar, nuevamente, el papel del Estado en el apuntalamiento de la industria cinematográfica mexicana, pues el gobierno hizo cumplir el decreto, emitido por la administración de Cárdenas, de la exhibición obligatoria de películas mexicanas en las salas del país, y sentó las bases para la creación del Banco Cinematográfico S.A., que sustituiría a la Financiera de Películas S.A., filial del Banco de México. El Banco Cinematográfico fue fundado el 14 de abril de 1942, y se ocuparía de respaldar la producción cinematográfica nacional, con créditos de dos millones de pesos amortizables en diez años.<sup>101</sup> El conjunto de factores señalados arriba llevó a un progresivo aumento de la producción: en 1942 se hicieron 47 películas (10 menos que en 1938, el “año del despegue”), y en 1943 la producción llegó a 70 películas. El crecimiento de la industria cinematográfica mexicana en este período la convirtió en una de las cinco primeras del país, de acuerdo con su capacidad de atraer divisas.<sup>102</sup> Con todo, las crisis de carácter cíclico, debidas a sus propias contradicciones internas y a la amenaza del poderío de Hollywood, continuarían poniendo en jaque a la industria cinematográfica mexicana.

Una vez examinada someramente la evolución de las industrias cinematográficas de México y Argentina, cabe proponer algunas hipótesis y aclarar algunos puntos. En primer lugar, parece razonable asumir que ambas industrias hayan dado lugar a sendos

<sup>99</sup> Emilio García Riera, *Historia...*, t. 2, p. 9.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 53.

Sistemas de Práctica Cinematográfica influenciados por Hollywood como sistema dominante y dependientes de su tecnología -o al menos inspirados en ella-, su modo de producción y su paradigma estilístico. Esto, por supuesto, tomando en cuenta que las particularidades de las respectivas economías, mercados cinematográficos y culturas nacionales hayan determinado desviaciones más o menos significativas con respecto al Sistema de Práctica Cinematográfica de Hollywood. Tanto la caracterización de los modos de producción de las industrias mexicana y argentina, como la indagación sobre las relaciones entre dichos modos de producción, la tecnología y los correspondientes paradigmas estilísticos, escapan a los límites del presente trabajo. Con todo, podrían aventurarse algunas hipótesis. En lo que se refiere a la fuerza de trabajo y los sistemas de administración, podemos inferir que tanto en México como en Argentina la división del trabajo tendía menos a la especialización y a la proliferación de funciones laborales que en Hollywood, es decir, que existía una menor separación entre la concepción y la ejecución de los productos fílmicos. Esto implicaría, a su vez, una separación menor entre las tareas de dirección estratégica y dirección táctica de las empresas cinematográficas. Con respecto a los medios de producción, se trata de tecnología, materiales y equipos importados de los Estados Unidos y Europa, con el correspondiente retraso en la adopción de innovaciones tecnológicas ya integradas al paradigma estilístico dominante, es decir, el de Hollywood, y muchas veces empleadas por un personal técnico y artístico formado allí. El financiamiento de la producción, por otra parte, no parece haber estado regido por la estricta planificación estratégica propia del capitalismo avanzado. Como ya se vio en el caso de Argentina, las condiciones de negociación entre productores y distribuidores hicieron que los primeros terminaran dependiendo de los adelantos de los segundos, por lo que la planificación de la inversión y la producción se hacían a corto plazo. En México, se pasó de una inversión a corto plazo hecha por productores deseosos de recuperar rápidamente su dinero para invertirlo en otras actividades, a una política estatal de exhibición obligatoria del cine mexicano y financiamiento a la producción a través del Banco Cinematográfico.

En segundo lugar, se asume que los sistemas de práctica cinematográfica de México y Argentina habrían desarrollado respectivamente estilos de grupo particulares. Se considera que ambos estilos constituirían subsistemas o variaciones del MRI y que dentro de cada paradigma estilístico operarían, también como subsistemas, los géneros cinematográficos desarrollados o adoptados de manera particular en México y en

---

<sup>102</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, Ob.cit., p. 106.

Argentina. En tercer lugar, es posible entender los géneros mexicanos y argentinos como el resultado de múltiples influencias, tales como géneros literarios y teatrales nacionales o españoles, el auge y la amplia influencia de la radio, los géneros cinematográficos de Hollywood, determinantes políticos, sociales y/o culturales propios del contexto extracinematográfico. A continuación, se presenta un panorama de los géneros mexicanos y argentinos dentro de sus respectivas industrias.

Se ha afirmado que el cine industrial, tal como Hollywood lo define y lo impone, es un cine de géneros. Esto se cumple también en el caso de Argentina y México. Las fuentes consultadas en este sentido conceden buena parte de su discurso a mencionar los géneros predominantes en la producción de ambos países. Ya desde el período mudo, tal como lo señalan nuestras fuentes, los cineastas mexicanos incursionaron en la comedia, vinculada al teatro de variedades por sus temáticas, directores y actores;<sup>103</sup> y el melodrama, este último proveniente de la dramaturgia teatral y la novela, inspiradas en el melodrama francés y español.<sup>104</sup> Las fuentes también destacan el papel de los géneros en la categorización del público de acuerdo con la estratificación de la sociedad en cada país. En lo que se refiere a la organización de la producción, los autores consultados permiten inferir un cierto grado de especialización del personal artístico en algunos géneros. Es el caso de directores como, por ejemplo, el puertorriqueño Fernando Cortés, autor de una larga serie de comedias picarescas mexicanas; de Emilio Fernández, cuya producción se centró en buena medida en el melodrama con ingredientes rurales o indígenas; y de Carlos Hugo Christensen, quien se dedicó con ahínco a la comedia de ingenuas, el policial y el cine erótico. Por otra parte, el desarrollo de los géneros estuvo muy ligado a la consolidación de las industrias de los respectivos países. Es el caso, destacado por García Riera y confirmado por otros autores, del éxito comercial de *Allá en el Rancho Grande*, film que dio forma a la comedia ranchera y que impulsó la presencia del cine mexicano en el mercado interno y externo, paso fundamental para consolidarlo como industria. Moisés Viñas argumenta la pertinencia del estudio de la producción mexicana bajo el enfoque de la teoría de los géneros, y concluye que el cine mexicano

---

<sup>103</sup> Rafael Medina de la Serna, "Grandeurs et misères de la comédie" en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 187.

<sup>104</sup> Gustavo García, "Le mélodrame: la mécanique de la passion" en Paulo Paranaguá (Ed.) *Le cinéma mexicain*, p. 177.

fue, fundamentalmente, un cine de géneros.<sup>105</sup> Podría decirse lo mismo de la producción argentina.

No es posible afirmar, a pesar de todas las manifestaciones arriba descritas de la influencia de Hollywood en las industrias cinematográficas de Latinoamérica, que los géneros argentinos y mexicanos sean simples derivados de los géneros estadounidenses. Algunos autores, como Moisés Viñas, establecen una frontera muy clara entre los géneros mexicanos y los estadounidenses:

*“... d'emblée on peut affirmer, par exemple, qu'il n'y a rien de commun entre un film musical hollywoodien et les films musicaux mexicains; hormis certaines imitations grossières, il reste bien peu de chose du western dans le cinéma mexicain de 'vaqueros'. De même, on peut dire que la science-fiction n'a de racines dans aucune forme artistique mexicaine; au cinéma, les exceptions comportent tant de nuances qu'au bout du compte le résultat est très différent; ce en sont que des parodies volontaires ou involontaires (...) le cinéma mexicain esto fondamentalement un cinéma de genres, mais d'autres genres.”*<sup>106</sup>

Otros autores reconocen la imitación de Hollywood en algunos géneros de México y Argentina. Es el caso de la comedia musical panamericanista, sin duda relacionada con la ayuda prestada por los Estados Unidos a la industria mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, o de las versiones de obras literarias prestigiosas -llamadas “universales”-, según García Riera y De los Reyes. Este último género también tuvo su momento en Argentina.

Tal influencia de los géneros hollywoodenses parece haber llegado con retraso al cine parlante, luego de un primer momento en que predominaron las influencias literarias, teatrales y radiales. En otras palabras, se partió de géneros ya codificados por otras formas de expresión. Tanto en Argentina como en México, hay que postular una filiación de géneros como la comedia y el melodrama, con la narrativa y el teatro en lengua española, nacionales o provenientes de España. Getino declara que en Argentina el cine nació impulsado por la actividad de inmigrantes europeos: españoles, italianos y de otras nacionalidades.<sup>107</sup> Di Núbila afirma que el primer cine sonoro argentino recurrió a fuentes

<sup>105</sup> Moisés Viñas, “Les genres au Mexique” en *Cinémas d'Amérique Latine*, Toulouse, N° 1, marzo 1993, p. 32.

<sup>106</sup> “... puede afirmarse a primera vista, por ejemplo, que no hay nada en común entre un film musical de hollywood y los musicales mexicanos, que a pesar de ciertas imitaciones groseras no hay mucho del western en el cine mexicano de ‘vaqueros’. De igual manera, podría decirse que la ciencia ficción no tiene raíces en ninguna forma artística mexicana, que en el cine las excepciones tienen tantos matices que, en fin de cuentas, el resultado es muy diferente, que sólo son parodias voluntarias o involuntarias (...) el cine mexicano es, fundamentalmente, un cine de géneros, pero de otros géneros.” Idem. [traducción nuestra]

<sup>107</sup> Octavio Getino, Ob.cit., p. 25.

como el teatro (sainete y revista), la novela por entregas y el tango.<sup>108</sup> Para Mahieu, los cuadros creativos argentinos solían renovarse, a finales de los 30, recurriendo a personal proveniente del teatro y la radio.<sup>109</sup> Aurelio de los Reyes postula una dependencia de la narrativa cinematográfica con respecto a los cánones teatrales, en países como España, Portugal, México y Argentina:

*“La dependencia entre teatro y cine es explicable: ambos espectáculos se dirigen al mismo público, a los estratos bajos de la sociedad. Antes que el cine mexicano se desarrolló el teatro frívolo, hijo de la zarzuela española, hermano del teatro criollo sudamericano o del teatro bufo cubano, particularmente durante la Revolución. (...)*

*El cine mexicano surgió con la misma vocación populachera, característica que no ha perdido. Si el cine buscaba al mismo público capturado por el teatro frívolo no es extraño que se apoyara en los elementos familiares a éste; Antonio Guzmán Aguilera, libretista de obras de teatro frívolo de María Conesa en los años 20, que llevara a su madurez a la revista política mexicana, es el autor del argumento de ‘Allá en el rancho grande’. (...)*

*“La estructura de no pocas películas, quizá la de la mayoría de esos veinte años que corren de 1930 a 1950, particularmente de la comedia ranchera, es claramente de procedencia teatral: el movimiento de la acción dramática se alterna con las secuencias en que se congela aquella para escuchar una canción o admirar un baile de principio a fin, (...)*

*“Suele ser difícil precisar dónde empieza el teatro o dónde termina el cine; escenarios, cantantes, comparsas musicales, orquestas son los mismos...”<sup>110</sup>*

A partir de estas fuentes literarias y teatrales, las cinematografías de Argentina y México desarrollaron varios géneros propios, exitosos tanto en sus respectivos mercados internos como en el resto de Latinoamérica. Dentro de su dependencia con respecto al modelo de Hollywood, ambas industrias lograron establecerse en el mercado en lengua española, en parte, debido al carácter de estos géneros, más cercanos a las particularidades culturales del público latinoamericano, y en buena medida originales con respecto a las pautas estadounidenses. Esta originalidad tiene matices, porque una cosa es dar lugar a formas genéricas propias en el ámbito de la producción cinematográfica, y otra muy distinta es que dichas formas sean capaces de alcanzar una representación adecuada de las particularidades que caracterizan la cultura, el modo de vida y la organización de la sociedad en cada país.

La representación de las particularidades nacionales encuentra serios obstáculos, no necesariamente insalvables, en el cine industrial. Por lo regular, todo cine industrial cumple, antes que nada, con una finalidad comercial: recaudar el máximo de dinero. El espíritu comercial de la producción industrial la hace, por fuerza y en buena medida,

<sup>108</sup> Domingo Di Núbila, Ob.cit., t. 1, p. 46.

<sup>109</sup> José Agustín Mahieu, Ob.cit., p. 24.

<sup>110</sup> Aurelio de los Reyes, “Panorama del cine mexicano de 1930 a 1950, con un epílogo” (Parte II) en *Encuadre*, Caracas, N° 54, marzo-abril 1995, pp. 52-53.

conservadora, pues se tiende a repetir aquellas fórmulas y géneros que han tenido éxito, y a desechar aquellos que no lo han tenido. Este carácter conservador se cumple, en lo semántico, manteniendo proposiciones afines a la ideología y la moral dominantes y, en lo expresivo, respetando la norma general del MRI y las normas particulares del estilo y los géneros, estos últimos entendidos como sistemas de convenciones que se basan en la repetición y la variación. Tal dinámica da cabida a la novedad, de lo contrario, no se producirían transformaciones en los estilos ni los géneros. Pero los procesos de transformación en el cine industrial suelen ser lentos, y producen reacomodos que reintegran los cambios dentro de la norma. La novedad es también una exigencia del mercado, y se cumple con ella en el plano de las historias narradas.

Como productos industriales, los géneros de Argentina y México son indisociables de la ideología de las clases sociales que se adueñaron de la producción cinematográfica, casi siempre la pequeña burguesía. García Riera destaca la correlación entre el origen de clase de los grupos que invirtieron en la producción cinematográfica mexicana y las proposiciones temáticas e ideológicas de los géneros y los filmes. Según este autor, ni la derrotada oligarquía porfiriana ni el naciente capitalismo de Estado invirtieron en la producción cinematográfica mexicana. Este rol correspondió a la pequeña burguesía, “dada a la especulación, norteamericanizada, hispanófila y temerosa”,<sup>111</sup> que veía el cine como un negocio, cuyo público debía ser atendido con el mínimo riesgo posible. De allí la orientación excesivamente comercial del cine industrial mexicano, con todas sus consecuencias ideológicas:

*“Es obvio que la clase media no podía tener sino una visión del mundo particularmente estrecha y amedrentada. En gran medida, asistió a la revolución como a un espectáculo caótico e incomprensible. Los resultados de la Revolución no fueron por otra parte muy tranquilizadores para ella: el hábito paternalista mantuvo a la clase media atenta a los humores de los caudillos revolucionarios, esperando de ellos la ventura o la desdicha totales. Mientras tanto, los trabajadores se organizaban sindicalmente al tenor de consignas marxistas y, en el campo de la cultura —la educación pública, el arte, la literatura— prosperaba el espíritu del socialismo. Ni el pasado inmediato ni el futuro inminente auguraban nada bueno a quienes veían en su empleo, su comercio o su propiedad la garantía de su existencia. La historia misma, expresada en corrientes políticas amenazadoras, parecía conspirar contra su seguridad, contra su pequeño mundo.*

*“El cine nacional se propuso, entonces, la defensa de ese pequeño mundo al margen de la historia y la política. Pero la defensa había de consistir en una suerte de totalización, de absolutización de lo que en principio es mínimo y vulnerable. El pequeñoburgués se dedicó por ello a añorar su propia infancia, o sea, la época dorada en que la madre es el mundo entero: las aflicciones del mundo serían las de la propia madre. Fue pues en nombre de la insensibilización social, del miedo a la realidad, que el pequeñoburgués se dedicó a la tarea sentimental de describir los dolores*

---

<sup>111</sup> Emilio García Riera, *Historia...*, t. 2, p. 7.

*maternales. De más está decir que el culto a la madre trae como consecuencia inevitable la misoginia: es decir, el odio a la mujer como ser concreto, sujeto a las pasiones, tentaciones y sentimientos que ponen en peligro la existencia del sacrosanto y seguro ámbito maternal que debe llegar a ser.*

*“Pero ese regreso a la infancia, al ámbito protector, también se habría de expresar geográfica e históricamente. El pequeñoburgués regresó por ello a una idílica provincia para la que el tiempo no pasaba y donde se estaba a salvo de peligrosas modernidades. Y regresó a la hacienda porfiriana, que le fuera en su infancia descrita como un universo cerrado en el que los peones se dedicaban a ser muy mexicanos bajo la égida benévola de un señor feudal, descendiente de los encomenderos que dieran la primera y siniestra imagen paternalista del México criollo y mestizo.”<sup>112</sup>*

El hecho de expresar la visión del mundo de una clase social particularmente temerosa y conservadora, dentro de industrias que, a pesar de su crecimiento, vivieron períodos críticos que amenazaron su estabilidad y su capacidad de producir beneficios económicos, hizo que, casi sin excepciones, la producción cinematográfica de Argentina y México experimentara un temprano agotamiento creativo que dio a sus géneros un carácter excesivamente estandarizado y repetitivo. Este agotamiento va acompañado de una progresiva aniquilación de las corrientes que, dentro de géneros como la comedia o el melodrama, apuntaban a la representación de ciertos aspectos de las culturas nacionales de ambos países o del modo de vida de las clases populares.

Con respecto al caso de México, García Riera correlaciona el período de consolidación de la industria mexicana, entre 1938 y 1944, con la constitución de la comedia ranchera –de carácter costumbrista-, ya que el éxito comercial del film *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes) ocasionó, gracias a sus importantes recaudaciones dentro y fuera del país, un súbito interés del capital en la actividad cinematográfica. De los Reyes destaca el apego de la comedia ranchera –con todo y su implícito nacionalismo- a las instituciones pre-revolucionarias y su ataque a la política agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas: de allí su glorificación de la hacienda como forma de propiedad y de explotación.<sup>113</sup> Entre 1930 y 1950:

*“... paralelamente a los géneros nacionalistas se desarrollaron otros; unos desprendidos de las inquietudes nacionalistas, como el melodrama familiar y la nostalgia porfiriana; otros completamente ajenos, como un cierto tipo de comedia musical, el cine cómico o el melodrama arrabalero, aunque su génesis la encontramos en el teatro frívolo y en el mundo carperil.*

*“El moralismo y el escapismo nacionalistas nutrieron al melodrama familiar, que ya en la etapa muda hicieron su aparición en las películas protagonizadas por Mimí Derba, (...). La nostalgia porfiriana, surgida al finalizar el cardenismo y que alcanzara su plenitud durante el gobierno conservador de Manuel Ávila Camacho, no es más que la*

---

<sup>112</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>113</sup> Aurelio de los Reyes, Ob.cit., p. 55.

*prolongación de la nostalgia de un pasado idealizado característica de la comedia ranchera.”<sup>114</sup>*

De los Reyes establece una categorización que resulta interesante para el presente trabajo, ya que menciona un cine costumbrista asociado a la participación del estado en la producción cinematográfica y que tuvo una vida relativamente corta. Esta línea fue sustituida por una producción con tendencia al melodrama, vinculada a la indefinición cultural y a la conquista del mercado externo. Ya en la década del cuarenta, la comedia ranchera y el melodrama folklórico<sup>115</sup> ceden el paso a versiones de obras literarias de las llamadas “universales”, convertidas en melodramas, como parte de una estrategia que orienta la producción a la conquista del mercado externo:

*“La cosmopolitización implantará un sistema de convenciones por el que el cine nacional caerá en un perpetuo anacronismo y en un desprecio absoluto por las precisiones necesarias en orden al tiempo y al espacio. Así se llega a un universo abstracto, propio de un cine que no quiere tener nada que ver con la realidad. La imitación sistemática del ejemplo norteamericano sitúa a las películas mexicanas en un constante retraso con respecto al gusto general de su época. En el cine nacional de los años 40 reconocemos muchas veces el gusto de los años 30. Y además, un gusto ya ‘teatralizado’ (...) La verdad es que no se reconoce tanto un gusto general como su caricatura, resultante de una ausencia absoluta de todo espíritu crítico, de todo sentido del humor.”<sup>116</sup>*

En este período se adaptaron obras de Wilde, Verne, Brontë, Zola, Balzac, Víctor Hugo, los Dumas, Ibsen, Blasco Ibáñez, Pérez Galdós y otros autores, filtradas en su mayoría de acuerdo con los requerimientos del melodrama.<sup>117</sup> Aurelio de los Reyes al referirse a la “primera década del cine sonoro mexicano”, afirma:

*“El nacionalismo ‘cosmopolita’ (ser como otros para ser nosotros mismos) se manifestó tardíamente en la etapa sonora; tal vez la exaltación de los valores mexicanos por una campaña nacionalista patrocinada por el estado, bajo cuya sombra se inició la producción cinematográfica, hizo que afloraran primero la historia nacional y el costumbrismo como fuentes generadoras de argumentos cinematográficos. Ciertamente hubo películas con ‘espíritu universal’, ‘Santa’, ‘La mujer del puerto’, entre otras, realizadas por cineastas de otros países con la intención de sustituir a los spanish talkies; eran búsquedas de una cuña que permitiese penetrar el vasto mercado latinoamericano, dirigidas fundamentalmente para consumo externo, no para el mercado mexicano.”<sup>118</sup>*

De los Reyes también correlaciona la ideología de la pequeña burguesía con la ideología predominante en los géneros de ese país. Un aspecto de su análisis toca, precisamente, el problema de la síntesis indiferenciada de elementos culturales de

<sup>114</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>115</sup> Emilio García Riera, *El cine...*, pp. 48-49.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>117</sup> Ibid., p. 48.

<sup>118</sup> Aurelio de los Reyes, Ob.cit., p. 51.

distintas regiones en las películas del período 1938-44, un punto muy relacionado con el problema de la –inadecuada- representación de lo nacional:

*“Un problema planteado por las películas costumbristas mexicanas lo constituyó dar unidad a la multiplicidad; en una misma película se mezclaron moléculas folklóricas de diversas regiones del país, cada una con sus características propias, para expresar la esencia de éste (...) En ‘El indio’ (1938) de Armando Vargas de la Maza para simbolizar a todas las culturas indígenas sobrevivientes, se mezcla a los indígenas de Pahuatlán de la sierra de Puebla con yaquis de Sonora, huastecos de Hidalgo y San Luis Potosí, totonacos de Veracruz y mayas de Yucatán. En ‘La perla’ Emilio Fernández ubica la acción en Acapulco, en el estado de Guerrero en la costa del Pacífico, pero de pronto un conjunto de danza folklórica profesional irrumpe en la pantalla bailando sones veracruzanos, de la costa del Atlántico, sobre un tablado; también un par de indios tarahumaras del estado de Chihuahua, en el norte del país, desempeña un papel importante; la multiplicidad la encontramos también en los paisajes: desfilan las costas de Guerrero seguidas por la selva tropical con pantanos y manglares de los alrededores de Acapulco, desiertos del altiplano o del norte del país, un paisaje del Bajío y termina con un paisaje montañoso del estado de Morelos, todo dentro de un ámbito geográfico, según la película, no más extenso que veinte kilómetros longitudinales.”<sup>119</sup>*

En el caso de Argentina, Di Núbila coincide parcialmente con Getino, cuando apunta que el primer cine parlante argentino (es decir, el de la primera mitad de los 30) estaba dirigido al público popular, por lo que ignoraba al público de clase media y se concentró en una visión costumbrista. Como consecuencia de esto, el público burgués y de clase media también ignoró al cine nacional. Di Núbila amplía su argumentación al afirmar que, en algunos momentos –por ejemplo, el año de 1936-, la producción argentina se mantuvo ajena a influencias “extranjeras”, “excepto las influencias técnicas y de procedimiento... [las películas] mantuvieron intacta la esencia argentina de su ambiente, sus personajes y sus temas”.<sup>120</sup> Por este motivo, se diferenciaron claramente de la producción de otros países como México. A partir de 1937 (y aquí Di Núbila coincide con Getino), el cine argentino amplía su público y capta el interés de la clase media, en parte por sus logros técnicos,<sup>121</sup> pero también porque comenzó a alejarse de la temática popular. Ya en la década del 40 comenzó a predominar una orientación imitativa y ajena a los aspectos más resaltantes de lo nacional.<sup>122</sup>

El crecimiento de la industria, consolidado a principios de los 40, trajo como consecuencia una prosperidad que significó un giro hacia la ideología de la clase media que privó a la cinematografía argentina de una adecuada representación de lo nacional:

*“La prosperidad significó asimismo un vuelco hacia un cine dirigido a un público de clase media. El resultado, por regla general, significó el abandono de formas simples y*

<sup>119</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>120</sup> Domingo Di Núbila, Ob.cit., t. 1, p. 83.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>122</sup> José Agustín Mahieu, Ob.cit., p. 24.

*primitivas, pero también se vació de su sentido auténticamente popular. El aislamiento cultural fue la norma; sin comunicación directa con los sectores más avanzados de la literatura o el pensamiento modernos, el camino iniciado conduciría fatalmente a un lujo exterior, a la imitación mediocre de cinematografías ajenas. (...)*

*“Esta progresiva y lenta marcha hacia un estancamiento se hace más evidente en el período siguiente, en especial desde 1945. En la búsqueda -en principio loable- de un cine más evolucionado, de superior factura y alcance universal, la producción argentina volvió la espalda a los temas y las realidades del país para caer en un cine inocuo, falsamente internacional, impracticable imitación de los cánones del poderoso cine comercial de Hollywood. Es decir, con temas, personajes y medios indefinidos, sin características propias, susceptibles de reflejar cualquier ambiente. Y por lo tanto ninguno.”<sup>123</sup>*

Al igual que en la industria mexicana, la década del 40 se caracterizó por la profusión de adaptaciones literarias de carácter “universal”. Según Mahieu, esta tendencia responde al inicio de un proceso imitativo que alejó al cine argentino de la posibilidad de adquirir una fisonomía propia:<sup>124</sup>

*“Junto con las comedias de salón, esta serie de filmes pretendidamente dirigidos al público internacional comenzó una era de gestos ampulosos, lenguaje amanerado y vacuidad presuntuosa. Desde entonces, comenzó a hablarse de ‘tú’ hasta en las obras que pretendían reflejar un ambiente estrictamente local.”<sup>125</sup>*

Al finalizar su valoración estética de la producción argentina en la primera mitad de los 50, Mahieu vuelve a ocuparse de la representación de lo nacional en el cine industrial argentino:

*“... el cine argentino alcanzó pocas veces un sentido histórico militante; sus temas directamente enraizados en la realidad observaban el costado costumbrista, hacían pinturas de tipos (Ferreyra, Torres Ríos, en los mejores casos) o inmovilizaban la historia de los mitos exteriores, cristalizados (‘La guerra gaucha’, ‘Su mejor alumno’); la ajenidad del presente y la viñeta arquetípica del pasado coincidían también cuando el realizador buscaba la verdad en el folklore o el medio rural. La naturaleza era también un escape exterior: ‘Los isleros’ (1951), de Mario Soffici, era uno de esos intentos honestos de aprehender lo argentino a través de la pintura de tipos y ambientes. Pero a pesar de sus méritos de composición, sus personajes y sus acciones, hasta el medio mismo, parecían extrañamente ajenos, de utilería. Tal vez parte de esta desubicación fundamental –que transforma a las islas del Delta en un decorado y a sus pobladores en estilizados símbolos sin edad- de la imposibilidad de esos realizadores y autores de aprehender la realidad actual. Demasiado apegados a una estructura que no podían superar, tampoco podían ‘ver’ críticamente una realidad oculta por los velos tradicionales que la paralizan en gestos preconcebidos e inexplicables. Sobre los contornos exteriores del hombre y el paisaje, se superponen, como en un calco, las imágenes ideales del gaucho o el porteño cosmopolita, el folklore de oleografía se imprime también en la ciudad, falseando la perspectiva sobre moldes perimidos.”<sup>126</sup>*

---

<sup>123</sup> Idem.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>125</sup> Ibid., p. 31.

<sup>126</sup> Ibid., p. 36.

Getino explica que la producción argentina, desde el punto de vista ideológico, se desarrolló en dos vertientes. La primera, de orientación burguesa, dio forma a la mayor parte de la producción, con matices que permiten distinguir algunas variantes: a) Una producción abiertamente burguesa que se inicia en 1937-38, para las clases medias y dirigentes, e integrada por comedias rosa “con protagonistas ingenuas y decorados fastuosos”; b) Un cine “estetizante”, influenciado por el cine europeo y con tendencia al melodrama “de calidad”; c) Un cine de “mistificación popular” que concuerda con la visión del mundo de la pequeña burguesía urbana.<sup>127</sup> La otra corriente que menciona Getino es de orientación popular, pero coincide en muchos aspectos con la burguesa, por lo que se traduce en una producción mayormente populista, aunque en algunos casos se vislumbra una tendencia a lo nacional. En esta última corriente destaca el trabajo de Manuel Romero, director que concretó una variante de la comedia ligera ambientada en escenarios naturales del país.

Para Getino, los géneros que se inscriben dentro de la vertiente burguesa desarrollada a partir de 1937-38, se caracterizan por ignorar todo aquello que recuerde la cultura y el modo de vida nacionales:

*“Dans le cinéma de l’époque, dont les pionniers avaient été Francisco Mugica et Luis Cesar Amadori, on remplaça les décors naturels (les sites naturels du pays) par de gigantesques studios hollywoodiens, où l’on pouvait reconstituer facilement un palais russe, Paris sous la neige ou un faubourg londonien.*

*“Ce cinéma limita également les espaces extérieurs: désormais les prises de vue étaient réalisées dans des intérieurs immenses et luxueux, remplis d’escalators et de draperies, à peu près hermétiquement fermés et surtout sûrs (...) Il en fut de même pour le visage humain: les protagonistes devaient avoir des traits européens, et les métis ou les créoles ne se voyaient attribuer que des rôles secondaires, des rôles de bouffons ou de “méchants”, ou bien devaient se soumettre à des séances épuisantes de maquillage et de rectifications des traits.*

*“Le langage se modifia également. Le dialogue réaliste disparut et ce fut le langage littéraire hispanisant qui s’imposa: ce fut l’époque où le ‘tu’ remplaça le ‘vos’.*

*“Enfin, on se mit à piller tout le roman du XIX siècle: Tolstoi, Strindberg, Wilde, Ibsen, Flaubert, Feuillet, etc. à l’exclusion des oeuvres de la littérature nationale, y compris celles des écrivains les plus célèbres de l’oligarchie.”<sup>128</sup>*

<sup>127</sup> Octavio Getino, Ob.cit., p. 30.

<sup>128</sup> “En el cine de esa época, cuyos pioneros habían sido Francisco Mugica y Luis César Amadori, los escenarios naturales del país fueron reemplazados por gigantescos estudios hollywoodenses en los cuales se podía reconstruir con facilidad un palacio ruso, París bajo la nieve o un barrio londinense. Este cine limitó igualmente los exteriores: predominaban los planos de interiores inmensos y lujosos, llenos de escaleras y colgaduras, casi herméticamente cerrados y muy seguros (...) Sucedió lo mismo con el rostro humano: los protagonistas debían tener rasgos europeos mientras que los mestizos y los criollos sólo obtenían papeles secundarios, de bufones o de malvados, o bien debían someterse a extenuantes sesiones de maquillaje y de rectificación de sus rasgos. También se modificó el lenguaje. El diálogo realista desapareció y se impuso un lenguaje literario hispanizante: fue la época en la que el ‘tú’ reemplazó al ‘vos’. Finalmente, hubo un saqueo de la novela del siglo XIX: Tolstoi, Strindberg, Wilde, Ibsen, Flaubert, Feuillet, etc. y una exclusión

Getino afirma que también se llegó a imitar al cine mexicano, como estrategia para recuperar el favor del público de la clase media y popular.<sup>129</sup>

En general, los géneros cinematográficos de México y Argentina parecen haber sufrido un mismo proceso. Mientras ambas industrias iniciaban su carrera en pos de una presencia en sus respectivos mercados internos, es decir, durante los primeros años del sonoro, experimentan un auge de la representación de lo nacional, de acuerdo con pautas genéricas propias orientadas a lo popular y lo costumbrista. Posteriormente y tal vez como una estrategia para ampliar su público en el mercado hispanoamericano o hacia las clases medias, se recurrió a la imitación de fórmulas exitosas en Estados Unidos o en Europa, como las versiones de obras literarias “universales”. Los cuadros N° 1 y 2 resumen los géneros identificados por los autores consultados en la producción de las industrias cinematográficas de México y Argentina.

Tal como han sido descritas aquí en algunos de sus aspectos, las industrias cinematográficas de Argentina y México fueron el referente de Luis Guillermo Villegas Blanco en su ambición de convertir a su empresa, BF, en una productora de largometrajes capaz de ocupar una porción del mercado cinematográfico venezolano y latinoamericano. Tales industrias llegaron a alcanzar una organización y un funcionamiento dentro de los cuales, aunque imitadores de Hollywood en muchos aspectos, debieron afincarse en sus propias particularidades para sobrevivir en países dependientes y subdesarrollados, y en un mercado cinematográfico dominado principalmente por la producción estadounidense. Cabe recordar que entre tales particularidades se encuentra la configuración de formas genéricas propias, ciertamente incapaces de representar en forma adecuada muchos aspectos de sus respectivos contextos nacionales, pero, en buena medida, producto de una manera específica de entender la producción cinematográfica. Como se verá en los capítulos que siguen, los largometrajes de Bolívar Films renuncian incluso a la posibilidad de dar pie a formas genéricas específicamente venezolanas, pues la concepción, la producción y la elaboración de sus largometrajes responden a un proyecto cuya principal orientación fue de carácter imitativo.

---

de obras de la literatura nacional, incluyendo el trabajo de los escritores más célebres de la oligarquía.” Ibidem, p. 34. [traducción nuestra]

<sup>129</sup> Idem.

**Cuadro N° 1**  
**Los géneros del cine mexicano**<sup>130</sup>

MELODRAMA	COMEDIA	AVENTURAS	OTROS
Melodrama ranchero, melodrama revolucionario (GR)	Comedia musical	Policial (GR), Patrióticas (GR)	Drama religioso (GR)
Melodrama de exaltación indigenista (GR)	Picante (GR), picaresca (GR, RM), de equivocaciones (GR)	Adaptaciones de la literatura universal (GR)	Cine de la revolución (CM)
M. de exaltación histórica, melodrama de época (GR)	Cantinflas como subgénero (GR)		Cine de rumberas, cine de aventureras (CM)
Melodrama cabaretero (GR)	Comedia urbana (CM)		Filmes patriótico-biográficos (GR)
Melodrama materno (GR), familiar (GR, CM, AR)	Comedia burlesca: Tin Tan, Cantinflas, (RM)		Filmes nostálgicos y románticos (GR)
M. erótico, infantilista, psicologista, de misterio, pintoresquista, romántico, taurino, de espionaje, nostálgico (GR)	Comedia folklórica o ranchera o costumbrista, Comedia nostálgica del período porfiriano (GR, CM, RM, AR)		
Melodrama arrabalero (GR, AR)			
Melodrama rural (GG)			

<sup>130</sup> GG=Gustavo García; RM=Rafael Medina de la Serna; AR=Aurelio de los Reyes; GR=Emilio García Riera; CM=Carlos Monsiváis.

**Cuadro N° 2**  
**Los géneros del cine argentino**<sup>131</sup>

MELODRAMA	COMEDIA	OTROS
Melodrama romántico/musical (DDN), melodrama romántico (DDN)	Comedia sofisticada, inspirada en Hollywood, en dos vertientes: popular y burguesa (JM, DDN)	Filmes épicos de ambiente rural / gaucho (JM)
Melodrama “de calidad” (OG)	Comedia costumbrista (JM), comedia porteña (DDN)	Cine erótico (DDN)
Melodrama policial (DDN)	Comedia “brillante”, de orientación burguesa, comedia “blanca” (JM), comedia sentimental burguesa, comedia de enredos para la clase media(DDN)	Cine policial (OG), policial inspirado en el policial de Hollywood (DDN)
	Comedia familiar (JM)	Filmes históricos (OG)
	Comedia musical de inspiración hollywoodense adaptada al ambiente porteño (DDN)	Adaptaciones de la literatura universal (JM, DDN)
	Comedia ligera ambientada en escenarios naturales (OG)	Cine social (DDN)
	Comedia picante (DDN)	Drama social-folklórico (DDN)
	Comedia de ingenuas (DDN), comedia adrosa (OG)	Dramas de adolescencia (DDN)
	Sainete (DDN)	Aventura histórica (DDN)
	Comedia romántico-policial (DDN)	
	Comedia romántica (DDN)	

<sup>131</sup> DDN=Domingo Di Núbila; OG=Octavio Getino; JM= José Agustín Mahieu

### 3. La imitación como premisa: los largometrajes de Bolívar Films (1949-1955).

#### 3.1. Bolívar Films y la consolidación de la industria cinematográfica privada en Venezuela.

Uno de los rasgos que han definido la producción cinematográfica venezolana a lo largo del siglo XX es su dependencia con respecto a las instituciones gubernamentales. Tal dependencia ha asumido distintas formas y una de las más recientes ha sido el financiamiento a la producción a través de organismos estatales especialmente creados para tal fin, durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Los orígenes de este vínculo entre la producción cinematográfica y las instituciones oficiales se sitúan en la dictadura de Juan Vicente Gómez:

*“Es en 1927 cuando el gobierno venezolano -por entonces la dictadura de Juan Vicente Gómez- toma cierta conciencia del poder propagandístico del cine, que tenía veinte años aprovechando gracias a la iniciativa de los pioneros. Siendo su punto fuerte, por lo menos desde la presidencia de Guzmán Blanco, la construcción y la vialidad, resultó natural que la idea de establecer un centro de producción cinematográfica con esos fines se presentara en el seno del Ministerio de Obras Públicas. Se trajo de Francia al experto Léon Ardouin y se creó una infraestructura técnica de mediana capacidad que, después de instalarse sucesivamente en dos domicilios en Caracas, es trasladada en 1930 a la sede presidencial de Maracay. Allí, el organismo trabajará hasta diciembre de 1935, en inextricable simbiosis con Maracay Films, la empresa privada de Efraín Gómez. Era éste un joven sobrino del dictador, aficionado a las innovaciones técnicas, que al cabo de este proceso quedó a la cabeza de los que se conocerán como los Laboratorios Nacionales.”<sup>132</sup>*

Así, la primera producción cinematográfica venezolana llevada a cabo a partir de una infraestructura industrial se concretó como una dependencia de un organismo gubernamental, producto de la conjunción de la capacidad los cineastas activos para aquella época –Juan Martínez Pozueta, Rafael Rivero y Finí Veracochea entre ellos-<sup>133</sup> y de las necesidades propagandísticas del régimen gomecista. Entre 1924 y 1940 la producción cinematográfica venezolana estuvo a cargo de cineastas “integrales”,<sup>134</sup> pues

<sup>132</sup> Ambretta Marrosu, “El cine” en Elías Pino Iturrieta (Ed.) *La cultura en Venezuela, historia mínima*, p. 196. La autora resume aquí los hallazgos de José Miguel Acosta en *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*, Caracas, FCN, 1998.

<sup>133</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos de la supervivencia” en Tulio Hernández (Ed.) *Panorama histórico del cine en Venezuela*, p. 31.

<sup>134</sup> Marrosu propone una periodización para la historia del cine venezolano a partir de las diferentes modalidades que adopta la figura del cineasta: “...aun sustentando la hipótesis de que las condiciones de producción se reflejan (se expresan) en la forma fílmica, estamos lejos de suponer que la *totalidad* de ésta sea resultado de tales condiciones. El cineasta (...) representa la expresión central (o centralizadora) de todos esos elementos, incluyendo las condiciones de producción. El cineasta, en definitiva, es el punto de encuentro de los principales y diversos elementos que entran

se trataba de cineastas que ya no podían justificar su actividad y su vocación a partir de la idea del pionero, ocupado en producciones ocasionales y aficionadas. La complicación de la técnica cinematográfica, así como el afianzamiento en el ideario cinematográfico del mito del cine industrial a gran escala, llevan a estos cineastas a considerarse profesionales del cine, en el sentido de profesionales de la técnica, pero sin el componente de especialización y rigurosa división del trabajo prevaleciente en la producción industrial tal como la concebimos hoy en día, gracias a la difusión del paradigma Hollywoodense. Es así como estos cineastas resultaban indispensables para la ejecución de cualquier proyecto cinematográfico, por lo que el encargo gubernamental y la realización de cortos publicitarios se convirtieron en sus principales fuentes de ingresos, mientras alternaban tales actividades con la realización de sus propias películas. Los cineastas “integrales” son un elemento indispensable para la caracterización del proceso mediante el cual la producción cinematográfica venezolana establece vínculos de dependencia económica con respecto a las instituciones gubernamentales durante la dictadura de Juan Vicente Gómez. La figura de Edgar J. Anzola es la más destacada entre los cineastas “integrales”, pues llevó a cabo sus proyectos personales en sintonía con la evolución de la intelectualidad venezolana más avanzada para la época, al mismo tiempo que realizó documentales o reportajes por encargo a través de las figuras del adelanto y el pago de honorarios.<sup>135</sup>

Pronto se producen transformaciones que alterarán la situación de los cineastas “integrales”, pues al acercarse la década del 40, fueron asumiendo cada vez más la condición de técnicos al servicio de los emergentes “cineastas pseudostandard”:

*“Los cineastas integrales protagonizan así una diversificación de modalidades de producción que acompañará al cine venezolano, en grados y equilibrios variables, durante toda su evolución. Las dos líneas fundamentales de producción -el cine propagandístico-publicitario y el cine de espectáculo- comienzan a manifestar algunas de sus variantes y a generar por tanto distintas condiciones de producción. En la primera de estas dos líneas, el advenimiento de unas instalaciones industriales modifica las condiciones existentes en el período anterior, cuando el cineasta ofrecía un producto terminado o gestionaba personalmente el ‘encargo’, normalmente mediante un trato puramente verbal, asumiendo todo el proceso y devengando, más que una remuneración, el precio de una verdadera venta, al igual que el artesano que fabrica un objeto para un comprador.”<sup>136</sup>*

---

en juego en la producción cinematográfica.” Ambretta Marrosu, “Periodización para una historia del cine venezolano” en *Anuario Ininco*. Caracas, N° 1, 1988, p. 22.

<sup>135</sup> Ibidem, pp. 29-33; Ambretta Marrosu “Los modelos...”, pp. 29-30.

<sup>136</sup> Ambretta Marrosu, “Periodización...”, p. 32.

Al intensificarse el interés por el cine de espectáculo, se transforman los mecanismos de producción, de tal manera que la modalidad autárquica y artesanal comienza a ser sustituida por intentos de imitar el patrón capitalista dominante. Sin embargo, surgen contradicciones, pues pocos empresarios llegan a invertir en la producción cinematográfica bajo la modalidad de financiamiento total, y se crean, en cambio, diversas formas de asociación con los cineastas. Un factor de cambio influye dentro de este panorama, pues la desaparición de Gómez favoreció una serie de transformaciones políticas cuyas repercusiones económicas podemos resumir de la siguiente manera:

*“... arrancó, desde ese momento, el proceso de modernización por el cual Venezuela ha creado, o sufrido, la estructuración actualizada de todos los aparatos destinados al lucro, a expensas de aquellos destinados a la sociedad nacional en su conjunto. Gómez, como caudillo decimonónico que era, frenaba de hecho todas aquellas actividades que no podía controlar personalmente o a través de un sistema de apoderados y apadrinados. Muerto él, en medio de fermentos políticos de dificultosa y contradictoria solidificación, se desencadenaron las ambiciones de una clase burguesa poco dispuesta a pasar por la etapa heroica de la formación industrial del capital. De ahí que, entonces como hoy, lo que se desarrolló fundamentalmente fue la actividad especulativa y de inversiones fáciles y a corto plazo. No podía menos de aparecer, en este contexto, un desarrollo explosivo de la publicidad, paradójico gigante de la economía contemporánea, que mueve millones sin producir absolutamente nada.”<sup>137</sup>*

Dentro del campo cinematográfico, tales transformaciones se concretaron en el surgimiento de una industria privada cuyo sustento, en un primer momento, fue la realización de encargos para el gobierno de turno. En este sentido, destaca la creación de los Estudios Ávila:

*“Resumiendo al máximo, diremos que lo primero que ocurrió fue el desmantelamiento de los laboratorios de Maracay y una nueva, accidentada, instalación en Caracas. La fragmentación del organismo en sendas unidades asignadas al Ministerio de Educación y al de Sanidad y Asistencia Social resultó en una simple reducción de las posibilidades productivas. Apareció entonces una operación que parecía de gran envergadura: Rómulo Gallegos, que por cierto había ocupado por unos meses el cargo de Ministro de Educación, funda en 1938 Estudios Avila consiguiendo un nutrido grupo de accionistas entre los cuales se encuentra el propio Presidente de la República Eleazar López Contreras y decenas de personalidades representativas del poder posgomecista, obteniendo los equipos de los Laboratorios Nacionales como piso técnico de arranque, y naturalmente la seguridad de los contratos gubernamentales.”<sup>138</sup>*

La constitución legal de los Estudios Ávila data del 1° de julio de 1938. El largometraje de ficción *Juan de la calle*, producido por esta compañía y dirigido por Rafael Rivero, se estrenó en noviembre de 1941 y tuvo un exitoso paso por las salas

<sup>137</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, p. 37.

<sup>138</sup> Ambretta Marrosu, “El cine”, p. 197.

nacionales.<sup>139</sup> Cabe detenerse en la conformación de los accionistas de la empresa, privada pero estrechamente relacionada con los grupos de poder dentro del gobierno de Eleazar López Contreras y de los que lo sucedieron, así como con personajes ligados al ámbito empresarial o de prestigio en otros campos: además de Eleazar López Contreras, destacan el propio Gallegos, el coronel –para ese momento- Isaías Medina Angarita y Germán Suárez Flamerich. Marrosu apenas encuentra cuatro accionistas relacionados con el ámbito cinematográfico: Edgar Anzola, Antonio Bacé, Salvador Cárcel y Luis Alfredo López Méndez.<sup>140</sup> Es necesario señalar la creación de varias compañías productoras entre 1938 y 1939, todas de corta vida, al igual que Estudios Ávila. Venezuela Cinematográfica fue registrada en 1938 como Sociedad en Comandita Venezuela Cinematográfica y refinanciaría su capital en 1939, para transformarse en Sociedad Anónima. Esta compañía produjo *El rompimiento* (1938, Antonio M. Delgado) y *Carambola* (1939, Fini Veracochea), la primera un éxito y la segunda un fracaso taquillero. La empresa cesó sus actividades en 1940 y fue liquidada por su presidente, Rafael M. Zambrano, quien participará en Cóndor Films, sucesora de Venezuela Cinematográfica.<sup>141</sup> Cóndor Films, la empresa sucesora de Venezuela Cinematográfica, produjo dos películas, *Noche inolvidable* (1941, René Acevedo Borgia) y *Pobre hija mía* (1942, José Fernández). Ambas fueron fracasos taquilleros y de crítica.<sup>142</sup> Finalmente se encuentran Alma Americana y Compañía Luz y Sombra. La primera fue constituida por venezolanos residentes en Nueva York y produjo el film *Joropo* (1939, Héctor Cabrera), un nuevo fracaso taquillero. La segunda fue registrada en 1939 y realizó *Romance aragüeño* (1940, Augusto González Vidal), con éxito en la taquilla.<sup>143</sup>

Volviendo al caso de Estudios Ávila, entre 1939 y 1940 esta compañía realizó varios reportajes cinematográficos por encargo de instituciones oficiales. De los largometrajes proyectados en principio, sólo se llegó a estrenar *Juan de la calle* (1941, Rafael Rivero):

*“Los estudios se sostienen elaborando reportajes para el Estado, pero las reiteradas pruebas para la aplazada filmación de ‘Doña Bárbara’ acabaron debilitando la salud financiera de la empresa y Gallegos tuvo que acceder a producir ‘Juan de la calle’, filme que podría salvar a la compañía del fracaso financiero que ya se adivinaba. Esta película es la primera en Venezuela cuyo guión y argumento fue escrito especialmente*

<sup>139</sup> Karem Colmenares, *Estudios Ávila 1938-1942*, pp. 48, 67 y 75.

<sup>140</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, pp. 35-36.

<sup>141</sup> José Miguel Acosta, “El comercio del cine en Caracas y la producción nacional: 1935 a 1945” en *Anuario Ininco* N° 10, 1999, p. 12

<http://150.185.90.170/Humanitas2/publicaciones/ANUARIO%20ININCO/pdf/Vol1-N10/pag107.pdf>

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 14.

*por un escritor profesional, por un intelectual de la talla de Gallegos, y apoyaba el avanzado proyecto del Ministerio de Educación donde Rafael Vegas acariciaba la idea de una serie de centros o Casas de Observación destinados a la recuperación de menores marginales o delincuentes.”<sup>144</sup>*

La empresa fue liquidada en 1942. El cierre se produjo el 7 de abril de 1942, tal como consta en la Convocatoria a una Asamblea General Extraordinaria, publicada por el diario El Universal en la misma fecha, que divulga las resoluciones tomadas por la Junta Directiva en reunión del 27 de marzo de 1942.<sup>145</sup> Los equipos utilizados por Estudios Ávila en sus producciones no eran otros que los equipos de los Laboratorios Nacionales, que habían sido arrendados por el Ministerio de Obras Públicas luego del desmantelamiento de los laboratorios de Maracay. Al ser liquidada Estudios Ávila, el MOP los pone en venta, a través de una licitación. La subasta pública se llevó a cabo el 27 de agosto de 1942 y en ella resultaron favorecidos Luis Guillermo Villegas Blanco y Rafael Rivero, tal como consta en un aviso publicado por El Universal, el 28 de agosto de 1942. Los equipos fueron adquiridos por un valor de Bs. 33.000,00,<sup>146</sup> y pasaron a formar parte de los activos que Villegas Blanco aportaría en 1943 a la constitución de su empresa. A pesar de su fracaso, Estudios Ávila fue, junto con BF, la iniciativa más importante en lo que se refiere a la aparición de una industria cinematográfica privada. Ambas empresas continuaron las estrechas relaciones entre la producción cinematográfica y las instituciones gubernamentales, concretadas a raíz del establecimiento de los Laboratorios Nacionales, pero adaptándose a las nuevas circunstancias políticas y económicas:

*“... justamente hasta inclusive esta etapa de los años cuarenta, la historia del cine venezolano gira alrededor del Estado mediante vínculos de verdadera intimidad: una intimidad familiar, signada por un paternalismo indulgente y distraído, que sin embargo sólo era posible conquistar mediante la previsoría sumisión, voluntaria y madrugadora, de los hijos. Un clásico pacto de caballeros, nunca firmado y acaso nunca concebido en abstracto, sino sólo en acorde inmediatez, por el cual los cineastas se formaban en el arte de ser neutros y el Estado en el de reforzarse a cambio de una sabia complacencia. Sabía, porque el primitivo mecanismo del favor al individuo se tornó muy pronto -cuando el cine comenzó a adquirir, precisamente con Bolívar Films, la estatura económica de una verdadera industria capitalista- en favor de una clase: la que detenta el poder económico. Y esto, el Estado ya lo había aprendido, en otros tiempos y en otros lugares.”<sup>147</sup>*

Puede decirse que BF inicia sus actividades aproximadamente en 1939, cuando Luis Guillermo Villegas Blanco y Samuel Dembo comienzan a filmar documentales

<sup>144</sup> Ibid., p. 12.

<sup>145</sup> Karem Colmenares, Ob.cit., pp. 91-92.

<sup>146</sup> Luz Nahir El Jessor e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 25-29.

<sup>147</sup> Ambretta Marrosu, “Cine en Venezuela” en *Encuadre*. Caracas, N° 59, Enero-marzo 1996, p. 57.

juntos.<sup>148</sup> Hacia finales de 1939 y principios de 1940, comienza la realización de las Estampas Regionales,<sup>149</sup> una “... serie de películas documentales sobre los Estados de Venezuela, hechas durante el gobierno del General Eleazar López Contreras y producidas por Luis Guillermo Villegas Blanco...”<sup>150</sup> Estos documentales podrían haber sido el resultado de encargos hechos a Villegas Blanco por parte de los gobernadores de los Estados:

*“Si bien es cierto que estos films documentales realizados por Villegas Blanco llevaban <<a propios y extraños, la semblanza plácida, bella, emotiva, folklórica y cantarina de nuestra provincia...>>, utilizando música folklórica venezolana, tal como apunta la revista Mi Film (1945:68:5); no es menos cierto que se produjeron por encargo de las distintas entidades regionales (al menos así lo explicitan José Abel Montilla, gobernador del Táchira y Manuel Maldonado, ex magistrado del Zulia) con el objetivo de publicitar la labor cumplida por los gobernadores durante la administración del General López Contreras. También pareciera que la realización de estas cintas forman [sic] parte de un proyecto respaldado por el Ejecutivo Nacional para acreditarse como un gobierno progresista, tanto dentro del país como en el exterior, sin mengua de propósitos tan loables como frenar el éxodo de la población de la provincia hacia la metrópolis y el de propiciar un mayor conocimiento e intercambio entre las diferentes regiones, contribuyendo a consolidar el sentido de la nacionalidad. Bajo este perfil no queda sino pensar en la realización de cine oficial. En efecto, no parece tratarse de un simple ‘apoyo oficial’, sino de un mecenazgo utilitario proveniente de las esferas gubernamentales, en su ya conocido afán de usar un medio tan efectivo como el cine – ahora sonoro- para promocionar la gestión oficial dirigida desde Miraflores.”<sup>151</sup>*

Al parecer, llegaron a filmarse al menos siete documentales de esta serie, aunque queda abierta la posibilidad de que se hayan realizado algunos más. Existen indicios de la filmación de las *Estampas del Táchira*, en noviembre de 1940, con la participación de Juan Martínez Pozueta.<sup>152</sup> También hay indicios de la existencia de los documentales de la serie correspondientes a los Estados Barinas y Mérida.<sup>153</sup> Hasta el momento, únicamente aparece documentada la proyección de las *Estampas de Lara*, los días 2, 4 y 5 de mayo de 1941; las *Estampas de Trujillo*, el 9 de mayo de 1941; las *Estampas de Yaracuy*, los días 23 y 24 de mayo del mismo año y, finalmente, las *Estampas de Maracaibo*, los días 4, 5 y 6 de julio de 1941. Todas las proyecciones se efectuaron en el Teatro Capitol de Caracas.<sup>154</sup>

<sup>148</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p 18.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Marina Levy, *Actividades cinematográficas de Juan Martínez Pozueta vistas a través de su archivo personal*, p. 86.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>152</sup> Ibid., pp. 87-88.

<sup>153</sup> Ibid., p. 93.

<sup>154</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 20-22.

La empresa se consolida en 1942, gracias a la adquisición de equipos, local y personal especializado provenientes de Estudios Ávila y Cóndor Films.<sup>155</sup> Poco tiempo después de la licitación en la que Luis Guillermo Villegas Blanco adquirió los equipos cinematográficos del Ministerio de Obras Públicas que Estudios Ávila había arrendado, BF se instaló en la sede de Cóndor Films, en El Conde, con el siguiente personal:

*“El cargo de Gerente de Producción lo ocupó Luis Guillermo Villegas Blanco y entre su personal técnico y artístico contaban con la mayoría de las personas que participaron en la realización de ‘Juan de la calle’ (...), y los técnicos que habían quedado sin trabajo por la crisis de las empresas que existían en el país. En la planta mayor de la productora, con la dirección técnica y artística, se encontraba Rafael Rivero, (...) Como camarógrafos tenían a Antonio Bacé y Aníbal Rivero. También contaban, entre otros, con Jacobo Capriles.”*<sup>156</sup>

La constitución legal de la compañía se efectuó el 14 de octubre de 1943.<sup>157</sup>

Es imposible soslayar las relaciones entre la creación y las políticas de Estudios Ávila y de BF, y el progresivo afianzamiento y predominio, a escala nacional, de una ideología modernizadora que aspira a la incorporación del país a la civilización dominante a través de la imitación de sus formas más accesibles.<sup>158</sup> A estas alturas, en plena década del 40, tal ideología se conjuga con unas circunstancias económicas favorables, asociadas a la consolidación de las primeras agencias publicitarias. ARS Publicidad cumple un papel determinante en estas circunstancias, pues su influencia, asociada a los medios de difusión impresos y radioeléctricos, termina por modificar los patrones de la propaganda oficial y señala, con su crecimiento, el inicio del auge de la publicidad en Venezuela.<sup>159</sup> El antecedente inmediato de esta empresa fue Publicidad ARS, registrada en 1938 bajo la razón social Anzola y Frías. Sus accionistas eran Edgar J. Anzola y Carlos Eduardo Frías, y la empresa se dedicaría a la publicidad en varios medios, entre ellos el cine. La sociedad se disuelve en 1939 y queda Frías como único dueño. El 7 de junio de 1945 Frías, Alberto Blanco Uribe y Miguel Saldivia registran ARS Publicidad S.A., con capital inicial de un millón de bolívares. El 80% de este capital fue aportado por Frías y provenía del total del activo, bienes y clientes de la antigua Publicidad ARS. La primera directiva de la empresa la integraron Frías, como presidente, y Blanco Uribe y Saldivia como directores.<sup>160</sup> La publicidad se vincula rápidamente con la producción

---

<sup>155</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>156</sup> Ibid., p. 30.

<sup>157</sup> Ibid., p. 39.

<sup>158</sup> Ambretta Marrosu, “Periodización...”, p. 33.

<sup>159</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, p. 37.

<sup>160</sup> Miguel López, *Consolidación de la producción publicitaria en el cine en Venezuela 1935-1954*, p. 63.

cinematográfica. Esto se evidencia a través del contrato firmado en 1944 entre ARS y BF para la realización de cortos comerciales.<sup>161</sup> Los “cineastas integrales” tuvieron a su cargo la ejecución de la producción cinematográfica gubernamental en un contexto en el que ésta era la opción predominante. Con el florecimiento de la producción industrial privada, éstos cedieron el lugar a los “directores pseudostandard”, que pasarían a ser las figuras dominantes en la producción cinematográfica nacional entre 1940 y 1950:

*“Aunque la confirmación de que la actividad cinematográfica podía ser económicamente rentable proviniera de los requerimientos propagandístico-publicitarios, la ilusión de poder implantar el modelo internacional del cine de ficción se reforzó a tal punto que ya en la segunda mitad de la década se producían tres películas por año en promedio, contra el de una cada dos años de la década del 30. La iniciativa de producción, de acuerdo al modelo, provenía cada vez más del productor, quien gracias a una actividad económica crecientemente realista estructuraba equipos de producción organizativa y técnicamente cada vez más ajustados al ‘standard’ internacional. (...) Pero la preponderancia de la mentalidad del novel industrial, ‘imitador’ por excelencia por ser importador de tecnología y ‘modernizador’ del país, condujo a la idea de que, así como la industria se fundaba en la importación, aquel personaje clave de la realización cinematográfica que era el director se constituiría en la mejor garantía del éxito si fuera a su vez importado. De ahí que en ese segundo quinquenio, por obra fundamentalmente de Bolívar Films, el cine venezolano emergente estuviera dirigido sobre todo por extranjeros, aunque curiosamente en la mitad de los casos cumplieran esa función por primera vez, proviniendo, como los venezolanos, de la actuación y del teatro.”<sup>162</sup>*

El director “pseudostandard” es, en esencia, un asalariado, desligado de la responsabilidad de invertir en la producción y, aunque influye directamente sobre el aspecto cualitativo de los filmes, “no siempre tiene que ver con su género, tendencia y componentes técnico-artísticos”.<sup>163</sup> Este tipo de cineasta termina de cobrar forma gracias a las actividades de BF, tanto en la producción de documentales, noticieros y cortos publicitarios, como en el proyecto de largometrajes.

Tanto Marrosu como El Jesser y Ferreira se ocupan extensamente de la génesis y afianzamiento de BF hasta el momento en que comienza a gestarse la idea de los largometrajes de ficción. A continuación, presento un resumen de las principales conclusiones de Marrosu sobre a las políticas de BF, en tanto éstas se relacionan con el ámbito más general de la ideología y las políticas del empresariado venezolano, ya esbozadas en párrafos anteriores. Estas serán las hipótesis que orientarán la exposición en el punto 3.2, y sus aspectos más importantes serán desarrollados allí, tomando en cuenta los aportes de El Jesser y Ferreira.

<sup>161</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, p. 36.

<sup>162</sup> Ambretta Marrosu, “Periodización...”, pp. 35-36.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 36.

La situación de la empresa conducida por Luis Guillermo Villegas Blanco para 1946 puede ser considerada exitosa, ya que: 1) Posee un edificio propio, financiado por un crédito del Banco Industrial de Venezuela obtenido en 1944; 2) La organización del espacio en esta nueva sede es coherente con los planes estratégicos de la empresa, mientras que los equipos han sido ampliados y renovados para abarcar todo el proceso de producción cinematográfica, con miras a la producción de largometrajes; 3) Esta infraestructura está en condiciones de ofrecer servicios técnicos a otros productores; 4) Se produce un noticiero semanal, el primero del país, a partir de encargos del gobierno y reportajes publicitarios, estos últimos como resultado del contrato firmado con ARS; 5) También a partir de este contrato, se producen “películas pequeñas” o *microfilms*, destinadas a las salas de exhibición comercial.<sup>164</sup> Tal como lo señala la misma autora, BF fue el “paradigma de la producción cinematográfica de casi veinticinco años, tomando como polos 1943-1966”, por las siguientes razones: 1) Funda verdaderamente la industria cinematográfica en Venezuela; 2) Ratifica los vínculos de dependencia económica entre el cine venezolano y el estado, al mismo tiempo que inicia su dependencia de la industria publicitaria; 3) Es el ejemplo más claro del complejo de inferioridad que ha caracterizado al cine venezolano; 4) Manifiesta también la impotencia de los productores venezolanos frente al sector comercial de la distribución y exhibición, asociado al capital extranjero.<sup>165</sup>

La infraestructura de producción lograda por BF -equipos, estudios, personal y capital-, aunada a la ideología modernizadora-imitadora y a la mentalidad predominante en relación con la producción cinematográfica, da pie al proyecto de producir largometrajes de ficción destinados a la exhibición comercial, una idea que ya tenía vigencia en la producción cinematográfica venezolana desde finales de los años 30. Al examinar la producción de largometrajes de ficción entre 1938 y 1942 se pudo constatar la aspiración de los cineastas en este sentido. Los largometrajes realizados en el país entre 1945 y 1948 continúan esta tendencia, entre ellos *Barlovento* (1945, Fraiz Grijalba), *Aventuras de Frijolito* y *Robustiana* (1945, J.M. Galofré) y *Dos sirvientes peligrosos* (1948, J. Martínez y A. Casanova). Al parecer, la mayor parte de la producción venezolana de la segunda mitad de la década del 40 no obtuvo los ingresos suficientes para ser catalogada de “comercial”. Independientemente de la supuesta falta de oficio de los artistas, técnicos y/o directores involucrados en la realización de estos filmes, el fracaso económico de sus compañías productoras parece haber tenido su origen en el problema de la distribución-

<sup>164</sup> Ambretta Marrosu, “Cine en...”, pp. 57-58.

<sup>165</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, p. 39.

exhibición.<sup>166</sup> El comercio cinematográfico dentro del país, en franco crecimiento durante las décadas del 30, el 40 y el 50, se encontraba dominado por la importación de películas provenientes de Estados Unidos, México y Argentina principalmente, y se organizó a partir del control del mercado por parte de unos pocos grupos de empresarios que, en forma simultánea, regían la distribución y la exhibición. Este fenómeno será tratado con más detalle cuando corresponda analizar la exhibición de los largometrajes de BF.

Parece lógico suponer que durante las décadas del 40 y el 50 el gusto cinematográfico de los espectadores venezolanos estuviera moldeado por el cine estadounidense, mexicano y argentino.<sup>167</sup> Marrosu presenta una hipótesis que intenta explicar la orientación dada por Villegas Blanco a su proyecto de producción de largometrajes. La autora señala que, como los productores de *Frijolito* y *Robustiana*, el fundador de BF se propuso encontrar una fórmula para organizar una producción venezolana de éxito comercial, pero intentando evitar las fallas señaladas por la prensa cinematográfica de la época a las iniciativas anteriores. El modelo hollywoodense era inalcanzable en medio de las condiciones en que debía trabajar Villegas Blanco, por lo que éste decidió volver la mirada hacia la experiencia de las industrias mexicana y argentina. Para asegurar el éxito de su iniciativa, el fundador de BF formuló una estrategia que comprendía tres puntos: 1) Mantener el equipamiento técnico de su empresa al día, con la intención de cumplir con los estándares internacionales; 2) Asegurar la colaboración de Aquiles Nazoa, como escritor que garantizara la nacionalidad del proyecto; 3) Contratar personal técnico y artístico juzgado como idóneo, lo que, desde su perspectiva imitadora e industrial, significaba recurrir a artistas y técnicos extranjeros supuestamente con experiencia. Esta última elección acarrearía, para Villegas Blanco, algunas ventajas adicionales, como la posibilidad de obtener un espacio para sus productos en el mercado externo.<sup>168</sup>

### **3.2. Concepción, planificación y producción de los largometrajes.**

Es posible que Luis Guillermo Villegas Blanco albergara la idea de producir largometrajes de ficción desde los primeros años de BF, pero tal iniciativa sólo pudo concretarse en el momento en que su empresa alcanza la estabilidad y la prosperidad

---

<sup>166</sup> Ambretta Marrosu, "Cine en...", p. 59.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>168</sup> Ibid., p. 59.

descritas en 3.1. Las primeras declaraciones firmes en este sentido comienzan a aparecer en 1946, cuando se publican reseñas que sugieren el interés de BF por la producción de largometrajes.<sup>169</sup> En estas notas se menciona que “el popular Juan Carlos Thorry” busca, en Buenos Aires, técnicos y artistas para el proyecto de largometrajes de BF.<sup>170</sup> Poco tiempo después, la misma revista deja registro del viaje realizado por Thorry a Caracas, en compañía de Libertad Lamarque, y de su visita a las oficinas de BF.<sup>171</sup> También se menciona el viaje de Villegas Blanco a los Estados Unidos y México, y la adquisición, en los E.E.U.U., de equipos de filmación y laboratorio por un valor de \$ 100.000.<sup>172</sup> Finalmente, se anuncia que la empresa pronto estará capacitada para producir largometrajes argumentales.<sup>173</sup> De acuerdo con esto, Villegas Blanco planificó con gran cuidado y con razonable anticipación -dentro de los límites impuestos por el contexto venezolano y por su propia ideología - la trayectoria de su empresa hacia el largometraje. Desde el principio, la meta a alcanzar serían los estándares de la industria internacional.

El Jesser y Ferreira establecen una cronología del proyecto de largometrajes de BF a través de fuentes hemerográficas.<sup>174</sup> De acuerdo con estas autoras, durante el período en que fueron concebidos y realizados los largometrajes, BF continuó todas sus actividades tradicionales (noticieros, “microfilms”, documentales, servicios a otras productoras) y elevó su nómina de personal, pues esta se hallaba integrada por 43 empleados técnicos fijos para octubre de 1948,<sup>175</sup> cifra que aumentó a 110 durante la realización de los largometrajes.<sup>176</sup> Ya se mencionó que, dentro de la política infraestructural de BF, fueron adquiridos nuevos equipos, se construyeron estudios de filmación para el rodaje de largometrajes y apartamentos para alojar al personal extranjero contratado. Esto nos lleva a indagar sobre el financiamiento del proyecto que la empresa estaba a punto de iniciar, pues se trataba de una iniciativa que requería una gran inversión de capital. Con referencia a este tema, es pertinente recordar cómo BF

<sup>169</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 138, 7 de marzo de 1946, p. 5, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>170</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 139, 21 de marzo de 1946, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>171</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 140, 4 de abril de 1946, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>172</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 163, 27 de febrero de 1947, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>173</sup> *Mi Film*, Caracas, No. 169, 8 de mayo de 1947, pp. 16-38, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>174</sup> Los diarios caraqueños *El Nacional*, *El Heraldo*, *Últimas Noticias*, así como la revista *Mi Film*.

<sup>175</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 102.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 185.

obtuvo el favor de varios gobiernos sucesivos y cómo aprovechó esta circunstancia en beneficio de su consolidación y su crecimiento como empresa.

Ya se dijo que, durante el gobierno de Isaías Medina Angarita (1941-1945), la naciente empresa obtiene el impulso definitivo tras la adquisición de los equipos del MOP. Es muy posible que esta operación se hubiera efectuado en el marco de relaciones de amistad o de servicio entre Villegas Blanco y el gobierno, pues el fundador de BF participó en la liquidación de Estudios Ávila como representante de uno de los accionistas. Por otra parte, antes de este hecho, ya BF realizaba documentales de propaganda gubernamental. En su estudio de la producción documental de BF durante este período, El Jesser y Ferreira concluyen que todo el material revisado perteneciente a la colección Medina Angarita, está vinculado al gobierno y a sus instituciones.<sup>177</sup> En ocasiones, los documentales realizados se exhibían en funciones privadas a las que asistían, entre otros, altas personalidades del gobierno. Por ejemplo, el 31 de octubre de 1942 se presenta en el Teatro Principal el documental *El ejército venezolano*, producido por BF y narrado por el Capitán Julio Casañas. A esta función asistieron el Ministro de Guerra y Marina, directores de ese despacho, altos oficiales del Ejército y la Armada.<sup>178</sup> Las autoras señalan que las dependencias del gobierno tenían contratos con la empresa para la realización de documentales por encargo. En 1944, por ejemplo, existía un contrato con el MOP para producir un boletín mensual sobre las actividades de este despacho, que daría a conocer el estado de las obras en ejecución, y un contrato con el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social para producir tres documentales sobre las actividades de este ministerio.<sup>179</sup> A continuación, se describe el contenido de una muestra de los documentales de BF producidos durante este período. El material se identifica de acuerdo con lo señalado por El Jesser y Ferreira. Las siglas “IMA” corresponden a la Colección Bolívar Films, período Isaías Medina Angarita:

IMA 30, Efemérides Nacionales: Muestra al General Eleazar López Contreras presentando su último mensaje al Congreso Nacional, al cumplirse su período. Se describe la llegada del Presidente y los ministros a la sede del Congreso Nacional. Al finalizar el discurso de López Contreras, los ministros presentan las respectivas Memorias y Cuentas de los despachos a su cargo. La segunda parte del documental presenta las

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 85.

<sup>178</sup> Ibid., pp. 31-32.

<sup>179</sup> Ibid., p. 44.

elecciones presidenciales para el período 1941-1945, incluyendo los resultados. Isaías Medina Angarita es el nuevo Presidente de la República.<sup>180</sup>

IMA 32, La Gran Exposición de Venezuela: El documental presenta algunos aspectos de la Exposición Industrial realizada en el Estadio Nacional del Paraíso, en diciembre de 1942. Entre las empresas participantes destacan: Toddy, Fábrica de Caramelos Suiza, Pinturas Pinco, Pinturas Nacionales, Industria Nacional del Tabaco, Cerveza Zulia, Línea Aeropostal Venezolana, Industrias Pampero, Ron Santa Teresa, Papel Maracay. Se muestra también un evento en el que el empresario Eugenio Mendoza pronuncia un discurso.<sup>181</sup>

IMA 15, Inauguración de la Cédula de Identidad-Celebración del ascenso a General de División del Presidente Medina Angarita: Este documental presenta a Isaías Medina Angarita, miembros del Ejecutivo y altos funcionarios durante la inauguración de las oficinas del recién creado servicio de cedulaación. El Presidente cumple todos los pasos para registrarse como el primer venezolano en hacer uso de dicho servicio. A continuación, se le explica en qué consiste la cedulaación. Posteriormente, acude la ciudadanía para ser instruida sobre todo el proceso. Luego se muestra la utilidad de la cédula en alcabalas, tribunales, bancos y registros públicos. La segunda parte del documental es presentada como *Sucesos de Venezuela* y en ella se muestra el banquete ofrecido por la Escuela Militar a Medina, en celebración del ascenso de éste a General de División, en 1943.<sup>182</sup>

IMA 24, Tamunangue: Se aclara que el documental fue filmado en la ciudad de El Tocuyo y sus alrededores, durante las festividades de San Antonio, el día 13 de junio. Juan Liscano y Carlos Augusto León figuran como asesores folklóricos de la producción. Se explica la composición del Tamunangue, integrado por 8 sones, cada uno mostrado y acompañado por una breve explicación.<sup>183</sup>

IMA 42, Reflejo del progreso en Venezuela: Se presentan las distintas áreas de actividad del Ministerio de Obras Públicas. En este documental se muestran las obras realizadas en el Estado Guárico, la construcción de la carretera Oriente – Valle de la Pascua – Santa María de Ipire – Calabozo. También se muestra la arquitectura de las escuelas construidas en San Juan de los Morros.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Ibid., p. 66.

<sup>181</sup> Ibid., p. 68.

<sup>182</sup> Ibid., p. 70.

<sup>183</sup> Ibid., p. 75.

<sup>184</sup> Ibid., p. 80.

En este contexto, el Banco Industrial de Venezuela concedió a BF un crédito industrial, que se invirtió en la adquisición de un terreno de 5.000 m<sup>2</sup> en la actual urbanización de Santa Eduvigis y en la construcción del edificio que albergaría los nuevos estudios y laboratorios de la empresa.<sup>185</sup> La nueva sede es inaugurada a principios de 1946, luego de la adquisición de equipos de filmación a tono con la nueva infraestructura y con el ritmo de producción de la empresa.<sup>186</sup>

El derrocamiento de Medina dio paso a la Junta Revolucionaria de Gobierno (1945-1948), y la realización de documentales de BF continúa con las mismas características que en el período anterior. También continúa la exhibición de algunos de estos documentales en funciones privadas a las que son invitados los dignatarios del gobierno. En mayo de 1947 se exhiben los documentales *Incendios forestales* y *La escuela de la Guardia Nacional* en el Teatro Hollywood. A esta función asistieron representantes del Ejecutivo, altos jefes del Ejército y diplomáticos.<sup>187</sup> A continuación se describe el contenido de algunos documentales filmados por BF durante este período e identificados de acuerdo con lo señalado por El Jesser y Ferreira:

1946-001, Aviación Nacional – Línea Aeropostal de Venezuela: Este documental exalta el progreso de la Línea Aeropostal Venezolana, LAV, durante la Junta Revolucionaria de Gobierno. Muestra datos comparativos entre 1936 y 1946, sobre la capacidad de la línea para el transporte de pasajeros, lingotes de oro, correspondencia y paquetes. Se concluye que es notable la mejora del servicio en 1946.<sup>188</sup>

1946-014, El Ministerio de Agricultura y Cría presenta algunas de sus actividades: Este documental está dedicado a divulgar las actividades de enseñanza llevadas a cabo por la Escuela Práctica de Agricultura y Centro de Demostración, la Escuela de Tractoristas de Boca de Río y el Departamento de Genética. También se reseñan algunos logros de la campaña del Ministerio para erradicar el gusano de la hoja de algodón.<sup>189</sup>

1946-040, Gira de Rómulo Betancourt por el occidente del país: Se presenta la gira de Rómulo Betancourt y Mario Vargas, miembros de la Junta Revolucionaria, por el oriente del país. Ambos funcionarios visitan algunos pueblos del Estado Sucre,

---

<sup>185</sup> Ibid., p. 45.

<sup>186</sup> Ibid., p. 59.

<sup>187</sup> Ibid., p. 98.

<sup>188</sup> Ibid., p. 108.

<sup>189</sup> Ibid., p. 110.

inspeccionando obras. Otros estados recorridos son Monagas y Anzoátegui. Según el documental, reciben gran apoyo popular durante el viaje.<sup>190</sup>

1946-125, Corrida Carlos Arruza – Manolete: Se presenta una corrida de toros realizada en el Nuevo Circo de Caracas, en la que participan Carlos Arruza y Manuel Rodríguez (Manolete). Al espectáculo asistió Rómulo Betancourt, Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno.<sup>191</sup>

1947-008, 2º Aniversario de la Revolución de Octubre: Celebración del segundo aniversario de la Junta Revolucionaria, en Caracas. Se muestra a Rómulo Betancourt a la cabeza de los eventos realizados. Betancourt asiste a una misa funeral, inaugura escuelas, hospitales, parques, avenidas. También entrega viviendas a sectores populares.<sup>192</sup>

1947-030, Obras realizadas por Industrias Pampero: Se presentan los planes de expansión de la empresa destiladora Pampero, que incluyen la construcción de viviendas y su donación al personal de la compañía en el Estado Aragua y en Caracas. Se muestran igualmente aspectos del proceso industrial de embotellamiento.<sup>193</sup>

1947-160, La Escuela de la Guardia Nacional: El documental promociona las actividades de la Guardia Nacional, incluyendo el proceso de formación integral de sus hombres para la seguridad y custodia del territorio venezolano.<sup>194</sup>

En este período se consolidan definitivamente los Noticieros Nacionales, cuyos inicios datan de 1943, pues el primer Noticiero Nacional de BF se estrena en abril de ese año.<sup>195</sup> Como consecuencia de la mudanza de BF a la nueva sede de Santa Eduvigis, se produce una suspensión temporal de los noticieros entre diciembre de 1945 y enero de 1946. A su reaparición, en enero del 46, los noticieros se producen con una periodicidad de 10 días.<sup>196</sup> El Jesser y Ferreira estudian los noticieros producidos entre 1946 y 1948 y clasifican el material en 9 renglones: Acto oficial (1), acto social (2), publicidad-propaganda comercial/industrial (3), obras públicas (4), sucesos (5), notas refrescantes (6), denuncia (7), deporte (8), actos públicos (9).<sup>197</sup>

Las autoras aclaran que una misma noticia puede pertenecer a varias categorías. Luego de totalizar, concluyen que predominan los Actos Oficiales, los Actos Sociales, las

---

<sup>190</sup> Ibid., p. 111.

<sup>191</sup> Ibid., p. 113.

<sup>192</sup> Ibid., p. 114.

<sup>193</sup> Ibid., p. 117.

<sup>194</sup> Ibid., p. 119.

<sup>195</sup> Ibid., pp. 35-37.

<sup>196</sup> Ibid., pp. 96-97.

Obras Públicas y los Actos Públicos.<sup>198</sup> Si se examina el inventario de El Jessor y Ferreira, es posible constatar que, en esta clase de noticias, se reseña en forma positiva la gestión del gobierno, se exalta la doctrina oficialista y se da relevancia a los actos en los que figuran sus funcionarios de importancia. Como ejemplo, una muestra del contenido de dos ediciones de los noticieros durante el período 1946-1948. Al final del resumen de cada una, se indica la clasificación de su contenido de acuerdo con la investigación de El Jessor y Ferreira:

*“109: 1. Aviación: inauguración del Aeródromo de La Carlota. Asisten los miembros de la Junta Revolucionaria y numeroso público que presencia las demostraciones de los aviones que despegan y aterrizan en la pista (4 y 1); 2. Familia numerosa: noticia refrescante sobre los cachorritos que salen de su caja a jugar y a comer (6); 3. Inauguración del puente Mohedano, que comunica El Paraíso con la parroquia San Juan. En el acto estuvo presente el gobernador Gonzalo Barrios, quien cortó la cinta inaugural (1 y 4); 4. Hipismo: con una concurrencia imponente se llevó a cabo, en el Hipódromo Nacional, el clásico Junta Revolucionaria de Gobierno. Durante la competencia estuvo presente el mayor Mario Vargas, quien hizo entrega del trofeo al caballo y jinete ganador (1 y 9); 5. Otra promesa cumplida: desde la plaza Santa Teresa, cerca de la iglesia del mismo nombre, parte uno de los modernos autobuses particulares de la Urbanización Altamira, promesa cumplida por Don Luis Roche. Esta nueva línea atraviesa la ciudad desde el centro y pasa por el bosque Los Caobos, hasta Altamira (4); 6. Deportes: 8vos. Juegos Olímpicos de Oriente, organizados por la Creole Petroleum Corporation en Caripito. Participaron en el evento más de 200 atletas de ambos sexos (8).”<sup>199</sup>*

*“137: 1. Importante alocución del presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno: Con motivo de la celebración del 1º de mayo, el Sr. Rómulo Betancourt dirigió una alocución al pueblo de Venezuela, en la cual expuso los principales problemas del país, así como las soluciones que el gobierno ha planteado. Del mismo modo, exaltó los alcances de las políticas de beneficios al trabajador (1); 2. Maracaibo, festejos del día del obrero: Una gran multitud se concentró en la Plaza Baralt portando carteles alusivos a la fecha. Los obreros, acompañados por el resto del pueblo, marcharon por las calles más céntricas de Maracaibo (9); 3. Entrega de casas del Banco Obrero en Maracaibo: Como parte de los actos del 1º de mayo, el Banco Obrero entregó el primer lote de viviendas en la Urbanización General Rafael Urdaneta. Durante el acto de entrega, concurren personalidades del mundo militar y político, como público en general (4); 4. Entrega de diplomas: En la escuela Miguel Antonio Caro se realizó un sencillo acto, durante el cual se entregaron diplomas de reconocimiento a las personas que participaron en la campaña de alfabetización. El Sr. Luis Beltrán Prieto Figueroa, Ministro de Educación, hace entrega personalmente de los diplomas (2 y 1); 5. Banco Obrero en la capital: En el marco de la celebración del Día del Trabajador, el Banco Obrero hizo entrega de un importante número de viviendas en el sector Prado de María de Caracas. En el acto estuvieron presentes el Presidente Rómulo Betancourt, Mario Vargas y el Dr. Raúl Leoni, entre otros (4); 6. 1º de mayo en Caracas: Con una gran marcha que partió de Parque Carabobo hasta la Urbanización El Silencio, donde se realizó un imponente acto, en el cual intervinieron dirigentes obreros, así como el*

<sup>197</sup> Ibid., pp. 123-124.

<sup>198</sup> Ibid., p. 178.

<sup>199</sup> Ibid., p. 127.

*presidente de la Asamblea Constituyente, Andrés Eloy Blanco, el Presidente de la República Rómulo Betancourt y el comandante Mario Vargas (1).*<sup>200</sup>

Acomodándose a las variaciones del panorama político, Villegas Blanco y su empresa se las habían arreglado para obtener contratos, créditos y otros favores de los gobiernos anteriores, por lo que el derrocamiento de Rómulo Gallegos en 1948 y la instauración de la Junta Militar de Gobierno (1948-1952) no representaron ninguna interrupción en estos vínculos. A lo largo de su cronología de la ejecución del proyecto de largometrajes, El Jesser y Ferreira presentan abundantes referencias a la producción de noticieros y documentales, con las mismas características que en los gobiernos anteriores. Es este gobierno el que aporta el financiamiento para los largometrajes.

Los datos señalan que una parte importante de los recursos económicos destinados a financiar la producción de los largometrajes provenían de nuevos créditos otorgados por el Banco Industrial de Venezuela. En 1949 se informa sobre un aporte del BIV a la empresa: “Con respecto a Bolívar Films nos llega una información, según la cual el Banco Industrial de Venezuela le habría otorgado un millón de bolívares para hacer frente a los planes de producción.”<sup>201</sup> BF, a tono con las prácticas del empresariado venezolano contemporáneo, no basaba su estrategia para conseguir tales favores únicamente en las buenas relaciones con los funcionarios oficiales o en la exaltación de la labor gubernamental a través de sus noticieros. Otra práctica frecuente consistía en la realización de agasajos y homenajes. En este sentido, El Jesser y Ferreira refieren la participación de BF y de su fundador en un acto que, con motivo de agradecer el aporte del BIV a la empresa privada, reunió a representantes del empresariado y a directivos del banco:

*“En la prensa aparece un artículo donde se comunica que ... se reunieran en Bolívar Films representantes del comercio y la industria venezolana, con la finalidad de dejar constancia de la colaboración recibida durante el año por el Banco Industrial de Venezuela, así como también invitar a la Junta Directiva del mencionado instituto a un banquete, en el cual intervendrán como oferentes la mayoría de los representantes de firmas comerciales con movimiento en el mercado caraqueño. Sirviendo la oportunidad para que representantes de ramos industriales y comerciales se dirijan a la Junta directiva del Banco Industrial, exponiendo sus necesidades y solicitando la más amplia colaboración económica.*

*“En la reunión antes mencionada se designó al señor Luis Guillermo Villegas Blanco para que, a nombre de representantes del comercio y la industria, hiciera la correspondiente exposición ante los directivos del Banco Industrial. A la reunión asistieron, entre otras personas, Antonio Rivero Vásquez, Isidro Valles, Raimundo Molina, doctor Antonio Cervini, Elías Issa, Oscar Niemtschik, Pablo Arnoldo Lozada,*

<sup>200</sup> Ibid., pp. 136-137.

<sup>201</sup> *Mi Film*, Caracas, No. 226, 28 de julio de 1949, p. 26, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

*Santos Amundarain, Gustavo Jaén, Eliseo Sarmiento Núñez, William Larralde...*<sup>202</sup>  
[subrayado nuestro]

Juana Jacko, montadora argentina contratada por Villegas Blanco para editar *Venezuela también canta*, relata la situación de la empresa como deudora del Banco Industrial, luego del fracaso de los largometrajes, confirmando nuevamente la información sobre el otorgamiento de créditos, así como el papel que jugaron en él las relaciones amistosas entre Villegas Blanco, su círculo y los funcionarios del gobierno, relaciones que, en esta oportunidad, se activaron para impedir el embargo de la empresa:

*“Entonces llegó un momento que le embargaron [a Luis Guillermo Villegas Blanco] la compañía, le embargaron todo, él no estaba aquí porque estaba enfermo (...) y en ese interín vinieron a embargar los del Banco Industrial de Venezuela, (...) Entonces yo llamé a Aidita Villegas, la hija del Sr. Villegas (...) y entonces ella con los amigos del papá y todas esas cosas que tenían de gente conocida, les dijo que esperaran un poco, (...) y logró que en ese momento no cerraran la compañía...”*<sup>203</sup>

En el presente trabajo, se ha reconstruido e interpretado el proceso de planificación y producción de los largometrajes de BF a partir de la cronología elaborada por El Jesser y Ferreira. El elevado monto del crédito otorgado por el BIV, junto con el énfasis dado por Villegas Blanco a la adquisición de equipos y la construcción de inmuebles -estudios, apartamentos para el personal- como fase previa al proceso de producción de los filmes, confirma que la meta de BF en este proyecto no era otra que alcanzar los estándares técnicos de la industria cinematográfica internacional, cuyos parámetros habían sido definidos por Hollywood y asumidos por la producción de Argentina y México. La adecuación a tales estándares se había instituido como uno de los requisitos para la difusión, en el mercado externo, de cualquier producción cinematográfica. En este sentido, Villegas Blanco debió conocer la importancia de la conquista del mercado externo en el crecimiento y la consolidación de cualquier producción cinematográfica de carácter industrial. Para lograr este propósito era necesario algo más que producir filmes concordantes con los estándares de la industria cinematográfica internacional, de allí que la contratación de personal técnico y artístico extranjero apuntara no sólo a alcanzar tales estándares sino, especialmente en el caso del personal artístico, a facilitar la comercialización de sus productos en el mercado latinoamericano. Como se verá más adelante, esta parte de la estrategia fracasó, debido a las dificultades que encontraron los largometrajes de BF en el mercado externo.

<sup>202</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 216-217.

<sup>203</sup> Silvana Petrizzo, *Entrevista a Juana Jacko*, Caracas 10/5/1999.

Así, una parte esencial de la producción de los largometrajes fue la contratación del personal extranjero. Tal práctica ya tenía antecedentes dentro de BF, pues El Jesser y Ferreira refieren que, en mayo de 1947, la empresa contrató a los técnicos mexicanos Aniceto Ortega y Mercedes de Ortega para que apuntalaran la post-producción de sus documentales y noticieros. El primero asumió las funciones de Jefe de Laboratorio mientras que la segunda fue contratada como montadora. Ambos habían trabajado para los estudios CLASA.<sup>204</sup>

La contratación de los extranjeros que tendrían a cargo la realización de los largometrajes se efectuó en dos etapas. En un primer momento, se trajo personal de Argentina, integrado por el director Carlos Hugo Christensen, el productor Enrique Faustín, un grupo de actores integrado por Susana Freyre, Juan Carlos Thorry, Virginia Luque, Olga Zubarry, Juana Sujo, Francisco Álvarez, Juan Corona y Horacio Peterson – este último no vino a actuar, sino como asistente de dirección- el escenógrafo Ariel Severino, el camarógrafo Ramiro Vega, el sonidista Leopoldo Orzali, el montador Nelo Melli, el jefe de laboratorio Angel Zavalía, el asistente de producción Alberto Palomero, el realizador de decorados Francisco Guglielmino y los directores de fotografía Aníbal González Paz y José María Beltrán.<sup>205</sup> En un segundo momento, se recurrió a México, de donde vinieron los directores Fernando Cortés y Víctor Urruchúa, además de los actores Arturo de Córdova –quien vino a Venezuela antes que los demás, pues debía actuar en *La balandra Isabel llegó esta tarde*–, Susana Guízar, Mapy Cortés, Lilia del Valle, Carmen Montejo y José Elías Moreno.<sup>206</sup> Junto con este segundo grupo, fueron contratados Adam Jacko, director de fotografía, y su esposa Juana. Eduardo Andersen fue el último en venir a Venezuela. Es evidente que Villegas Blanco invirtió una gran cantidad de recursos económicos en estas contrataciones, especialmente en el grupo que participó en los filmes dirigidos por argentinos. Es posible que al menos parte de las contrataciones de personal extranjero haya sido cubierta con el financiamiento otorgado por BIV.<sup>207</sup>

<sup>204</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 98.

<sup>205</sup> Carlos Hugo Christensen, afirma en una entrevista que, en ese primer contingente, vinieron de Argentina 16 personas. *Mi Film*, Caracas, N° 220, 5 de mayo de 1949, pp. 7-8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit. En la enumeración presentada arriba hay 19, pero este grupo incluye a José María Beltrán, Virginia Luque y Francisco Álvarez, que vinieron posteriormente, para participar en *La balandra Isabel llegó esta tarde* y en *Yo quiero una mujer así*.

<sup>206</sup> Marrosu menciona como integrante del grupo de mexicanos a Ildemaro García; Ambretta Marrosu, “Cine en...”, p. 51. Con respecto a este último, otras fuentes afirman que es venezolano; *Mi film*, Caracas, N° 306, 6 de noviembre de 1952, p. 27, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit. Dado que no se encontraron menciones a este personaje en las fuentes sobre el cine mexicano, y a la biografía sintética que presenta *Mi Film*, se asume como cierto el dato de *Mi Film*.

<sup>207</sup> Ambretta Marrosu, “Cine en...”, p. 59.

En lo que se refiere a la dirección de los filmes, Villegas Blanco no consideró la posibilidad de encargarla ni a los veteranos de la producción venezolana -Edgar J. Anzola y Rafael Rivero, por ejemplo- ni a jóvenes venezolanos que comenzaban a despuntar en la realización, -César Enríquez y Margot Benacerraf-, mientras que confió la dirección de varias películas a debutantes como Juan Carlos Thorry (actor de reconocida trayectoria) o a directores francamente ignorantes de los recursos más elementales de la expresión cinematográfica, como Víctor Urruchúa.<sup>208</sup> Marrosu intenta explicar el criterio aplicado por Villegas Blanco en tales decisiones:

*“En la escogencia de los directores, valió tanto el antecedente del éxito comercial como la simple hipervaloración del ‘experto’ extranjero; en la de los actores, privó casi totalmente el primer criterio; en la de los técnicos, el más oportuno de buscar la seguridad de profesionales incluso principiantes pero acostumbrados a una disciplina mucho más rígida de la que podría hallarse entonces entre los venezolanos, y que es sin duda una condición importante para una eficiente producción cinematográfica. Si calculamos que los ‘importados’ constituyeron entre el 40 y el 50 por ciento del ‘staff’ empleado en los ocho largometrajes en cuestión, debemos concluir que el proyecto no aspiraba ni a coadyuvar la búsqueda de una expresión nacional, ni a obtener un resultado artístico de otro tipo. Estos dos criterios parecen haber gobernado únicamente el llamado a Aquiles Nazoa como guionista o co-guionista de las tres primeras producciones (...). La intervención de Juan Liscano como asesor de folklore fue quizás una demanda de aquel, quien partiendo de la novela de Guillermo Meneses se proponía sin duda lograr una obra de auténtica expresión nacional. Con los mexicanos, sin embargo, este elemento de preocupación desaparecía e incluso la otra película que más apuntaba a lo venezolano situando la acción en nuestros Andes (...), queda totalmente en las manos de éstos.”<sup>209</sup>*

Vista así, la contratación del personal extranjero es una manifestación más del complejo de inferioridad venezolano con respecto a cualquier cosa proveniente de otros países. En este sentido, las fuentes consultadas aportan numerosos indicios. El propio Luis Guillermo Villegas Blanco declara que, en su proyecto, los artistas y técnicos extranjeros guiarán y enseñarán a los “inexpertos” venezolanos en la difícil tarea de producir largometrajes de ficción con aspiraciones industriales.<sup>210</sup> Es posible inferir la misma idea a partir de las respuestas de Carlos Hugo Christensen a la revista *Mi Film*:

*“En cuanto al personal venezolano se refiere, hemos visto que hay mucho entusiasmo entre nuestros futuros colaboradores, quienes sin lugar a dudas estarán ansiosos de ampliar sus conocimientos, colaborando con nosotros, quienes hemos tenido la suerte de poder vivir durante muchos años en el ambiente cinematográfico de Buenos Aires.”<sup>211</sup>*

El Jesser y Ferreira citan notas informativas y de opinión en las que la prensa de Caracas, incluyendo a *Mi film*, se muestra favorable a la imitación de los modelos

<sup>208</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>209</sup> Ibid., pp. 61-62.

<sup>210</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 190.

<sup>211</sup> *Mi film*, Caracas, N° 220, 5 de mayo de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

mexicanos y argentinos. Las únicas notas discordantes en este sentido parecen ser las posiciones de Aquiles Nazoa y de Amy B. Courvoisier. El primero, tras renunciar a su trabajo de guionista-dialoguista, criticó duramente, desde la prensa diaria, el carácter no venezolano de las películas producidas por BF. Courvoisier, por otra parte, consideró negativa la contratación de extranjeros.<sup>212</sup> En general, se sobreestimó al personal importado, pues en muy pocos casos se trató de verdaderas estrellas (en el caso de los actores), de verdaderos expertos o de verdaderos talentos (en el caso de algunos directores). Un examen de la trayectoria del personal traído por Villegas Blanco permitirá esclarecer el verdadero valor del conjunto de profesionales extranjeros a los que el fundador de BF encomendó la realización de sus largometrajes. Este examen también permitirá inferir algunas consecuencias de las decisiones tomadas por Villegas Blanco.

Ya se mencionó que Juan Carlos Thorry actuó como una especie de embajador o emisario que preparó el terreno para el viaje de Luis Guillermo Villegas Blanco a Buenos Aires, viaje que se efectuó en diciembre de 1948. De acuerdo con las informaciones de Di Núbila, Thorry era un actor competente y exitoso, especializado en el género de la comedia como figura de apoyo. Su carrera se inició en 1935 y se extendió hasta 1986. En ese lapso, Thorry actuó en 43 películas hechas en Argentina –cabe la aclaratoria, pues el actor se desplazó a otros países como, por ejemplo, México- y, además de *Yo quiero una mujer así*, dirigió otras tres: *El complejo de Felipe* (1951), *Escándalo nocturno* (1951) y *Somos todos inquilinos* (1954).<sup>213</sup>

Enrique Faustín es mencionado por Di Núbila como fundador de la productora Artistas Argentinos Asociados en 1941, junto con Enrique Muiño, Lucas Demare, Elías Alippi, Francisco Petrone y Antel Magaña. Las actividades de esta empresa se iniciaron en abril de 1942 y Faustín se separó de ella en 1946:

*“Se cifraron grandes esperanzas en AAA desde que se anunció su constitución. Había surgido como reacción contra el mercantilismo y las desviaciones que amenazaban el porvenir del cine argentino y en ella se unieron varias de las figuras de más capacidad en sus respectivas especialidades. Alrededor del grupo central formado por Muiño, Alippi, Petrone, Magaña, el director Demare y el productor Faustín, se alinearon los escritores Petit de Murat y Manzi, el fotógrafo Bob Roberts, el escenógrafo Ralph Pappier, el compaginador Carlos Rinaldi, el músico Lucio Demare, el cameraman Humberto Peruzzi, el jefe de producción Julio Ferrando, el asistente de dirección Hugo Fregonese y el ayudante de dirección Rubén Cavallotti. Y también, mediante su asociación con San Miguel, Miguel y Narciso Machinandarena y Emilio Zolezzi.”*<sup>214</sup>

<sup>212</sup> 16 de junio de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>213</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), *El cine argentino 1933-1995* [CD Rom].

<sup>214</sup> Domingo Di Núbila, *Historia...*, t. 1, pp. 186-187.

En el grupo de argentinos destaca la abundancia de técnicos. El más importante de ellos es, sin duda, José María Beltrán, quien destacó como director de fotografía en España, su país natal, antes de la Guerra Civil. A su salida de allí, trabajó en Francia y en Inglaterra. Su llegada a Argentina contribuyó a la evolución de la fotografía en el cine de este país<sup>215</sup>:

*“Los primeros fotógrafos de inquietud plástica que tuvo nuestro cine (...) fueron los españoles José Suárez y José María Beltrán. Ellos terminaron con la llamada peyorativamente ‘luz argentina’, una luz sin origen definido, que se limitaba a alumbrar el decorado para que la acción quedara registrada fotográficamente, pero sin poner nada funcional en la película.(...)”*

*“Con Suárez y Beltrán la luz tuvo fuentes reconocibles, participó del relato mediante efectos y composiciones, adquirió calidades. Los negativos de Beltrán fueron admirables por el equilibrio de sus densidades. Más adelante asistiremos a sus mejores trabajos para nuestro cine –‘La dama duende’ y ‘Rosa de América’- y lo veremos coronar su carrera con el premio del Festival de Cannes a su fotografía para ‘La balandra Isabel llega esta tarde’ [sic].”<sup>216</sup>*

Aníbal González Paz también destacó en el cine argentino por su trabajo como camarógrafo y director de fotografía ligado, desde muy joven, a Lumiton. Sus trabajos más importantes datan de la década del 50.<sup>217</sup> Di Núbila menciona la labor de González Paz, Nelo Melli y Leopoldo Orzali en la expansión de Lumiton durante 1936:

*“Lumiton siguió operando en equipo. No tenía un cerebro dirigente. Un grupo de hombres, sin problemas de vanidad entre ellos, discutía las iniciativas y después las realizaba. El arquitecto Ricardo Conord se incorporó a la empresa e hizo la escenografía de la mayor parte de sus películas. Kish se alejó y Mugica tomó a su cargo el montaje, que pasó luego a Juan Soffici y Nelo Melli. El personal incluía muchos adolescentes entusiastas, que luego fueron profesionales destacados, como González Paz, Orzali y el ya nombrado Melli. Todos formaban una comunidad absoluta y cerrada, para la que no existían el cansancio ni el horario.”<sup>218</sup>*

Melli trabajó para directores importantes, entre ellos Francisco Mugica, Leopoldo Torres Ríos, Manuel Romero, Lucas Demare y, posteriormente, Leopoldo Torre Nilsson. También figura en varias películas dirigidas por Christensen. Adam Jacko, el tercer director de fotografía contratado en Argentina, parece haber tenido menos importancia, pues su nombre no es mencionado por Di Núbila. A finales de los 30 y principios de los 40, se desempeñó como camarógrafo y director de fotografía en algunas películas dirigidas por José A. Ferreyra -*El ángel de trapo* (1940)- y Enrique Santos Discépolo –

<sup>215</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

<sup>216</sup> Domingo Di Núbila, *Historia...*, t. 1, pp. 178-179.

<sup>217</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit., [CD Rom].

<sup>218</sup> Domingo Di Núbila, *Historia...*, t. 1, p. 77.

*Caprichosa y millonaria* (1939), *En la luz de una estrella* (1941).<sup>219</sup> Angel Zavalía se hizo productor en la década del 60 y Francisco Guglielmino trabajó como decorador en varios filmes durante los años 40, entre ellos varios dirigidos por Christensen –*Águila blanca* (1941), *La pequeña señora de Pérez* (1943) y *La señora de Pérez se divorcia* (1945).<sup>220</sup> En cuanto a Alberto Palomero, parece que su carrera se desarrolló como asistente de dirección, pues desempeñó este trabajo en *El canto del cisne* (1945), de Christensen. En los 50 se aventura como guionista de *Mary tuvo la culpa*, de Carlos Torres Ríos, hermano de Leopoldo Torres Ríos.<sup>221</sup>

En cuanto al personal artístico, el criterio de Villegas Blanco parece haber sido el de la eficiencia comercial de los contratados, comenzando por Carlos Hugo Christensen, quien resulta enjuiciado repetidas veces por Di Núbila en razón de su afición por las fórmulas de éxito taquillero, como la comedia “de ingenuas” y el drama “erótico”. De hecho, Christensen parece haber inaugurado este último género, con *Safo, historia de una pasión* (1943):

*“Christensen usó algunos simbolismos elementales (la telaraña para representar al muchacho atrapado y devorado por el sexo, etc.) y buscó otras valorizaciones gráficas (un baile de disfraz, exteriores mendocinos, juegos de luz y sombra) pero sin originalidad, sin un sello personal y por lo tanto sin unidad estética, lo que en algunos detalles se hizo muy evidente...”*<sup>222</sup>

A partir de ese momento, y debido a sus éxitos comerciales, Christensen se convirtió en un director muy solicitado en Argentina. En la década del 50, parece superarse y producir obras más interesantes.

El criterio comercial también se hace evidente en la contratación de los intérpretes, pues además del ya mencionado Juan Carlos Thorry, el español Francisco Álvarez también era un sólido actor de comedias taquilleras. Susana Freyre, especializada en papeles de ingenua, y Olga Zubarry, “primera estrella sexy del cine argentino”,<sup>223</sup> eran dos jóvenes actrices en ascenso que habían trabajado en varias ocasiones con Christensen y contaban algunas películas de éxito en su curriculum. La primera, casada con Christensen, abandonó Argentina junto con éste a principios de los 50. Sus motivos fueron, al parecer, políticos, pero la pareja regresó a su país en 1955.<sup>224</sup> La segunda tuvo

<sup>219</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom]. Esta fuente no registra la actividad de Jacko luego de 1941. Probablemente, y recordando el testimonio de su esposa Juana a Silvana Petrizzo, llegó a trabajar en los Estados Unidos.

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> Id.

<sup>222</sup> Domingo Di Núbila, Ob.cit., t. 2, p. 20.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>224</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

una larga y prolífica carrera, pues entre 1945 y 1985 actuó en 53 películas argentinas, entre ellas varias dirigidas por Christensen y por Mario Soffici.<sup>225</sup> Virginia Luque y Juana Sujo, aunque apenas señaladas por Di Núbila, tuvieron alguna importancia. Luque, actriz y cantante, terminó decidiéndose por esta última actividad, por lo que su filmografía es más reducida que las de Freyre y Zubarry. Con todo, entre 1943 y 1964 realizó películas bajo las órdenes de Francisco Mugica, Leopoldo Torres Ríos, Luis César Amadori y Lucas Demare.<sup>226</sup>

En general, la afluencia de tal cantidad de personajes se enmarca dentro de las crisis recurrentes que afectaban a la industria cinematográfica argentina, y que la llevarían a perder terreno en el mercado latinoamericano. Es posible que, en el contexto de tales crisis, resultara ventajoso para algunos técnicos y artistas aceptar el ofrecimiento de BF. En este sentido, destacan inmediatamente las ventajas que obtuvo Carlos Hugo Christensen en su viaje a Venezuela, pues acababa de separarse, junto con un grupo de actores y técnicos, de Lumiton, para fundar una compañía propia:

*“Bautizamos nuestra compañía con el nombre de Nahuel y ya habíamos escogido dos libros argentinos para iniciar la producción. En esos días, llegó a Buenos Aires el Sr. Luis Guillermo Villegas Blanco, presidente de la productora venezolana Bolívar Films. Este se puso en contacto con nosotros y expuso sus interesantes proyectos. Ya que Villegas Blanco necesitaba personal para la iniciación de la producción de películas de argumento, nos hizo un ofrecimiento para trasladarnos, todos los que formamos la Nahuel, a Venezuela. Nos pareció bastante interesante su oferta, aceptamos y aquí nos tiene.”<sup>227</sup>*

Con el viaje a Venezuela, Christensen no sólo obtuvo un buen contrato para su naciente empresa, sino que tuvo la oportunidad de dirigir un film que, posteriormente, figuró en el Festival de Cannes. Tal figuración de *La balandra Isabel llegó esta tarde* contribuyó a darle prestigio como realizador, y le permitió superar la imagen de director comercial especializado en filmes eróticos.

He preferido examinar aparte el perfil del personal que se radicó definitivamente en Venezuela, integrado por técnicos y actores secundarios, es decir, profesionales con pocas esperanzas de convertirse en “estrellas” o de ascender a posiciones que implicaran una mayor responsabilidad técnica o creativa. En primer lugar se encuentran los actores Juana Sujo y Juan Corona, este último autor del argumento de *El demonio es un ángel* y del guión de *Yo quiero una mujer así*. La primera se radicó en el país y se insertó en la

---

<sup>225</sup> Idem.

<sup>226</sup> Id.

<sup>227</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 220, 5 de mayo de 1949, pp. 7-8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

actividad teatral, que era su medio natural, pues a principios de la década del 30 se estableció como actriz y docente en la escena bonaerense, en la que parece haber logrado un sitio destacado.<sup>228</sup> La carrera cinematográfica de Sujo incluye algunos trabajos bajo la dirección de Luis Saslavsky –*Eclipse de sol* (1943)-, Mario Soffici –*Besos perdidos* (1943)-, Lucas Demare –*Como tú lo soñaste* (1947)- y Christensen –*La trampa* (1949).<sup>229</sup> En la escena venezolana, Sujo se dedicó a la formación de actores al fundar, en 1950, un Estudio Dramático que funcionó en un local del Museo de Bellas Artes.<sup>230</sup> La carrera cinematográfica de Juan Corona en Argentina no parece haber sido muy larga. En los 40, actuó bajo la dirección de Christensen en las ya nombradas *El canto del cisne*, *La señora de Pérez se divorcia* y *La trampa*, y en *Yo no elegí mi vida* (1949, Antonio Momplet).<sup>231</sup> Silvia Oroz lo señala, a través de un testimonio del propio Carlos Hugo Christensen, como brasileño radicado por largo tiempo en Argentina.<sup>232</sup> Alejandro Corona, hijo de Juan Corona, afirma que su padre nació en Brasil debido a que sus progenitores, inmigrantes españoles afincados en Argentina, cumplían en ese país varios compromisos de trabajo. Según su hijo, Juan Corona se crió en Argentina, país en el que trabajó hasta su traslado a Venezuela.<sup>233</sup> Al parecer, Corona se separó de BF por una disputa relacionada con los derechos del argumento de *Yo quiero una mujer así*,<sup>234</sup> aunque permaneció en Venezuela. A pesar de esta ruptura, El Jesser y Ferreira lo señalan en varias oportunidades como autor de comentarios de prensa favorables a los productos de BF. Corona siguió relacionado con la actividad cinematográfica como realizador de las películas *Un sueño nada más* (1949), *Detrás de la noche* (1950), *Igualito a su papá* (1957) y *Pequeño milagro* (1964).<sup>235</sup> En 1957, aparece como miembro fundador y vicepresidente de la Asociación Venezolana de Cinematografistas (ACIVEN).<sup>236</sup>

Los casos de Ariel Severino y Horacio Peterson resultan similares entre sí. Severino, nacido en Uruguay,<sup>237</sup> desarrolló su carrera como escenógrafo durante la segunda mitad de los 40, en películas como *Los tres mosqueteros* (1945, Julio Saraceni),

<sup>228</sup> Fundación Polar, *Diccionario de Historia de Venezuela*, t. 3, p. 1206. Esta fuente señala que Sujo obtuvo, en su país natal, el Premio Municipal de Teatro por su actuación en *La tortola*.

<sup>229</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

<sup>230</sup> Fundación Polar, Ob.cit., t. 3, p. 1206.

<sup>231</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

<sup>232</sup> Silvia Oroz, *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*, p. 167.

<sup>233</sup> *Entrevista telefónica a Alejandro Corona*, Caracas 16/06/2000.

<sup>234</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 245-46.

<sup>235</sup> Ambretta Marrosu, *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos, pistas e interrogantes*, pp. 71, 73, 75.

<sup>236</sup> *El Heraldo*, Caracas, 15 de agosto de 1957, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

*El cantor del pueblo* (1947, Antonio Ver Ciani) y *Pelota de trapo* (1948, Leopoldo Torres Ríos).<sup>238</sup> Peterson, nacido en Chile, figura únicamente como actor secundario en dos filmes de Christensen, *Con el diablo en el cuerpo* (1947) y *La muerte camina en la lluvia* (1948).<sup>239</sup> Por eso sorprende que BF lo empleara como asistente de dirección en sus largometrajes. Ambos personajes acabaron por desvincularse del cine y dedicarse al teatro.

Leopoldo Orzali, Ramiro Vega y Juana Jacko permanecieron en el país y en la producción cinematográfica. Orzali trabajó intensamente en su país desde los años 30, en el equipo de Lumiton y, en ocasiones, bajo la dirección de Christensen.<sup>240</sup> En la década del 50 realizó algunos trabajos en Argentina,<sup>241</sup> pero en 1958 se radicó definitivamente en Venezuela y trabajó como jefe del área de sonido en Tiuna Films, la empresa de Manuel Socorro, hasta 1991.<sup>242</sup> En cuanto a Vega, de nacionalidad chilena,<sup>243</sup> sólo se hace referencia a su actuación como camarógrafo en la película *Esperanza* (1949, Francisco Mugica), filmada en Chile pero de producción argentina.<sup>244</sup> En Venezuela, se mantuvo dentro del staff de BF durante las décadas siguientes, e incluso llegó a ocupar puestos directivos. En cuanto a Juana Jacko, esta última explica cómo llegó a Venezuela y cómo se quedó en el país:

*“... vine con un contrato de tres meses para montar la película ‘Venezuela también canta’ y terminé la película. Para aquel entonces yo estaba trabajando en Río, Brasil, (...) yo nací en Argentina e hice muchos trabajos allá. De Argentina fui a Brasil haciendo montajes, yo alternaba mucho porque mi esposo era director de fotografía de cine americano y viajaba mucho... al terminar yo me iba a volver a Río pero el Sr. Villegas (...) me dijo que no quería que me fuera porque empezaban la otra película. Al empezar la otra me dice ‘no, no, que te necesitamos’(...) Y me renovó el contrato por otros tres meses, terminamos esa película y antes de terminar me renueva otro contrato... él [Villegas] hizo un plan de trabajo para filmar diez películas, entonces consiguió los equipos, parte en México y parte en Argentina, casi todos los técnicos los trajo de Argentina (...) con la idea, tenía él, de que todos los técnicos sirvieran de maestros, profesores para formar gente, para formar personal técnico venezolano, entonces él ponía en los equipos toda gente, muchachos y muchachas jóvenes que eran los que trabajaban con nosotros, que se iban formando, entonces por eso a mí me decían que o era la maestra, la profesora (...) las asistentes empezaban como aprendizas (...) Ahora de entrada yo tenía un buen ayudante que era Alcides Longa, quien fue el que montó ‘Territorio verde’ (...) yo le dije al Sr. Villegas que yo no podía*

<sup>237</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 258, 16 de noviembre de 1950, p. 18, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>238</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

<sup>239</sup> Idem.

<sup>240</sup> Id.

<sup>241</sup> Id.

<sup>242</sup> Tibusay Maldonado, *40 años de Tiuna Films*, pp. 86-87.

<sup>243</sup> Paula Segovia, “*La balandra Isabel llegó esta tarde*”. *Imagen del melodrama latinoamericano*, p. 83.

<sup>244</sup> Guillermo Fernández J. y Marcela Casinell (Eds.), Ob.cit. [CD Rom].

*montar dos películas a la vez, yo estaba montando 'Luz en el páramo' y las dos a la vez era demasiado y entonces dije 'este muchacho te puede montar 'Territorio verde'.'*"<sup>245</sup>

La señora Jacko no hace referencia al paradero de su esposo, Adam. Éste, de origen checo, había trabajado como camarógrafo y director de fotografía en Brasil, durante la década del 30, y en Argentina, en la misma década y la siguiente. Al parecer, Adam Jacko regresó a Brasil luego de su paso por Venezuela.<sup>246</sup> Luego de la suspensión de la producción de los largometrajes, su esposa se mantuvo en BF montando documentales, noticieros y comerciales, a pesar de las dificultades económicas:

*"Hacíamos muchos comerciales, cantidad de comerciales con las agencias de publicidad, que ahí yo me quería ir porque dije que ese no era mi trabajo, yo soy editora de largometraje. No me vas a dejar ahora, me dijo, 'vamos a hacer cine'. Y me convenció. Entonces me quedé haciendo documentales (...) Todo eso fue durante Pérez Jiménez que se fue haciendo documentales y cosas y empezamos a trabajar mucho en comerciales. Cuando yo le dije que no sabía trabajar en eso, él me dijo 'cómo no vas a saber trabajar en comerciales' (...) Te voy a decir, estuvimos un año pero pasando dificultades, donde no alcanzaba para pagar los sueldos a los técnicos y durante un año no cobramos sueldo. Es decir, lo cobramos después."*<sup>247</sup>

Eduardo Andersen, sonidista chileno que trabajó en la industria Argentina, llegó a Venezuela mucho más tarde que todos los mencionados y sólo participó en la producción de *Luz en el páramo*. Sin embargo, y al igual que Vega y Juana Jacko, permaneció en el país, ligado a la actividad cinematográfica, dentro de Bolívar Films.

En cuanto a la contratación del grupo proveniente de México, es difícil precisar en qué momento se hicieron los primeros contactos, pues Villegas Blanco realizó numerosos viajes a este país en busca de equipos, convenios para la distribución de sus largometrajes, etc. Ya a principios de 1947 parece haber viajado a comprar equipos a México y los Estados Unidos,<sup>248</sup> y en agosto de 1948 se comienza a anunciar la posibilidad de que Roberto Gavaldón dirija "los primeros" largometrajes de BF,<sup>249</sup> por lo que cabe suponer que el empresario hizo gestiones más o menos simultáneas con México y Argentina. Villegas viaja a México y Cuba en marzo de 1950, en parte para gestionar la exhibición de los largos producidos hasta ese momento y en parte para

<sup>245</sup> Silvana Petrizzo, *Entrevista a Juana Jacko*, Caracas 10/5/1999.

<sup>246</sup> <http://www.cinenacional.com/>, <http://www.abcine.org.br/>.

<sup>247</sup> Idem.

<sup>248</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 163, 27 de febrero de 1947, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit. En un número posterior de la revista, se señala que, junto con los equipos, fueron contratados algunos técnicos para su manejo, *Mi Film*, Caracas, N° 168, 24 de abril de 1947, p 32, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira.

<sup>249</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 203, 26 de agosto de 1948, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

realizar la contratación definitiva de los directores y actores mexicanos que tendrán a su cargo los filmes siguientes.<sup>250</sup> Lógicamente, no se menciona la contratación de técnicos: en algunas áreas, una parte del personal traído de Argentina permanecerá en la nómina de BF y asumirá responsabilidades en los largometrajes siguientes; en otras, los técnicos venezolanos se harían cargo.

De los dos directores mexicanos traídos por BF para asumir las responsabilidades creativas, destaca el puertorriqueño Fernando Cortés por su prolífica trayectoria como actor y director de comedias de enredos picarescos y musicales nostálgicos, muchos de ellos protagonizados por su esposa Mapy, también originaria de Puerto Rico. Esta exitosa asociación director-actriz –hicieron juntos una buena cantidad de películas- se inició en el debut de Cortés como director, *La pícaro Susana* (1944). Posteriormente,

*“Las películas que en este período (1945-51) dirige Fernando Cortés son comedias de equívoco cuyo antecedente, más que en el vodevil francés, puede encontrarse en el teatro español. En ellas se suele jugar con el tema del mal entendido que se presta a toda clase de sugerencias ‘picarescas’ muy al gusto de la clase media, tradicionalmente insatisfecha y reprimida. Dentro de tal tónica, cabe situar, incluso, ‘La viuda celosa’ (1945), que Cortés dirige sobre un argumento de Max Aub, basado a su vez en una obra de Lope de Vega y que interpretan Amanda Ledesma, Luis Aldás y el cantante de ópera Baccaloni (...) En 1950 Cortés dirige un film de título revelador: ‘Si me viera don Porfirio’, con Sara García, Angel Garasa y Domingo Soler. En realidad, tal suerte de cine lleva un atraso de medio siglo.”*<sup>251</sup>

Cortés también incursionó en el oficio de argumentista, pues aparece en el equipo creativo del film *La liga de las canciones* (1941, Chano Urueta),<sup>252</sup> película que guarda una estrecha relación con el argumento de *Venezuela también canta*.

Las referencias a Víctor Urruchúa son menos abundantes, por lo que cabe deducir que su carrera fue más corta y de menor resonancia que la de Cortés. Este personaje también se inició como actor y argumentista como Cortés, pero pasa a la dirección más tempranamente, pues en 1943 ya dirige *Murallas de pasión*, con Isabela Corona, Elvira Ríos y Alberto Galán.<sup>253</sup> Entre 1945 y 1950,

*“En este período (...) dirige varias películas de escasa importancia. Pueden mencionarse, entre ellas, ‘Ramona’ (1946), sobre un tema popularizado por el cine norteamericano, con Ester Fernández y Antonio Badú; ‘El yugo’ (1946), con Armando Calvo y María Teresa Squella; ‘Secreto entre mujeres’ (1948), con Miroslava, Rosario Granados, Carmen Montejo y Gloria Lozano; ‘El sol sale para todos’ (1949), con Gloria Marín y el torero Fermín Rivera, y la última que realiza este director, ‘Sentenciado a muerte’ (1950), con Carlos López Moctezuma y Sofía Álvarez.”*<sup>254</sup> [subrayado nuestro]

<sup>250</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 265.

<sup>251</sup> Emilio García Riera, *El cine...*, pp. 123-124.

<sup>252</sup> Emilio García Riera, *Historia...*, t. 2, p.

<sup>253</sup> Emilio García Riera, *El cine...*, p. 81.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 121.

Urruchúa permaneció en Venezuela luego de su experiencia en BF, pero no en la actividad cinematográfica, sino en la incipiente industria televisiva, como productor y director de doblaje. En 1968 fue nombrado supervisor literario por el entonces Canal 8 de la televisión mexicana.<sup>255</sup>

Entre los actores, el único verdaderamente importante fue Arturo de Córdova, pues José Elías Moreno apenas participó en algunas películas de poca relevancia:

*“En este período [1938-44] alcanzan ‘su máximo esplendor’ las grandes estrellas del cine mexicano, que se harán insustituibles a tal grado que hoy en día nadie las ha relevado todavía: María Félix, Cantinflas, Dolores del Río, Arturo de Córdova, Jorge Negrete y Pedro Infante (si bien este último tendrá su mejor época en años posteriores). El renombre que alcanzan es a su vez la causa y efecto de un momento de auge. Para muchos espectadores latinoamericanos las ‘estrellas’ mexicanas superarán en atractivos a las de Hollywood.”*<sup>256</sup> [subrayado nuestro]

El grupo femenino es algo más nutrido. Inmediatamente destaca en él Mapy Cortés, con una larga trayectoria como intérprete de musicales y comedias en que la picardía y el malentendido dan lugar a la materia narrativa. Fue la actriz preferida de su esposo y de Gilberto Martínez Solares, Miguel Morayta y Juan Bustillo Oro, entre otros directores.<sup>257</sup> Susana Guízar también parece haber tenido resonancia dentro de la industria mexicana, como intérprete de melodramas -*Cuando los padres se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro)- y comedias -*Don Juan* (1939, Gilberto Martínez Solares).<sup>258</sup> Carmen Montejó -cubana- parece algo menos conocida, pero también cuenta con una amplia filmografía melodramática con trabajos de Chano Urueta, Juan J. Ortega y Roberto Gavaldón. Lilia del Valle parece haber sido mucho menos solicitada, aunque su carrera se inicie con una versión a colores de *Allá en el Rancho Grande* (1948), dirigida por Fernando de Fuentes. En resumen, la selección de los actores repite el criterio comercial del grupo argentino. Los directores, por otra parte, apuntan a la solvencia taquillera en el caso de Cortés, pero no así en el de Urruchúa, un director oscuro, de notoria mediocridad. Este último tendrá a su cargo dos filmes que no llenan las expectativas de aceptabilidad industrial del proyecto, tal como fue concebido por Villegas Blanco.

Si se acepta, dentro de la concepción imitadora de Villegas Blanco, que de todo el personal importado de Argentina y México sólo tenían alguna justificación los técnicos,

<sup>255</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, p. 609.

<sup>256</sup> Emilio García Riera, *El cine...*, p. 48.

<sup>257</sup> *Ibidem*, pp. 70-71, 82, 98-100, 122.

<sup>258</sup> *Ibid.*, pp. 70, 99.

por su entrenamiento y disciplina en la filmación de largometrajes,<sup>259</sup> hay que concluir que el único grupo que dejó huellas en la infraestructura de producción venezolana y en la cultura nacional fue el argentino. Este grupo no sólo cumplió con la función de hacer más eficiente el proceso de producción, de acuerdo con los estándares industriales, sino que muchos de sus integrantes permanecieron en el país, dentro o fuera del ámbito cinematográfico.

La contratación de los técnicos y artistas extranjeros tuvo algunas consecuencias importantes dentro del desarrollo del proyecto de largometrajes de BF. Es posible que la contratación de extranjeros haya sido una de las causas del abandono de la intención inicial, por parte de Villegas Blanco, de dar un papel preponderante a las versiones de obras literarias de importantes escritores venezolanos. Éste, en un momento dado, anuncia la adquisición de los derechos de obras literarias como *Las lanzas coloradas* (Arturo Uslar Pietri), así como la posibilidad de partir de trabajos de Rómulo Gallegos.<sup>260</sup> La referencia a esta intención se repite en varias ocasiones, con especial énfasis en la novela de Uslar, la cual es señalada a la prensa, en varias ocasiones, como la próxima en ser llevada al cine, para luego ser postergada en beneficio de otros proyectos. En agosto de 1950 se llega a anunciar el viaje de Aquiles Nazoa a los Valles del Tuy y Aragua, para ambientarse y luego proceder a la escritura del guión,<sup>261</sup> cuya filmación se prevé para fines de ese mismo año. Al mes siguiente se informa la participación del propio Uslar como asesor artístico del rodaje, cuya fecha no se aclara en esta oportunidad, aunque sí se adelanta la participación de Pedro Armendáriz y Leticia Palma como protagonistas del film. La dirección sería encomendada a Roberto Gavaldón.<sup>262</sup> Podemos suponer que Villegas Blanco, como presidente de BF y productor de los largometrajes, concibió todas las decisiones relacionadas con la contratación del personal y la modalidad de producción a seguir durante la ejecución del proyecto, pero dejó buena parte de las decisiones “creativas”, aquellas referentes al contenido, géneros y configuración expresiva de los filmes, en manos de los directores, quienes adoptaron los esquemas vigentes en sus países de origen. En este sentido cabe recordar que, en enero de 1949, BF informó que fueron enviados 14 libros de escritores venezolanos al director Carlos Hugo Christensen, con la idea de que éste seleccionara entre ellos el argumento del primer largometraje de la serie. En febrero del mismo año, se informa que Christensen seleccionó un guión del

<sup>259</sup> Ambretta Marrosu, “Los modelos...”, p. 38.

<sup>260</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 187.

<sup>261</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>262</sup> Ibid., pp. 267-268.

argentino Juan Corona para el primer largometraje y un cuento de Guillermo Meneses para la segunda película.<sup>263</sup> Ya se ha visto que el papel atribuido a los directores extranjeros fue sobrevalorado en muchos casos. La hipótesis expuesta arriba podría contribuir a explicar, entre otros puntos, el aplazamiento en la filmación de las obras literarias nacionales, pues los directores argentinos y mexicanos habrían preferido trabajar con material más cercano a sus propias concepciones del cine -industrial, comercial y de género. Cabe, sin embargo, buscar otras explicaciones, como los altos costos de producción de un proyecto como *Las lanzas coloradas*, incluyendo los honorarios de tan importantes estrellas de la actuación y la dirección. En cuanto al trabajo sobre obras de Rómulo Gallegos, es posible que tal idea haya surgido durante la presidencia de éste, y que haya sido desechada luego de su derrocamiento, para no afectar las relaciones de la empresa con el gobierno de la Junta Militar.

Otra consecuencia importante se relaciona con el papel que cumplió el personal venezolano en los largometrajes de BF. En este sentido, cabe señalar que buena parte de los técnicos provenían del equipo de cineastas encargado de dar forma a los documentales y noticieros de la empresa. El Jesser y Ferreira, en su análisis de la producción de BF entre 1945 y 1948, elaboran una lista del personal encargado de tales labores. En el renglón del sonido, mencionan a Luis Capriles y Pablo Morales; en el montaje –mencionado a veces como edición y otras como compaginación, a Isabel Portocarrero, Esther de Nava y Luis Alberto Blanco y Frank Giovanelli; en el laboratorio y el revelado están Oscar Ravelo y Miguel Pineda; en la fotografía se encuentran Manuel Socorro, Edwin Giovanelli, Michael Dimitriu, León Ardouin, Frank Giovanelli, Tady Kurowski, Czesia Kot e I. Szabo; en la supervisión técnica se menciona a Aniceto Ortega y J. Oliveira Mora; en la copia a Alcides Longa.<sup>264</sup> Ya se mencionó que Carlos Hugo Christensen y Juana Jacko señalan que, durante los primeros largometrajes, los técnicos venezolanos actuaron bajo la supervisión de los argentinos para aprender la disciplina que impone el rodaje de filmes industriales de ficción. Un examen de las fichas técnicas de las películas permite, además de conocer cuáles fueron los técnicos que pasaron de los documentales y noticieros a los largos de ficción, seguir el itinerario de este personal desde su actuación inicial bajo la supervisión de los argentinos hasta el momento en que a algunos se les confía la responsabilidad de supervisar sus respectivas áreas.

---

<sup>263</sup> Ibid., p. 191.

<sup>264</sup> Ibid., p. 121.

En el sonido, Pablo Morales aparece como segundo de Leopoldo Orzali en todos los filmes menos en *Seis meses de vida*, en el que no figura, y en *Luz en el páramo*, en el que figura como segundo de Eduardo Andersen. Luis Alberto Blanco figura como asistente del montador Nelo Melli en *El demonio es un ángel*, pero no vuelve a figurar en los demás largometrajes y es sustituido por Alcides Longa, quien aparece como asistente de varios montadores (Melli, José Giaccardi, quien luego sería el director de *Flor del campo*, y Juana Jacko) en los filmes restantes. Oscar Ravelo figura como asistente del argentino Angel Zavalía hasta *Yo quiero una mujer así*, y luego como encargado de esta área, a la partida del argentino, en las restantes películas. En *El demonio es un ángel*, la realización de los decorados estuvo a cargo de Francisco Guglielmino. A partir de *Yo quiero una mujer así*, esta función la asume José Inés Rodríguez. El trabajo de cámara fue encomendado desde el principio a Ramiro Vega, y éste fue asistido en *El demonio es un ángel* por Czesia Kot. A partir del segundo film, la asistencia de cámara recae en Manuel Socorro. Este trabajaba en BF como camarógrafo desde 1945. A su salida de BF en 1952, funda su propia empresa, Tiuna Films.<sup>265</sup> En *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*, reaparece Kot, pero como camarógrafo titular. Isabel Portocarrero, montadora de documentales, participa en la filmación de los largometrajes primero como asistente de producción, a partir de *Amanecer a la vida*, sustituyendo a Alberto Palomero, quien ejecutó esta función en los tres primeros filmes. En *Venezuela también canta*, Portocarrero asciende a Jefe de Producción, sustituyendo a Héctor Monteverde.

Dentro del personal técnico destaca la participación de Román Chalbaud, quien en el futuro sería dramaturgo y cineasta de renombre. Para aquel entonces, se trataba apenas un joven cronista de cine vinculado al Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas. Chalbaud fue contratado como asistente de dirección en las dos últimas películas, ambas dirigidas por Víctor Urruchúa, en sustitución de Horacio Peterson, quien había desempeñado ese papel en los cinco filmes anteriores. Esta sustitución se debe, con seguridad, a que Peterson se encontraba trabajando en la preparación y el rodaje de *Territorio verde*, dirigida por él y por Ariel Severino, quien tampoco aparece en los

---

<sup>265</sup> Tiuna Films se dedicaría "... a la producción de noticieros para televisión, en un principio, y para cine posteriormente (...) Asimismo, la empresa se dedicó a la realización de comerciales para cine y televisión y eventualmente a la producción de largometrajes y cortometrajes para cine." Tibisay Maldonado, Ob.cit., p. 60. Socorro registró el nombre de su productora, el acta constitutiva y el grupo de accionistas de la misma en 1952, integrado por él mismo, Pablo Morales, Luis B. Villegas, Arturo Mera, Rafael A. Socorro, Carlos Landazábal y Néstor Cardozo. Lamentablemente, Maldonado no incluye copia de los documentos mencionados, por lo que queda la duda sobre la identidad de ese señor Luis B. Villegas. El registro legal de la compañía data del 10 de abril de 1953. Ibidem, p. 64.

créditos de los últimos dos filmes. El rol del escenógrafo no es mencionado en los créditos de *Seis meses de vida* ni *Luz en el páramo*. Solamente se menciona al realizador de decorados, función llevada a cabo en los dos casos por José Inés Rodríguez.

En los renglones artísticos es posible detectar algunos patrones interesantes. La primera observación se refiere a la escritura de los guiones. En los tres filmes a cargo de los argentinos, éstos se apropiaron del trabajo de escritura, ya que tenían a su propio guionista –Juan Corona- y únicamente admitieron la colaboración de Aquiles Nazoa en la “criollización” del guión de *El demonio es un ángel* y en los diálogos de *La balandra Isabel llegó esta tarde*. A la salida de Nazoa de BF, los argentinos asumen completamente el trabajo de escritura, pues el guión de *Yo quiero una mujer así* fue escrito por Corona y modificado por su director, Juan Carlos Thorry. De igual manera, la autoría del guión de *La balandra...* corresponde a Christensen. Algo similar, aunque con variantes, ocurrió con las películas a cargo de los directores provenientes de México. El argumento de *Amanecer a la vida* corresponde al venezolano<sup>266</sup> Guillermo Fuentes, pero la escritura del guión recayó en José Giaccardi y Fernando Cortés, el director de la película. En el caso de *Venezuela también canta* ocurre lo contrario, pues el argumento del film pertenece a Fernando Cortés, y constituye una versión de su propio argumento para el film mexicano *La liga de las canciones* (1941, Chano Urueta), pero el guión fue escrito por Alfredo Varela, con colaboración de Guillermo Fuentes y Carlos Fernández, este último también venezolano<sup>267</sup>. A pesar de la ausencia de referencias en este sentido, parece lógico suponer que Varela sea también venezolano, como Fuentes y Fernández. Las películas dirigidas por Víctor Urruchúa muestran una tendencia diferente, pues este director funge como guionista y dialoguista en ambas, aunque en *Luz en el páramo*, Guillermo Fuentes comparte la autoría del argumento con Urruchúa. En todos los casos, los extranjeros siempre intervinieron en la escritura de los guiones, de los argumentos o de ambos.

En segundo lugar, destaca que la musicalización de las películas haya quedado totalmente a cargo de músicos venezolanos o afincados en Venezuela, con la posible excepción de *Venezuela también canta*, que incluye unas pocas canciones encargadas a personajes de diversas procedencias,<sup>268</sup> hecho justificado por la historia narrada en el

<sup>266</sup> Según *Mi Film*, Caracas, N° 260, Caracas, 14 de diciembre de 1950, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit., Guillermo Fuentes es venezolano.

<sup>267</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 256, 5 de octubre de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>268</sup> El caso de la canción de la señora Ivette Souviron, francesa que vivió en varios países latinoamericanos; *Mi Film*, Caracas, N°259, 30 de noviembre de 1950, p. 11, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

film. En este sentido, el campeón es Eduardo Serrano, quien aparece en todas las fichas técnicas como autor de la música, de los “fondos musicales” o como director musical. Luego destacan Emerich Günsberger, encargado de los arreglos musicales o de la orquestación en todas las películas menos en *Luz en el páramo*, y P.A. Ríos Reyna, encargado de la dirección orquestal de *Yo quiero una mujer así*, *Amanecer a la vida*, *Venezuela también canta* y *Seis meses de vida*. También se recurrió a agrupaciones populares de tradición caribeña, como Billo’s Caracas Boys, a autores y directores conocidos por su aporte a la música folklórica desde la perspectiva culta o académica, como Antonio Lauro y a otros conocidos por su trabajo en el ámbito popular y en el ámbito culto, como Aldemaro Romero.

Otro patrón interesante se relaciona con los actores y actrices venezolanos o residenciados en Venezuela. Al contrario de los argentinos y mexicanos, que llegaron en calidad de estrellas aún cuando no lo fueran tanto, los actores de Venezuela debieron someterse a audiciones para demostrar su capacidad y su presencia física. La mayoría de estos actores provenían de la radio y el teatro. BF hizo pública su búsqueda de actores venezolanos que prestaran su talento a la realización de *Yo quiero una mujer así*.<sup>269</sup> Justo antes de iniciarse el rodaje de este film, BF convocó a un casting destinado a actores de radio,<sup>270</sup> para completar el elenco. Esta práctica no era nueva en la producción cinematográfica venezolana, pues durante la producción de *Aventuras de Frijolito y Robustiana*, José María Galofré “...escogió a sus artistas. No había artistas de cine, pero esto no le importaba a Galofré. Los escogió en la radio.”<sup>271</sup> Muchos de los actores seleccionados para participar en los largometrajes de BF y provenientes de la radio no habían actuado antes en cine, pero es posible que hubieran tenido experiencia teatral. La reseña de *Mi Film* sobre el estreno de *El demonio es un ángel* menciona el trabajo de los actores venezolanos, en especial el de Helvia Haas de Zapata:

“... la primera actriz de la radiodifusora venezolana es considerada como toda una revelación. León Bravo, de Radio Caracas, otro notable valor venezolano de la película que nos ocupa; Jorge Reyes, actor cubano pero de larga residencia entre nosotros, Omar Latorre, Mercedes Acuña y muchos otros.”<sup>272</sup>

A partir de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, se comienza a reseñar con mayor interés la participación de actores venezolanos en los largometrajes. *Mi Film* dedica una

<sup>269</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 228, 25 de agosto de 1949, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>270</sup> *La Tarde*, Caracas, 26 de enero de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>271</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 116, 19 de abril de 1945, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira Ob.cit.

entrevista a Tomás Henríquez, en la que lo caracteriza como “un veterano de las tablas y de la radio, ya que sus actuaciones en roles de diferentes ídoles han merecido amplios elogios tanto del público como de la prensa capitalina.”<sup>273</sup> El propio entrevistado aclara que su trabajo en la radio dio cabida a toda clase de papeles, cómicos y dramáticos. En general, el tono de las referencias hemerográficas a los actores venezolanos que intervinieron en los largometrajes de BF es de exaltación de su labor en la radio o en el teatro –una exaltación difusa, porque no menciona trabajos concretos-, mientras que, en lo relacionado con su trabajo cinematográfico, se los considera como “revelaciones” o “promesas”, es decir, como principiantes que, al contrario de las estrellas extranjeras, deben demostrar sus condiciones para la actuación cinematográfica. En este sentido, es elocuente la crónica del estreno de *La balandra Isabel llegó esta tarde*:

*“Juan Corona en su rol de Martinote, América Barrios como la dulce Isabel y Tomás Henríquez en su rol del brujo Bocú nos hacen ver que tienen un gran porvenir dentro de nuestro cine, cosa que a decir la verdad no necesita demostrarnos nuestro amigo Juan Corona, quien es desde hace años uno de los puntales del cine argentino.”*<sup>274</sup>

Una variante de esta clase de apreciación la encontramos en la misma reseña, que dedica una sección a la actuación de Néstor Zavarce en el film, y que destaca que este actor infantil es un “descubrimiento” de Carlos Hugo Christensen:

*“Recuerden este nombre. Pertenece a un niño que dará mucho de qué hablar dentro de breves meses, cuando ‘La balandra Isabel’ navegue para otros lares. Néstor es un niño que apareció por primera vez ante las cámaras. Con el natural miedo de inexperto. Pero C.H. Christensen es un experto y de ahí que la actuación de Néstor Zavarce, quien dispone de un talento artístico excepcional y reconocido en buena hora por Christensen, constituya la nota sensacional del film en referencia.”*<sup>275</sup> [subrayado nuestro]

Héctor Monteverde, Luis Salazar, Elena Fernán y Amador Bendayán<sup>276</sup> se incorporan al proyecto en *Yo quiero una mujer así*. La crónica del estreno de esta película vuelve a mencionar la participación de actores venezolanos, en el mismo tono que las reseñas ya citadas:

*“... Elena Fernán, graciosa y talentosa muchacha que ya vimos anteriormente en una película nacional cuyos detalles no queremos recordar en esta oportunidad [se trata de Alma Llanera]. Luis Salazar, primera figura de nuestro radioteatro, se destaca en un rol*

---

<sup>272</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 233, 17 de noviembre de 1949, pp. 18-19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>273</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 236, 29 de diciembre de 1949, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>274</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 249, 29 de junio de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>275</sup> *Idem*.

<sup>276</sup> Bendayán ya había trabajado en el cine con un papel en *Misión atómica*. *Mi Film*, Caracas, N° 257, 24 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

*de gran importancia y responsabilidad, confirmándose su capacidad y categoría de actor. Amador Bendayán, el popular Bartolo, anima con mucha gracia un lacayo y Héctor Monteverde, el siempre sonriente trabajador de nuestra radio, tiene –además de lucirse como actor- oportunidad para hacernos ver que sigue también en primera línea como un buen cantante.”<sup>277</sup>*

A partir de este momento, Monteverde y Salazar se constituirán en los “galanes” de varios de los filmes siguientes, por lo que, a partir de allí, la importación se concentra casi exclusivamente en figuras femeninas como Susana Guízar y Mapy Cortés, o de menor importancia, como Lilia del Valle y Carmen Montejo. Otros venezolanos incorporados tardíamente al proyecto son Ildemaro García e Hilda Vera. A lo largo de todo el proyecto, BF mantuvo un equipo más o menos numeroso y estable de actores y actrices venezolanos, en papeles de importancia variable. No cabe duda de que tanto la empresa como las reseñas de prensa otorgan más importancia a las “estrellas” extranjeras pues, en los papeles principales de todos los filmes figura al menos una de ellas –en los filmes dirigidos por los argentinos, la cifra oscila entre dos y tres. Sin embargo, hacia el final del proyecto –posiblemente a medida que se iba haciendo necesario manejar los recursos con criterio de escasez- buena parte del peso recayó en los actores venezolanos.

Lamentablemente, los datos aportados por las fuentes no permiten hacer una reconstrucción lo suficientemente detallada de la modalidad de producción adoptada por BF en el desarrollo de su proyecto de largometrajes. Es posible, sin embargo, efectuar algunas inferencias. La primera de ellas tiene que ver con la división del trabajo durante el proceso de producción y postproducción. Bordwell, Staiger y Thompson hacen énfasis en el papel de la división especializada del trabajo en el modo de producción de Hollywood a pesar de que, en algunos aspectos, este modo de producción guarda semejanzas con la manufactura en serie y llega a permitir cierta actividad colectiva, con alguna cooperación entre los trabajadores.<sup>278</sup> Estos autores señalan que en los sistemas de división especializada del trabajo, las posiciones laborales se dividen de acuerdo a las variables de concepción y ejecución de la obra, en tres niveles de trabajo: dirección estratégica, dirección técnica o táctica y ejecución.<sup>279</sup> En el interior de estos niveles impera también una división del trabajo altamente especializada y ramificada. En este contexto, el proceso de producción de un film cualquiera pertenece al nivel de la ejecución, que

---

<sup>277</sup> Ibidem, pp. 8-12.

<sup>278</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, Ob.cit., p. 103.

<sup>279</sup> Ibidem, pp. 104-105.

supone el concurso de procedimientos y equipos estandarizados, cuyo dominio implica un alto grado de especialización del personal a cargo.

La idea central aquí es que la producción de películas dentro del modo de producción hollywoodense supone una organización con un alto grado de complejidad, especialización y rigidez que resultan imposibles de imitar en las circunstancias en las que BF produce sus largometrajes. Como consecuencia de esto, es posible inferir que la organización de la producción de los largometrajes de BF no correspondió a los estándares fijados por la industria Hollywoodense y que posiblemente tampoco haya alcanzado los estándares de las industrias cinematográficas de México y Argentina durante las décadas del 40 y el 50. En lo que se refiere a la división del trabajo, he encontrado algunos datos que permiten suponer la existencia de una notable movilidad entre distintas funciones del proceso de producción, por lo que el componente de rigurosa división y especialización queda excluido en BF. Un ejemplo es el caso de Isabel Portocarrero, quien trabajó como montadora de noticieros y documentales en BF antes de ingresar al proyecto de largometrajes como asistente de producción. Otro es el de Héctor Monteverde, conocido actor y cantante venezolano, quien ocupaba el cargo de jefe de producción en BF hasta que fue sustituido por Ariel Severino, escenógrafo venido de la industria argentina.<sup>280</sup> Es curioso –y posiblemente indicativo de la organización imperante en la industria argentina- que tales cambios de función hayan sucedido con personal venido del exterior. El caso de Severino no es el único. Los actores Juan Corona y Horacio Peterson ocuparon funciones que, para nada, se relacionaban con su experiencia en Argentina, pues el primero escribió guiones y el segundo se encargó, desde su llegada, de la asistencia de dirección, un puesto con importantes responsabilidades técnicas y de producción en el esquema organizativo de Hollywood.

Cabe introducir una breve reflexión sobre el papel de Luis Guillermo Villegas Blanco en este sentido. El fundador, presidente y principal accionista de BF –y, por lo tanto, propietario y responsable de la dirección estratégica y táctica de la empresa- fue también el productor de los siete largometrajes que integran el corpus del presente trabajo, es decir, el productor que contrata a un director para que asuma la realización de un film inspirado en los estándares industriales y cuya finalidad última es de tipo comercial. Cómo operó Villegas Blanco en este sentido es algo que las fuentes consultadas no permiten conocer en sus detalles. Sin duda y como ya se mencionó, de

---

<sup>280</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 252, 10 de agosto de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira Ob.cit.

acuerdo con Marrosu, Villegas fijó en forma clara las aspiraciones industriales y comerciales de su proyecto a partir de la imitación de los modelos argentinos y mexicanos, pero dejó a cargo de los directores extranjeros –valorándolos en este caso como expertos en la producción de largometrajes de ficción de acuerdo al estándar industrial- una gran parte, si no la totalidad, de la responsabilidad creativa. Lo que sí queda claro, esto a partir de El Jesser y Ferreira, es que las distintas fases de la realización de las películas fueron planificadas de manera tal que se trabajara en varias películas al mismo tiempo, aunque en distintas fases del proceso, con la idea de aprovechar al máximo el tiempo en relación con el personal –tanto los contratados extranjeros como el personal de nómina de BF- y los recursos financieros, pero también con la intención de acercarse a una organización en serie de la producción. Una idea similar animó el plan de producción de la productora paulista Vera Cruz, cuyas notables coincidencias con el proyecto de largometrajes de BF serán consideradas en la discusión del presente trabajo:

*“... naquele momento, o grande problema era diversificar a produção em várias linhas. Procurava-se criar uma estrutura para produção em série, era a idéia central de se fazer uma industria de filmes. A divisao do trábalo que queriam era a seguinte: devia haver quatro filmes em preparação, quatro em filmagens, quatro em montagem, ao mesmo tempo. Entao tentou-se isto, mas nao deu certo. Nao havia equipamento de reserva suficiente, e quando havia um pequeno enguiço qualquer numa unidade de produção, desfalcava as outras para atender àquela, parava tudo. “A produção planejada, para aquele momento, era de 12 filmes por ano; isto inicialmente, porque depois queriam, a curto prazo, atingir os 20 filmes anuais, que era a média de produção das grandes empresas do mundo, fora Hollywood...”<sup>281</sup>*

Esta idea se cumplió en los tres largometrajes dirigidos por argentinos. Una vez concluido el rodaje de *Yo quiero una mujer así*, comienza el trabajo de preproducción de los dos primeros filmes a cargo de directores mexicanos, es decir, *Amanecer a la vida* y *Venezuela también canta*, siguiendo la misma tendencia. Sin embargo, para la preproducción de *Seis meses de vida* comienza a distanciarse el trabajo de un film a otro, por lo que se vuelve inalcanzable para BF la idea de una producción en serie, hecho que

---

<sup>281</sup> “... en aquel momento el mayor problema era diversificar la producción en varias líneas. Se buscaba crear una estructura para la producción en serie porque la idea era crear una industria cinematográfica. La división del trabajo que querían era la siguiente: simultáneamente debía haber cuatro películas en preparación, cuatro en rodaje y cuatro en montaje. Este era el propósito, pero no se logró. No había equipos suficientes de reserva y cuando se presentaba un pequeño problema en cualquiera de las unidades de producción, se tomaba de las otras para atender a ésta y se paraba todo. Inicialmente, se había planificado una producción de 12 películas anuales. Luego, se pensó llegar a las 20 películas por año, que era el promedio de las grandes empresas del mundo, a excepción de Hollywood...” María Rita Galvao, *Burguesia e Cinema, o caso Vera Cruz*, p. 151, reproduciendo un testimonio de Geraldo Santos Pereira [traducción nuestra].

se evidencia en la tardía conclusión de *Luz en el páramo*, película que fue estrenada en 1955.

A continuación, se intentará dar cuenta de la estrategia de BF para enfrentar la comercialización de sus largometrajes. Tal estrategia enfrentó una serie de dificultades que serán consideradas a continuación, y que son responsables del fracaso definitivo de la iniciativa de Villegas Blanco en el campo del largometraje.

### **3.3. Una inserción problemática: los largometrajes de Bolívar Films y el comercio cinematográfico interno y externo.**

En el cine industrial, la rentabilidad de toda empresa productora depende principalmente de su capacidad para garantizar la distribución y exhibición de sus películas a un mercado lo más amplio posible. El acceso de las películas a los circuitos de exhibición es garantizado por las asociaciones entre los sectores de la producción y la distribución-exhibición. Un breve repaso de las condiciones en que se consolidó la industria de Hollywood nos permitirá comprender la importancia de tal integración en la conquista y dominio de los mercados cinematográficos internos y externos.

Entre 1930 y 1949, la industria de Hollywood se hallaba bajo el dominio de ocho sociedades cinematográficas. De éstas, las cinco más importantes -las Cinco Grandes- eran Paramount, Warner Brothers, RKO, 20th Century-Fox y Loew's Inc. (MGM), mientras que las restantes -las Tres Pequeñas- eran Universal, Columbia y United Artists. Las Cinco Grandes terminaron de consolidarse en el universo de la industria gracias a una estrategia que Douglas Gomery analiza detalladamente a través del caso de la Famous Players-Lasky, denominada luego Paramount. La estrategia de esta empresa a partir de 1921 abarcó los siguientes puntos: 1) Diferenciación de sus productos; 2) Distribución a escala nacional y, luego, internacional; 3) Dominio de la exhibición a través del control de algunos cines de estreno. En cuanto al segundo punto, Famous Players amplió su zona de ventas, durante la Primera Guerra Mundial, hasta abarcar el mundo entero. En lo que se refiere a la exhibición, la empresa pronto comprendió que no era necesario hacerse con un control total de las salas, sino que bastaba con la propiedad de un número reducido de cines de estreno y reestreno en las principales ciudades del país, para obtener la mayor parte de los ingresos en cualquier región. En 1930, Famous Players -ya

denominada Paramount- tenía el control de más de mil salas con una asistencia de más de 2 millones de espectadores semanales.<sup>282</sup>

De acuerdo con Gomery, la mayor inversión de las Cinco Grandes se concentraba en la exhibición, pues la inversión en activos destinada a la producción era apenas del 5%, la destinada a la distribución era también del 5% y el total dedicado a la exhibición era del 90%.<sup>283</sup> De hecho, Gomery entiende las Cinco Grandes como “circuitos de exhibición diversificados que producían largometrajes, cortometrajes, dibujos animados y noticieros para llenar sus salas”.<sup>284</sup> La distribución era importantísima para la rentabilidad:

*“Había agentes en 32 grandes ciudades de Estados Unidos y en casi todos los países del mundo (excepto Rusia), que negociaban la concesión de licencias y suministraban las películas a las salas. Sólo las Cinco Grandes y las Tres Pequeñas disponían de redes de distribución completas tanto nacionales como internacionales. Las productoras marginales más poderosas, Monogram y Republic, debían conformarse con un acceso limitado a los mercados fuera de Estados Unidos. Todos los productores importantes tenían que trabajar en colaboración con una de las Cinco Grandes o de las Tres Pequeñas para que no se dispararan los costes. Si un productor independiente no conseguía un contrato con alguna de ellas, era muy poco probable que obtuviera beneficios, por prometedor que fuera la película.”<sup>285</sup>*

El control de la distribución garantizó a las Cinco Grandes el dominio del mercado externo:

*“El poder de las Cinco Grandes y las Tres Pequeñas en el sector de la distribución se extendía a otros países. Después de la Primera Guerra Mundial, estas ocho sociedades completaron sus redes de distribución en todo el mundo. En 1925 (y durante las décadas de 1930 y 1940) las recaudaciones procedentes del extranjero suponían aproximadamente la mitad de los ingresos de un largometraje medio. Hollywood dominaba Gran Bretaña, así como Francia, Italia e, incluso, Japón. El advenimiento del sonido no constituyó impedimento alguno. Los impuestos extranjeros, los aranceles y las cuotas, sí -en cierta medida. El Departamento de Estado norteamericano ayudó a neutralizar los efectos de las disposiciones de los gobiernos de otros países colaborando con la MPPDA para amortiguar, en la medida de lo posible, las restricciones. Durante la Segunda Guerra Mundial hicieron su aparición otros problemas al perderse el mercado de los países del Eje. Después de la guerra, la industria creó una asociación equivalente a la MPPDA, la Motion Picture Export Association (Asociación de Exportadores Cinematográficos), para que se encargara de las cuestiones que surgieran en otros países. Las batallas y los desacuerdos fueron constantes, pero las Cinco Grandes y las Tres Pequeñas no perdieron jamás la relativa ventaja de que gozaban.”<sup>286</sup>*

El resto del continente americano se constituyó en un mercado de primera importancia para la industria de Hollywood. En el caso particular de Venezuela, las sociedades cinematográficas descritas por Gomery tomaron muy pronto el control del

<sup>282</sup> Douglas Gomery, *Hollywood: el sistema de Estudios*, pp. 14-16.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 23.

comercio cinematográfico local, un fenómeno que se repitió en la mayor parte de los países del Caribe, Centro y Suramérica, y que encontró sus única competencia en el desarrollo del cine industrial mexicano y argentino. Ahora bien, ¿cuál era la situación del comercio cinematográfico en Venezuela y, en particular, en Caracas, para el momento en que Luis Guillermo Villegas Blanco idea, planifica, produce y gestiona la exhibición de los largometrajes de BF? Podemos intentar caracterizarla, en primer lugar, determinando la procedencia del grueso de los filmes exhibidos. En este sentido, todas las fuentes consultadas coinciden en señalar el predominio de las películas estadounidenses en las carteleras cinematográficas del país durante las décadas del 30, el 40 y el 50, seguidas por los filmes mexicanos y argentinos. Es decir, que el comercio cinematográfico venezolano fue y sigue siendo un negocio importador, al igual que en buena parte del mundo. Las filiales de las sociedades cinematográficas estadounidenses se instalan en nuestro país durante la década del 30:

*“Según un informe del Departamento de Comercio de los Estados Unidos, de los filmes presentados en Venezuela durante 1935, el 91% fueron norteamericanos. Estas películas eran exportadas por las casas productoras-distribuidoras a través de ciertas empresas importadoras, hasta que dichas sociedades comenzaron a crear agencias en el país. La primera en crear una sucursal en Caracas fue la MGM en mayo de 1931, bajo la gerencia de Thomas Hale; para 1935 la Metro explota su material a través de los teatros de los hermanos Pimentel, después y hasta 1938 arrienda y administra directamente los teatros Metro Caracas y Metro Continental. En 1934 se instala la agencia de la Fox Film S.A., inaugurada el 12 de junio y representada por su apoderado Edward F. Lomba. El primero de noviembre de 1941, se establece la filial de la empresa fundada por John Joseph Kennedy, RKO Radio Pictures Inc. y un año después, el 17 de noviembre de 1942, la Columbia Pictures representada por Jorge Oler. Finalmente, el 9 de octubre de 1944 se radicó la Paramount Films.”*<sup>287</sup>

Con la expansión de las industrias cinematográficas de México y Argentina se produjo una variación en el control del mercado cinematográfico venezolano. En 1938 la participación estadounidense desciende a un 45% de nuestro mercado, pues las distribuidoras nacionales comienzan a ocuparse del cine argentino y mexicano y aparecen nuevas compañías que negocian con las productoras de estos países. Por ejemplo, Cárcel y Muro, la empresa de Salvador Cárcel y Luis Henrique Muro, que actuaba como agente exclusivo de RKO, Paramount y United Artists, comienza a distribuir filmes argentinos y mexicanos.<sup>288</sup> Vicente Blanco & Cia, empresa registrada en 1943, distribuye con exclusividad las películas de Argentina Sono Films, Estudios San Miguel, Lumiton y Pampa Films. Empresas como Cinematográfica Caracas y empresarios como Luis

---

<sup>286</sup> Ibid., pp. 24-25.

<sup>287</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 5.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 6.

Martínez, Felipe Veracochea y Jaime Moix (estos dos en conjunto), tenían la distribución de los productos de Películas Cubanas S.A., Grova, Posa, Continental, Pereda y Cimesa.<sup>289</sup> La negociación de las películas mexicanas y argentinas con los distribuidores locales implicaba una transacción a precio fijo o arreglos por anticipo. En estos últimos, el distribuidor otorga una garantía previa que consiste en pagar por adelantado una suma convenida. Al parecer, los arreglos de Vicente Blanco con las productoras argentinas, y los de Cárcel y Muro con las mexicanas, eran de esta naturaleza.<sup>290</sup>

En la segunda mitad de la década del 40, el predominio del cine estadounidense experimenta un ligero repunte que disminuye la participación de la producción mexicana y argentina en el mercado venezolano. Pino y Lugo dan cuenta de la distribución del mercado cinematográfico según las recaudaciones y la procedencia de los filmes exhibidos, partiendo del resumen, presentado por Carlos Augusto León, de la entrada bruta en los cines de estreno de Caracas para 1946, 1947, 1948 y 1949.<sup>291</sup> Destaca inmediatamente el predominio del cine estadounidense (63,5%, 67,6%, 69,8% y 64,9% sucesivamente), seguido por la producción mexicana (20,6%, 16%, 13% y 15,5% sucesivamente), la argentina (8%, 7,9%, 10% y 7,7% sucesivamente) y la producción "independiente", que agrupa a películas de diversas nacionales distribuidas al margen de los canales dominantes o tradicionales (7,8%, 8,2%, 7%, 6,7% sucesivamente). En 1949 participan en esta distribución del mercado la distribuidora inglesa Eagle Lion (2,7%), la productora venezolana Bolívar Films (1,3%) y la empresa española Cifesa (0,9%).<sup>292</sup>

Otro factor a considerar en este intento por caracterizar la situación del comercio cinematográfico venezolano es su crecimiento sostenido en las décadas del 30, 40 y 50. Dicho crecimiento puede ser estudiado tomando en cuenta el desarrollo de la exhibición, a través de: 1) el incremento experimentado por las salas caraqueñas, y por las cifras de las recaudaciones del cine en comparación con otras formas de espectáculo, a lo largo de estas décadas; 2) el auge y la compleja organización de las empresas distribuidoras en las décadas del 40 y el 50. Comenzaremos por examinar el crecimiento de la exhibición en Caracas:

1) El incremento sostenido en el número de salas de cine existentes en Caracas únicamente se detendrá a partir de los 60, cuando comience a sentirse el impacto de la

---

<sup>289</sup> Ibid., pp. 6-7.

<sup>290</sup> Ibid., p. 7.

<sup>291</sup> Carlos Augusto León, *La muerte en Hollywood*. Caracas, Ávila Gráfica, 1950, a través de Lorena Pino y Frank Lugo, *Distribución y exhibición del cine en Caracas 1950-1960: Estudio de un caso*.

<sup>292</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., pp. 31-32.

televisión en la industria del entretenimiento. De un total de 15 salas de exhibición en 1935<sup>293</sup> llegamos a 79 en 1956, incluyendo las llamadas salas “foráneas”,<sup>294</sup> y este incremento va asociado tanto al lugar cada vez más importante que va ocupando el cine en los espectáculos públicos, como al crecimiento y la modernización experimentados por Caracas a partir del auge de la producción petrolera en Venezuela.<sup>295</sup> Las salas de exhibición se organizan en dos ejes, las salas de estreno y los cines de parroquia. Ya en 1935 parecía clara la diferencia entre ambos, diferencia que se mantendría con pocas variaciones a lo largo de todo el período considerado:

*“Para 1935 existen en Caracas quince locales donde se proyectan películas, los llamados ‘teatros’ ubicados en el centro de la capital y los cines de barrio. Los administradores de las ‘grandes salas’, artífices del vasto negocio de la exhibición, anuncian sus filmes con extenso despliegue de anuncios y gacetas de prensa. Estos recintos, arrendados y organizados en circuitos, poseen mayor aforo y precios más elevados en razón de su lujo, comodidad y novedad; son los cines de estreno y los que más público atraen. Los empresarios de las ‘salas menores’, que por lo general son sus propietarios, exhiben las películas en su segundo o tercer pase y, al contar con una concurrencia local cautiva, publican su oferta en pequeños avisos que salen al pie de la cartelera de los periódicos o se limitan a colocar su programa cada día en el frente del cine.”<sup>296</sup>*

El recorrido de las películas en este circuito se daba de la siguiente manera: la película entra a exhibirse en las salas de estreno, luego pasa a las de segunda categoría y, finalmente, a los cines de barrio. Después, a las salas del interior del país.<sup>297</sup>

Para 1956, la distribución de las 79 salas caraqueñas de acuerdo con su pertenencia al circuito de estreno o al de parroquia era la siguiente: a) Salas de Estreno: Acacias, Apolo, Autocine, Avila, Ayacucho, Boyacá, Broadway, Capitol, Caracas, Castellana, Continental, España, Florida, Hollywood, Imperial, Junín, Lido, Las Palmas, Metropól, Metropolitano, México, Montecarlo, Palace, París, Pinar, Principal, Radio City, Rialto, Río, San Bernardino, Teatro del Este, Urdaneta (32 salas en total); b) Catia-Av. Sucre: Bolívar, Catia, Esmeralda, Los Flores, Lídice, Miraflores, Para ti, Pérez Bonalde, Pro-Patria, Sorocaima, Venezuela (11 salas); c) Pastora-San José: Alcázar, Granada, Plaza, Rex, Roma, San José (6 salas); d) San Agustín-Santa Teresa: Actualidades, Alameda, América, Dorado, Paraíso, San Agustín, Veracruz (7 salas); e) Artigas-San Juan: Artigas, Diana, Ritz, Royal (4 salas); f) Rosales-Cementerio: Arauca, Baby, Lincoln, Prado, Reforma, Rivera, Rosales (7 salas); g) Candelaria-Sarría-Quebrada Honda:

<sup>293</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 7.

<sup>294</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 90.

<sup>295</sup> Ibidem, pp. 26 y 30.

<sup>296</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 3.

<sup>297</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 30.

Anauco, El Conde, Guaicaipuro, Iris, Sarría (5 salas) y h) Foráneos: Astor, El Valle, La Vega, Miranda, Roxy, Tropical, Virginia (7 salas).<sup>298</sup> El cuadro N° 3 indica los precios de la entrada para cada uno de estos renglones.

**Cuadro N° 3**  
**Precios de las entradas al cine en 1956**<sup>299</sup>

SALAS DE ESTRENO:	BS. 5 – 4 – 3 – 2
Catía-Av. Sucre:	Bs. 1 – 0,75 – 0,50
Pastora-San José:	Bs. 1,50 – 1 – 0,75 – 0,50
San Agustín-Santa Teresa:	Bs. 1,50 – 1 – 0,75
Artigas-San Juan:	Bs. 2 – 1 – 0,75
Rosales-Cementerio:	Bs. 2 – 1 – 0,50
Candelaria-Sarría-Quebrada Honda:	Bs. 2 – 1,50 – 1
Foráneos:	Bs. 1,50 – 1 – 0,50

Cabe señalar que estos precios eran los mismos entre 1949 y 1955, período durante el cual se produjeron y exhibieron los largometrajes de BF. Ahora bien, es indudable que el incremento en las salas y su distribución a lo largo de toda la ciudad, se relacionan con un aumento en el público espectador y en las recaudaciones. El cuadro N° 4 nos permitirá contextualizar el panorama caraqueño dentro de la situación del comercio cinematográfico a escala nacional.

<sup>298</sup> *El Universal*, Caracas, 2 de mayo de 1956, cartelera cinematográfica, a través de L. Pino y F. Lugo, Ob.cit.

<sup>299</sup> Idem.

**Cuadro N° 4**  
**Evolución del número de espectadores y del valor de las entradas**  
**(1943-1956)<sup>300</sup>**

Años	Funciones	Espectadores	Valor entradas	Población	Asist. anual p. persona	Precio promedio entradas
1943	36.400	9.220.200	7.408	3.775.800	2,44	0,80
1944	83.000	21.267.790	16.379	3.931.400	5,41	0,77
1945	87.200	24.172.500	20.184	4.093.400	5,91	0,83
1946	121.000	27.884.400	25.905	4.262.000	6,54	0,93
1947	128.900	29.690.900	31.666	4.437.600	6,69	1,07
1948	131.600	31.128.100	38.311	4.620.400	6,74	1,23
1949	151.100	33.573.400	49.165	4.810.800	6,98	1,46
1950	163.700	34.665.000	52.239	5.009.000	6,92	1,51
1951	191.100	34.368.000	52.134	5.213.300	6,59	1,52
1952	202.600	34.679.300	53.889	5.431.700	6,38	1,55
1953	210.900	36.608.500	58.115	5.662.000	6,47	1,59
1954	239.100	40.044.700	62.228	5.901.700	6,79	1,55
1955	248.200	41.580.800	66.447	6.148.300	6,76	1,60
1956	254.300	42.260.000	72.230	6.403.500	6,60	1,71

Los datos presentados en el cuadro anterior resumen el crecimiento del comercio cinematográfico en Venezuela entre 1943 y 1956 en lo que se refiere al sector exhibidor. Cabe destacar que el incremento sostenido en el número de funciones y de espectadores atendidos se relaciona tanto con el crecimiento de la población total del país como con el aumento en el número de salas durante estos años.

2) Desarrollo de las empresas distribidoras: destaca inmediatamente la imposibilidad de comprender la organización interna de este sector sin tomar en cuenta su estrecha asociación con el de la exhibición en términos de una integración vertical y horizontal. En 1940, Cárcel y Muro, con su capital repartido entre distribución y exhibición, explotan en sus salas el 60% de los 634 filmes que se estrenaron en Caracas. Los teatros regentados por Mariano Rivera estrenan 80 filmes y el Teatro Avila, de M. Fonseca y administrado por Luis Enrique Pérez estrena 83 películas. En el 40, Gustavo Zingg, Francisco Raffalli e Ilio Ulivi fundan la C.A. Cines Unidos, que posteriormente se asociaría con Cárcel y Muro en 1940 para constituir la C.A. Teatros Asociados. Vicente Blanco aglutina a varios distribuidores y exhibidores de salas de parroquia y, en 1945, constituyen el Circuito Venezolano de Cines. En 1943 se crea la Asociación Nacional de

<sup>300</sup> Alfredo Roffé, "Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela" en Tulio Hernández (Ed.) *Panorama histórico del cine en Venezuela*, p. 248.

Exhibidores Cinematográficos de Venezuela.<sup>301</sup> Durante las décadas del 40 y el 50 surgieron y/o se consolidaron los siguientes empresarios, junto con sus compañías:

- Salvador Cárcel y Luis Enrique Muro: Ambos accionistas de la C.A. Distribuidora Salvador Cárcel (1945),<sup>302</sup> Cárcel y Muro, C.A. Teatros Asociados (1944 y accionista de la Empresa Cines Unidos),<sup>303</sup> Operadora de Cines (1951),<sup>304</sup> Tealica C.A. (1955).<sup>305</sup> Cárcel y Muro en los 40 se dedican a la distribución-exhibición, pero en los 50 ponen el acento en la exhibición.<sup>306</sup>

- Carlos Plaza Izquierdo e Ignacio Salvatierra Salas: Los dos empresarios son accionistas de Tropical Films C.A. (1945)<sup>307</sup>, C.A. Unión Nacional de Cines (luego Cineven, 1946),<sup>308</sup> Consorcio Venezolano Cinematográfico (1954),<sup>309</sup> Cines Accesorios Tropical (1950),<sup>310</sup> Interfilm Venezolana (1951),<sup>311</sup> Propietaria de Inmuebles (1951),<sup>312</sup> Dúplex Industrial C.A. (1957).<sup>313</sup> En los 40, Plaza y Salvatierra trabajaron en la distribución y exhibición, mientras que en los 50 se expanden a la venta de equipos de cine, a la vez que continúan con sus dos negocios fundamentales.<sup>314</sup> Cineven, para 1949, contaba con 6 salas en Caracas (Capitol, Paraíso, Pinar, Sarría, Venezuela, Para ti, más 2 foráneos en Maiquetía, entre ellos el Paramount).<sup>315</sup> En 1952 se suman a Cineven los cines de estreno Boyacá, Ayacucho y Junín. Para 1953 se menciona al cine Radio City.<sup>316</sup> En 1955 Cineven contaba con 99 salas en todo el país, de las cuales 22 estaban ubicadas en Caracas.<sup>317</sup>

- Luis Enrique Pérez: Este empresario fue accionista de Cineven, Compañía Nacional de Cines CINEMA (1945)<sup>318</sup> y Circuito Venezolano de Cines (1945),<sup>319</sup> C.A.

---

<sup>301</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, *Compañías distribuidoras y exhibidoras cinematográficas venezolanas de 1945 a 1947 (inicios y desarrollo hasta 1958)*, p. 12.

<sup>302</sup> Ibidem, pp. 26-27.

<sup>303</sup> Ibid., pp. 89-90.

<sup>304</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., pp. 79-80.

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>307</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., p. 43.

<sup>308</sup> Ibidem, pp. 62-63.

<sup>309</sup> Ibid., p. 131.

<sup>310</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, pp. 79-80.

<sup>311</sup> Idem.

<sup>312</sup> Id.

<sup>313</sup> Id.

<sup>314</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>315</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 64-65.

<sup>316</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> Ibidem, pp. 48-50.

<sup>319</sup> Ibid., pp. 37-38.

Autoteatros (1957, junto con la familia Ulivi y sus empresas),<sup>320</sup> Imperial Films Internacional C.A. (1957).<sup>321</sup>

- Boni Garófalo y Andrés Radonski: Asociados ambos en Art Films<sup>322</sup> y Consorcio Venezolano Cinematográfico. Garófalo y Radonski se ocuparon en los 40 de la distribución, pero en los 50 se diversifican para abarcar la venta de equipos de cine, la exhibición y la producción y distribución de películas.<sup>323</sup>

- Ilio Ulivi y familia: Ilio Ulivi llegó a controlar, en forma directa o indirecta, todas las compañías vinculadas a la matriz Empresa Cines Unidos (1947), a través de su intrincada red de accionistas (tanto personas naturales como personas jurídicas),<sup>324</sup> más el Consorcio Venezolano Cinematográfico.

*“En los cuarenta Ilio Ulivi fundó al menos ocho empresas, cinco de ellas exclusivamente para la exhibición de filmes y tuvo participación en una compañía dedicada a la distribución de películas, sin contar su representación en empresas de la construcción. Mientras en los cincuenta, los nuevos negocios de Ulivi giran en torno al cine, pero además de reforzar la exhibición de películas, que se presenta como su centro de actividades, hace énfasis en la distribución y hasta en la venta de dulces en las salas de cine.”*<sup>325</sup>

Una revisión más detallada de la conformación de la Empresa Cines Unidos nos permitirá tener una clara idea acerca de las articulaciones y el funcionamiento del comercio cinematográfico venezolano durante las décadas del 40 y el 50. Los cuadros N° 5 al 8 resumen estos puntos.

---

<sup>320</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., pp. 79-80.

<sup>321</sup> Idem.

<sup>322</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., p. 130.

<sup>323</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., pp. 83-84.

<sup>324</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 83-101.

<sup>325</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 83.

**Cuadro N° 5**  
**Accionistas de la Empresa Cines Unidos** <sup>326</sup>

PERSONAS JURÍDICAS	PERSONAS NATURALES
1947: C.A. Cines Unidos, C.A. Teatros Asociados	1947, 1952, 1956 y 1958: Julio C. Ayala, Cipriano Jiménez Ayala, José Gustavo Palacios, Nicanor García Baptista
1952: C.A. Inversiones Avileña, C.A. Cines Asociados, C.A. Teatro Catia, C.A. Los Samanes, C.A., Alameda.	
1956: C.A. El Retiro, Teatro Arauca C.A., C.A. Mercantil Constructora Lef	
1958: C.A. Teatros e Inversiones, Inversiones Florida, C.A. El Metropolitano	

**Cuadro N° 6**  
**Personas jurídicas accionistas de la Empresa Cines Unidos** <sup>327</sup>

PERSONAS JURÍDICAS ECU	OTRAS EMPRESAS EN LAS QUE SON ACCIONISTAS
C.A. Cines Unidos	C.A. Cines Asociados, C.A. Teatros Asociados
C.A. Teatros Asociados	C.A. Teatros Catia, C.A. Cines Asociados
C.A. Teatros Catia	C.A. Cines Asociados
C.A. Alameda	C.A. Cines Asociados, C.A. Cines Unidos
C.A. El Retiro	C.A. Cines Asociados, C.A. Alameda

**Cuadro N° 7**  
**Personas naturales accionistas de la Empresa Cines Unidos** <sup>328</sup>

PERSONAS NATURALES	COMPAÑÍAS DONDE SON ACCIONISTAS
Ilio Ulivi	Empresa Cines Unidos S.A., C.A. Cines Unidos, C.A. Los Samanes, C.A. El Retiro.
Cipriano Jiménez Macías	Empresa Cines Unidos S.A., C.A. Teatros Asociados, C.A. Teatros Catia, C.A. Los Samanes, C.A. Cines Asociados, C.A. El Retiro, C.A. Alameda
Ilio Ulivi, Silvio Ulivi, Gonzalo Ulivi	C.A. Teatros Catia, C.A. Cines Asociados
Julio C. Ayala	Empresa Cines Unidos S.A., C.A. El Retiro
José Gustavo Palacios	Empresa Cines Unidos S.A., C.A. Los Samanes, C.A. El retiro
Nicolás Cárdenas Faría	C.A. Cines Asociados, C.A. El retiro
Nicanor García Baptista	C.A. Empresa Cines Unidos, C.A. El Retiro

<sup>326</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., p. 86.

<sup>327</sup> Ibidem, p. 100.

**Cuadro N° 8**  
**Actividad económica de las accionistas de la Empresa Cines Unidos**<sup>329</sup>

NEGOCIO CINEMATOGRAFICO EXHIBICIÓN	INMUEBLES Y CONSTRUCCIÓN	EXPORTACIÓN E IMPORTACIÓN
C.A. Cines Unidos	C.A. El Retiro	C.A. Mercantil Constructora Lef
C.A. Teatros Asociados	C.A. Alameda	
C.A. Teatros Catia		
C.A. Los Samanes		
C.A. Cines Asociados		
C.A. Teatros Arauca		

Estos cuadros dibujan el perfil de una empresa en expansión, controlada por un pequeño grupo de accionistas. La expansión se evidencia en el incremento de las compañías accionistas en la Empresa Cines Unidos, compañías que, a su vez, son controladas por el mismo reducido grupo de personas naturales que figuran como accionistas originales de ésta. Por otra parte, destacan las diversas actividades económicas a las que se dedican las compañías que constituyen la empresa, relacionadas directa (exhibición y, más tarde, distribución) o indirectamente (construcción, negocio inmobiliario, venta de dulces) con el comercio cinematográfico. Esta conformación de sus accionistas permite a la empresa tener el control de la mayor parte de los aspectos relacionados con el comercio cinematográfico y obtener los máximos beneficios de su expansión. El crecimiento de la Empresa Cines Unidos a lo largo de la década del 40 también se evidencia en el incremento de las salas bajo su control. Para 1948, pertenecían al circuito las siguientes salas: Ávila, Acacias, Alcázar, América, Artigas, Alameda, Bolívar, Catia, El Dorado, España, Florida, Miraflores, Plaza, Recreo, Rex, Riviera, Pérez Bonalde, Río, Roma, Rosales, Royal. De este grupo, los teatros Ávila, Acacias, Alcázar y Roma son salas de estreno.<sup>330</sup> Para 1949 se indica que, de las salas pertenecientes al circuito, 5 son de estreno y dieciséis de reestreno.<sup>331</sup> En 1955, el Circuito Cines Unidos posee 36 teatros: Actualidades, Acacias, Alcázar, América, Artigas, Alameda, Anauco, Apolo, Arauca, Autocine, Bolívar, Catia, Miraflores, España, Las Palmas, Granada, Dorado, Lincoln, Florida, Los Flores, Plaza, Metropolitano, Pérez

<sup>328</sup> Ibid., p. 101.

<sup>329</sup> Ibid., p. 103.

<sup>330</sup> Ibid., pp. 107-108.

<sup>331</sup> Ibid., p. 110.

Bonalde, Recreo, Miranda, Rex, Río, Ritz, Rivera, Rosales, Roma, Royal, San Agustín, San Bernardino, Urdaneta, Variedades.<sup>332</sup>

Pino y Lugo afirman que, a finales de los 40, el comercio cinematográfico en Venezuela estaba en manos de tres “matrices”. La primera de ellas se articula alrededor de la empresa Cines Unidos (I.Ulivi); la segunda se articula alrededor de la C.A. Circuito Venezolano de Cines y la Compañía Nacional de Cines, Cinema S.A. (L.E. Pérez) y la tercera agruparía a Tropical Films C.A. y la C.A. Unión Nacional de Cines – Cines Venezuela (Salvatierra Salas/Plaza Izquierdo).<sup>333</sup>

Este breve resumen nos permite concluir que, durante las décadas del 40 y el 50, el comercio del cine en Venezuela era un negocio importador, en franco crecimiento y expansión, dominado por unos pocos grupos de empresarios que, en la mayoría de los casos, controlaban simultáneamente la distribución y la exhibición, y que compartían negocios gracias a diversas asociaciones entre ellos, por lo que estaban organizados como un bloque oligopólico. La situación de las empresas venezolanas productoras de películas era otra muy distinta. Ya se examinó someramente la situación de la producción venezolana de largometrajes en los 30 y los 40, llevada a cabo por productoras de corta vida y breves filmografías, aisladas entre sí y con respecto a la distribución y exhibición cinematográficas. Un breve examen de la trayectoria de algunas películas venezolanas anteriores al proyecto de largometrajes de BF nos permitirá completar este panorama de la situación del comercio cinematográfico para la época. Buena parte de los largometrajes producidos en el país entre 1938 y 1942 fracasó en la taquilla. Es el caso de *Carambola* (1939, Fini Veracochea), que únicamente llegó a 13 funciones en su primer pase. Esta película tuvo su estreno de gala el 13 de octubre de 1939 en el Teatro Ayacucho. Se mantuvo en cartelera únicamente hasta el 18 del mismo mes.<sup>334</sup> *Noche inolvidable* (1941, René Acevedo Borgia) se estrenó en una gala efectuada el 24 de octubre de 1941 en el Teatro Continental. Se proyectó hasta el 29 de octubre, para un total de 12 funciones.<sup>335</sup> *Pobre hija mía* (1942, José Fernández) se estrenó el 27 de febrero de 1942 en el Teatro Hollywood y permaneció en él menos de una semana, con apenas 12 funciones en su primer pase.<sup>336</sup> Algo similar ocurrió con *Joropo* (1939, Héctor Cabrera), distribuida por

---

<sup>332</sup> Idem.

<sup>333</sup> José Miguel Acosta, *El cine venezolano durante el postgomecismo (1935-1945) auge y caída de la primera expansión de esa industria*. Tesis Doctoral en Historia, UCV-FHE, 2002, a través de L. Pino y F. Lugo, Ob.cit.

<sup>334</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 11.

<sup>335</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>336</sup> Ibid., p. 14.

Cárcel y Muro y estrenada el 4 de julio de 1939 en el Teatro Continental. *Joropo* se mantuvo en esta sala hasta el 7 de julio, con un total de 12 funciones en su primer pase.<sup>337</sup> Este último film pretendía ser un musical de corte estadounidense pero con música venezolana:

“... [el film] *adolece de una penosa tosquedad visual y sonora. Por lo que se refiere al primer aspecto, aparentemente, el precario presupuesto se hace notar en la presencia de errores técnicos no subsanados debido a la imposibilidad de repetir tomas. En cuanto al segundo, hemos notado el curioso fenómeno según el cual en la película coexisten pasajes que remiten al cine primitivo (correspondiente a las escenas filmadas con sonido en directo, frontales, ausencia de contra campo, inexistencia del espacio fuera de campo) contrastando con fragmentos (sonido indirecto superpuesto a la filmación) del todo integrados en el conjunto de requisitos formales que definen el lenguaje cinematográfico clásico como entidad establemente constituida, o Modelo [sic] de Representación Institucional en feliz expresión de Noël Burch. No es extraño que en el cine venezolano de la transición del mudo al sonoro se dé esta llamativa interrelación entre arcaísmo y clasicismo, puesto que la evolución del lenguaje cinematográfico está determinada en gran medida por las condiciones industriales y económicas de que se nutre.*”<sup>338</sup>

Ninguno de los filmes anteriormente mencionados llegó a cumplir una semana de proyecciones en salas de estreno. Algo diferente sucedió con *El rompimiento* (1938, Antonio M. Delgado). La película de Delgado tuvo su gala de estreno el 8 de noviembre de 1938, en el Teatro Principal, y continuó proyectándose en esta sala hasta el primero de diciembre, “... en todas las tandas (...), exceptuando la función matinal, 9:15 de los domingos, y las tres sesiones de los llamados lunes populares”, para un total de 45 funciones.<sup>339</sup> *Juan de la calle* (1941, Rafael Rivero) se estrenó en forma simultánea en los teatros Principal y Caracas, el 27 de noviembre de 1941. Permaneció en ambas salas una semana, con 36 funciones.<sup>340</sup> *Romance aragüeño* (1940, Augusto González Vidal), alcanzó 36 funciones, tras su estreno, efectuado el 27 de mayo de 1940 en los teatros Caracas y Rialto. Se proyectó en dichas salas, sin interrupciones, hasta el 12 de junio y, al igual que *Juan de la calle*, llegó a 36 funciones en su primer pase.<sup>341</sup> Tales cifras convierten a estas tres películas en éxitos comerciales.<sup>342</sup> A pesar de este logro, sus compañías productoras cesaron actividades –al igual que las productoras de las películas que fracasaron comercialmente–,<sup>343</sup> por lo que cabe suponer, entre otros factores, que la mayor parte de las recaudaciones obtenidas por estas películas haya correspondido a los

<sup>337</sup> Ibid., p. 14.

<sup>338</sup> Ibid., pp. 14-15.

<sup>339</sup> Ibid., pp. 10-11.

<sup>340</sup> Ibid., p. 12.

<sup>341</sup> Ibid., p. 15.

<sup>342</sup> Ibid., pp. 10-15.

<sup>343</sup> Idem.

distribuidores y exhibidores. José Miguel Acosta presenta una explicación que permite comprender la situación de la producción de largometrajes venezolanos durante este período:

*“... sin dejar de apreciar el lugar preponderante que el cine va ocupando entre las diversiones de los venezolanos en ese momento, podemos inferir que los largometrajes realizados durante esta primera y fallida aspiración industrialista ocurrida en el mismo lapso evidencian claramente el retraso del cine nacional con respecto al rápido desarrollo del espectáculo cinematográfico, creado y nutrido por los productos extranjeros.*

*“Conectado con el negocio del cine en el país, en el período se implantaron en las salas de cine de Caracas concentraciones parciales de tipo vertical entre los sectores de la distribución y de la exhibición debido a la injerencia de capitales internos que lograron establecer estructuras de carácter oligopólico, ocasionando que las pantallas comerciales (incluyendo las más rentables) estuvieran bajo la potestad de los mismos patrimonios que controlaban la distribución. A pesar de esto y en líneas generales, también se puede afirmar que dichas agrupaciones no fueron obstáculo para la difusión del cine venezolano en el momento. Todas las películas tuvieron estreno de gala en los teatros de primera categoría y se dejaron en cartelera el tiempo que todo empresario tiene como límite, según la afluencia del público.”<sup>344</sup> [subrayado nuestro]*

No disponemos de datos precisos sobre la exhibición de *Aventuras de Frijolito y Robustiana* (1945, J.M. Galofré) ni *Barlovento* (1945, Fraiz Grijalba). El primer film se estrenó el 12 de abril de 1945 en el Teatro Hollywood.<sup>345</sup> En mayo todavía se reseña su exhibición en Caracas y el interior del país. Al parecer, fue un éxito de taquilla.<sup>346</sup> El segundo film se estrenó el 18 de abril de 1945 en el Teatro Principal, pero no logró el éxito alcanzado por *Frijolito y Robustiana*.<sup>347</sup> Las fuentes consultadas no señalan datos sobre *Dos sirvientes peligrosos* (1948, J. Martínez y A. Casanova) en este sentido.

Tal era la situación del comercio del cine en Venezuela para el momento en que BF lleva a cabo su proyecto de largometrajes de ficción. Como productora cinematográfica, la empresa de Luis Guillermo Villegas Blanco tenía garantizada la permanencia en el negocio, debido a su producción de documentales y noticieros de corte oficial tanto como a su intensa actividad publicitaria. Sin embargo, como productora de largometrajes de ficción, se encontraba aislada y en una posición de debilidad frente a un comercio cinematográfico con las características arriba descritas. Ya se ha visto cómo Villegas Blanco se inspiró en el cine industrial de México y Argentina. Si se considera, en vista de lo expuesto en 2.2, que la industria mexicana se organizó de manera más eficiente que la argentina, parece acertado suponer que el fundador de BF haya tomado en cuenta algunos de los factores que contribuyeron al afianzamiento del cine mexicano

<sup>344</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>345</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 48-49.

<sup>346</sup> Ibidem, p. 51.

en el mercado cinematográfico local e hispanoamericano. El florecimiento de la industria mexicana no se vio beneficiado por la posición de dominio económico internacional que favoreció a Hollywood. Fue, en cambio, el resultado de una feliz coyuntura nacional y latinoamericana. Tal coyuntura supuso la coincidencia de una serie de factores: 1) El advenimiento del cine sonoro creó, en el ámbito iberoamericano, la necesidad de películas habladas en español que, en un primer momento, fueron proporcionadas por los *spanish talkies* de Hollywood, cuyo fracaso en el mercado de habla hispana fue aprovechado sabiamente por los mexicanos; 2) La creación de compañías productoras, el aumento en la producción y la consolidación de géneros cinematográficos con características nacionales en el período entre 1930 y 1938; 3) El establecimiento de un sucedáneo del *star system* hollywoodense; 4) El decreto, promulgado en octubre de 1939, mediante el cual el gobierno de Lázaro Cárdenas estableció la exhibición obligatoria de las películas mexicanas; 5) Un cierto apoyo brindado a la industria mexicana, en plena consolidación, por algunas compañías de Hollywood y por la política exterior de los Estados Unidos como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

El fundador de BF se ocupó de la comercialización de sus largometrajes con gran ahínco y con cierto conocimiento del negocio, aunque dentro del contexto desfavorable ya descrito. En el cine industrial, las fases de producción y comercialización se organizan en estrecha correspondencia. Villegas Blanco planificó la ejecución de su proyecto siguiendo esta norma. Las primeras películas parecen ajustarse a un plan de producción en serie, puesto que se trabajó en varios filmes en forma más o menos simultánea, con la idea de mantener varias películas en cartelera, en forma concurrente, y garantizar así que la recuperación de la inversión fuera reutilizada en el financiamiento de las nuevas producciones. Más adelante se verá cómo, a partir de *Seis meses de vida*, la producción se fue espaciando, la postproducción de las películas se fue alargando y, finalmente, el paso de éstas por la cartelera se fue haciendo más fugaz. Este proceso culminaría en la definitiva suspensión del proyecto.

A continuación se verá cómo, en medio de circunstancias desfavorables para el éxito comercial de su iniciativa, BF intentó aprovechar algunas de las lecciones de la industria mexicana, tales como el interés por lograr el acceso al mercado hispanoamericano a través de contratos para distribuir sus películas en países como Cuba, México y Argentina, el intento por favorecer la aprobación de una ley de protección a la cinematografía nacional o la participación en festivales internacionales de prestigio

---

<sup>347</sup> Ibid., pp. 56-57.

como Cannes. Todo esto se examinará junto con el análisis del paso de los filmes por las carteleras cinematográficas caraqueñas.

En relación con este último punto, hemos establecido tres grupos, el primero integrado por *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así* y *Amanecer a la vida*; el segundo integrado por *Venezuela también canta* y *Seis meses de vida* y, finalmente, el tercero, que incluye solamente a *Luz en el páramo*. El criterio para esta agrupación es, fundamentalmente, la variación en las salas en que fueron estrenadas las películas. El primer grupo se estrenó en los teatros Ayacucho, Boyacá, Lido y/o Junín; el segundo cumplió su primer pase en los teatros Continental, Caracas, Pinar, Hollywood y/o Río, mientras que *Luz en el páramo*, estrenada en 1955, años después de su rodaje, se proyectó en el Metropolitano. A continuación se resume el paso de los largometrajes de BF por las salas caraqueñas. El cuadro N° 9 es, apenas, una referencia para ubicar los lapsos de rodaje, la fecha de estreno y el final de la exhibición de cada película. El tiempo transcurrido entre las fechas presentadas en la columna “Estreno” y la columna “Último día de exhibición” no indica para nada un período ininterrumpido de exhibición en ninguno de los casos.

**Cuadro N° 9**  
**Cronología de la producción y la exhibición de los filmes (Caracas)**<sup>348</sup>

PELÍCULA	INICIO RODAJE	ESTRENO	ÚLT. DÍA DE EXHIBICIÓN
El demonio es un ángel	20/6/49	30/11/49	9/10/50
La balandra Isabel llegó esta tarde	29/10/49	27/6/50	26/3/51
Yo quiero una mujer así	febrero 1950	23/8/50	14/1/51
Amanecer a la vida	julio 1950	1/11/50	20/2/51
Venezuela también canta	26/9/50	28/2/51	9/5/51
Seis meses de vida	marzo 1951	10/10/51	12/10/51
Luz en el páramo	julio 1951	12/1/55	13/1/55

Antes de presentar en forma detallada la exhibición de los filmes, es preciso aclarar algunos datos relacionados con la afiliación de los teatros a los distintos circuitos de exhibición. En los cuadros que siguen, las salas pertenecientes a la Empresa Cines Unidos aparecen señaladas de la siguiente manera: Alcázar, Alameda, Riviera, etc.,<sup>349</sup> mientras que las salas pertenecientes a Cineven aparecen como Capitol, Esmeralda, Sarría, etc.<sup>350</sup> Es necesario recordar que el incremento en el número de salas, el desarrollo y la complejidad alcanzadas por el comercio cinematográfico durante esos años, amén de las diversas y sucesivas asociaciones entre empresas y empresarios de la distribución y la exhibición, complican el panorama e impiden, en ocasiones, establecer con claridad la afiliación de las salas a una u otra compañía. En cuanto al resto de las salas, se ofrecen los detalles a continuación:

a) Ayacucho, Boyacá: El empresario a cargo de estas salas era Vicente Vallenilla, quien en 1952 se incorpora a Cineven como accionista, por lo que sus salas se fusionan con esta compañía.<sup>351</sup> Tiuna Films y Tropical Films firmaron, en 1954, un convenio para la distribución a escala nacional del *Noticiero Sucesos*. Tal convenio podría confirmar la fusión arriba mencionada, pues parece lógico suponer que Tropical Films distribuiría los noticieros de Tiuna Films para ser exhibidos en las salas de Cineven, también propiedad de los empresarios Plaza y Salvatierra. A continuación se reproduce el aviso que informa sobre el convenio:

<sup>348</sup> Cuadro elaborado a partir de los datos ofrecidos por L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit., cap. 3.

<sup>349</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 105-110.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 64.

*“Tropical Films’ y ‘Tiuna Films’ comunican al Gobierno Nacional, al Comercio, a la Industria y al Público en General, que han celebrado Contrato de exclusividad para la distribución del ‘Noticiero Sucesos’ en todo el Territorio Venezolano, Aruba, Curazao, Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba. Los Teatros donde a partir del día 15 será exhibido con carácter de exclusividad el noticiero de ‘Tiuna Films’ son los siguientes: Caracas, simultáneamente todas las semanas en JUNÍN, BOYACÁ, IMPERIAL, BROADWAY, CONTINENTAL, AYACUCHO, CAPITOL, PINAR, RADIO CITY, PRINCIPAL, CASTELLANA, RIALTO, PALACE, METROPOL, CARACAS. Caracas, segunda semana: VENEZUELA, PRO-PATRIA, ESMERALDA, LÍDICE, GUAICAIPURO, PARAÍSO, VERACRUZ, EL VALLE, DIANA, SOROCAIMA, REFORMA, BABY, VARGAS (...) El noticiero ‘Sucesos’ contiene noticias internacionales de última hora; noticias de actualidad nacionales y aquellas que se refieren a la labor y actividades que viene desarrollando el Gobierno Nacional del Presidente Coronel Marcos Pérez Jiménez.”<sup>352</sup>*

Las fuentes consultadas no aportan datos definitivos que nos lleven a determinar la afiliación de estas salas a alguno de los circuitos de exhibición que operaban entre 1949 y 1951.

b) Junín: Esta sala fue inaugurada en 1950 y en 1953 aparece como perteneciente a Cineven,<sup>353</sup> pero no pudimos establecer si ya pertenecía a este circuito desde la fecha de su inauguración.

c) Actualidades, Apolo, Anauco: Aparecen como integrantes del circuito Cines Unidos a partir de 1955.<sup>354</sup> Fernández y Hurtado citan una entrevista hecha al empresario Ilio Ulivi por la revista *Mi Film*, en la que comenta acerca de su relación con estos teatros:

*“... no exactamente [pasaron] a mis manos, se firmó un contrato con los empresarios para que el Apolo estrene simultáneamente con nuestro Alcázar material con la Sicesa [sic, debería ser Cifesa] Española, la Internacional Film C.A., RKO Radio Pictures, Columbia, Cinematográfica Venezolana y otros distribuidores que han tenido a bien confirmarnos la explotación en nuestros locales de su material, referente a los teatros Anauco y Actualidades las únicas personas autorizadas para hablar son sus empresarios.”<sup>355</sup>*

Tampoco pudimos establecer a qué circuito pertenecían las tres salas entre 1949 y 1951.

d) Lido: No se encontraron datos sobre la propiedad de esta sala en las fuentes consultadas. Pino y Lugo apenas señalan que

*“La sala Lido (1947) estaba ubicada en la Avenida Francisco de Miranda, al este de Caracas (...) No tenemos información sobre los empresarios del teatro Lido, pero notamos un vínculo directo con la sala Ávila que hacia los años cuarenta era*

<sup>351</sup> Ibid., p. 67.

<sup>352</sup> *Venezuela Cine*, Caracas, N° 19-20, año 3, 25 de agosto de 1954, p. 15, a través de V. Fernández y A. Hurtado, Ob.cit.

<sup>353</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 101.

<sup>354</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 105-110.

<sup>355</sup> *Mi Film*, Caracas, No. 229, 8 de septiembre de 1949, p. 27, a través de V. Fernández y A. Hurtado, Ob.cit.

*administrada por Rosallino Tambellini. En 1943, el mexicano Joaquín Martín Domingo (Internacional Films) representaba la sala, pero a mediados de esa década, la alquila a la Empresa Cines Unidos. Poco después suscriben con la Metro Goldwyn Mayer un contrato de exclusividad para la proyección del material de estreno, pero hacia la fecha de nuestro estudio esta condición había variado.”*<sup>356</sup>

d) Continental, Caracas, Esmeralda: Hacia 1940, las dos primeras salas aparecen como pertenecientes a Luis H. Muro.<sup>357</sup> Junto con la tercera, figuran en el aviso del convenio Tiuna-Tropical, en 1954, por lo que podría deducirse que llegaron a pertenecer a Cineven. Resulta difícil determinar si para el momento en que se exhibieron los largometrajes de BF estas salas ya estaban incorporadas a Cineven.

e) San José, Colón, Pastora, Hollywood: En 1944 aparecen como integrantes del Circuito Venezolano de Cines. Las dos primeras figuran como propiedad de Vicente Blanco, la tercera se le asigna a Aquiles Moreno y la cuarta a Francisco Noé Sáez.<sup>358</sup> Buena parte de las salas pertenecientes a este circuito en 1944 pasaron posteriormente a formar parte del circuito de Cines Unidos (Bolívar, Catia, Actualidades, Recreo, Río, América, Dorado, Ritz, Rex y Rosales). Otra parte de ellas se integró a Cineven (Capitol, Para ti, Paraíso). La Compañía Anónima Circuito Venezolano de cines (6/3/45) tenía como accionistas a Miguel Rodríguez, Joaquín Martí, Luis Enrique Pérez, Vicente Blanco, Julio Sánchez Vega, Aquiles Leandro Moreno, Juan Sapene, Francisco Noé Sáez, Hipólito Angrisano, Rafael Revenga, Luis Martínez y Nicanor García Baptista. García estaba también asociado a la Empresa Cines Unidos.<sup>359</sup> La Compañía Nacional de Cines Cinema S.A. (26/7/45) tenía como accionistas a Vicente Blanco, Francisco Noé Sáez, Juan Sapene, Luis Enrique Pérez, Miguel Rodríguez y Joaquín Martí. Este último queda fuera a partir de 1947 y se suman a los accionistas tres miembros de la familia Sapene, entre otros. Como puede verse, buena parte de los accionistas del Circuito Venezolano de Cines lo son también de esta empresa.<sup>360</sup> Este cuadro de las asociaciones entre diversos empresarios afiliados a varios circuitos hace muy difícil establecer la propiedad o la inserción de estas salas para el momento en que se exhiben los largos de BF.

f) Teatro Virginia: No se encontraron datos sobre esta sala.

<sup>356</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 122.

<sup>357</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 8.

<sup>358</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 96, 6 de julio de 1944, p. 9, a través de V. Fernández y A. Hurtado, Ob.cit.

<sup>359</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 37-40.

<sup>360</sup> Ibidem, pp. 48-51.

Una vez esclarecida, hasta donde las fuentes lo permiten, la afiliación de las salas a los circuitos de exhibición de la época, queda por precisar la naturaleza de los datos que aquí se presentan acerca de la circulación de los largometrajes de BF en las salas caraqueñas. En su reseña sobre la exhibición de los largometrajes producidos en nuestro país entre 1938 y 1942, José Miguel Acosta incluye datos como la fecha del estreno, la duración de cada film en cartelera en semanas o días, el número de funciones alcanzado por cada uno y, finalmente, las salas en que fueron proyectados durante su temporada de estreno o primer pase. Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, al relatar el paso de los largometrajes de BF por los circuitos de Caracas, reseñan día por día la trayectoria de cada film en su primer, segundo y tercer pases, pero no indican el total de funciones para cada película. Acosta no especifica en todos los casos el número de funciones diarias por sala en que se proyectó cada film, pero en algunos de ellos se puede calcular que llegaban a ser proyectados hasta en 3 funciones diarias por sala. El Jesser y Ferreira, tampoco incluyen ningún dato sobre el número de funciones diarias según la sala para cada película. Sobre la base de los datos de Acosta, válidos dentro del período 1938-1942, se podría inferir que el número de funciones diarias de un film por sala podía variar, con 3 funciones como máximo. El trabajo de Lorena Pino y Frank Lugo sobre la exhibición en Caracas entre 1950 y 1960, que incluye el análisis de un cuaderno de taquilla con el registro de lo recaudado en 33 salas caraqueñas entre el 1º de mayo de 1956 y el 30 de septiembre de 1957, da cuenta de un patrón de exhibición presente en las salas de estreno, según el cual "... en una sala se colocaban tres películas distintas, dos en matinée (11:00 am y 3:00 pm) y una en horario habitual (5:00 pm, 7:00 pm y 9:00 pm), o una en horario habitual y otra en función de medianoche."<sup>361</sup> Tomando en cuenta la ausencia de datos ciertos sobre este punto en El Jesser y Ferreira, parece prudente abstenerse de efectuar un cálculo del número de funciones alcanzado por los largometrajes de BF.

Para finalizar, resta señalar que ninguna de las fuentes consultadas informa sobre la cifra mínima de recaudación necesaria durante el período en que se exhibieron los largometrajes de BF, para sostener un film en cartelera durante su semana de estreno. Cabría inferir, a partir de Acosta, que las películas cuya recaudación no alcanzara dicha cifra, eran retiradas de las salas a los pocos días de su estreno, antes de culminar la primera semana de exhibición. De allí que, siguiendo a este autor, se considere como buen desempeño en taquilla el de un film que llegue a las dos semanas en primer pase.

---

<sup>361</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 118.



## RECORRIDO DE LOS LARGOS DE BF POR LAS SALAS CARAQUEÑAS

**Cuadro N° 10**  
**El demonio es un ángel** <sup>362</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS EN BS.
30/11/1949 al 12/12/49	Ayacucho Boyacá Lido	4,00 – 2,00 – 1,00 5,00 – 3,00 5,00
13/12/49	Ayacucho Boyacá	4,00 – 2,00 – 1,00 5,00 – 3,00
14/12/49 al 20/12/49	América Anauco	3,00 3,00 – 2,00
22 y 24/12/49	Artigas	3,00
30/12/49	Alameda Florida Rex Teatro Virginia	1,50 – 1,00 2,50 – 1,50 1,50 – 0,75 2,00 – 1,00
31/12/49	Alameda Rex	1,50 – 1,00 1,50 – 0,75
6/1/50	Bolívar	1,50 – 1,00
8/1/50	Royal, España	1,50 – 1,00
13/1/50	Miraflores, Riviera	1,50 – 1,00
15/1/50	Para ti Plaza	1,50 1,50 – 1,00
20/1/50	Actualidades, Catia Recreo	1,50 – 1,00 1,50
22/1/50	Catia	1,50 – 1,00
28/1/50	Dorado	1,50
2/2/50	Miraflores Rex	1,50 – 1,00 1,00 – 0,50
6/2/50	Plaza	1,00 – 0,50
7/2/50	Riviera	1,25 – 0,50
9/2/50	Bolívar, España San José	1,50 – 1,00 1,00 – 0,50
14/2/50	Río Royal	2,00 1,00 – 0,50
15/2/50	Alameda Para ti, Rosales	1,00 – 0,50 1,00
19/2/50	Actualidades	1,00 – 0,50
23/2/50	Recreo	1,00
31/7/50	Lincoln	1,00
14/8/50	Bolívar	1,00 – 0,75
15/8/50	Alcázar	2,00 – 1,00
9/10/50	Alameda	1,00 – 0,75

<sup>362</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 204-205.

**Cuadro N° 11**  
**La balandra Isabel llegó esta tarde**<sup>363</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS EN BS.
27/6/50 (Premiere a beneficio de la Cruz Roja)	Boyacá Lido	10,00 – 5,00 10,00
28/6/50 al 11/7/50	Boyacá Lido	5,00 – 3,00 5,00
12/7/50 al 25/7/50	Ayacucho	4,00 – 2,00 – 1,00
10/8/50	Florida Anauco, Plaza, Royal	2,50 – 1,50 2,00 – 1,00
11/8/50	Anauco, Plaza, Royal	2,00 – 1,00
12/8/50	Artigas	
13/8/50	Plaza, Royal Florida	2,00 – 1,00 2,50 – 1,50
17/8/50	Teatro Virginia Lincoln España	3,00 – 2,00 2,00 2,00 – 1,50
18/8/50	Virginia España Lincoln Actualidades, Bolívar	3,00 – 2,00 2,00 – 1,50 2,00 2,00 – 1,00
19/8/50	Teatro Virginia	3,00 – 2,00
21/8/50	Río	2,50
24/8/50	Sarría	
25/8/50	Alameda, Miraflores Rex, Sarría Colón Riviera	2,00 – 1,00 1,50 1,25 – 0,50 1,50 – 1,00
27/8/50	Rex, Sarría Riviera Colón Miraflores	1,50 1,50 – 1,00 1,25 – 0,50 2,00 – 1,00
1/9/50	Pastora, Recreo, Catia	
2/9/50	Rosales	
3/9/50	Pastora, Para ti, San José, Dorado, Catia, Recreo	
8/9/50	Venezuela	1,50 – 1,00
9/9/50	Esmeralda	2,00
10/9/50	Paraiso Venezuela Plaza	2,00 1,50 – 1,00 2,00 – 1,00
13/9/50	Miraflores	1,00 – 0,75
18/9/50	Rex	1,00
19/9/50	Plaza Royal	1,00 – 0,75
20/9/50	Recreo Alameda	1,00 – 0,75
26/9/50	España	1,50 – 1,00

<sup>363</sup> Ibidem, pp. 228-229. Los datos faltantes no son suministrados por la fuente.

27/9/50	Lincoln	1,00
3/10/50	Dorado	1,00
	Bolívar	1,00 – 0,75
9/10/50	Catía	1,00 – 0,75
10/10/50	<b>San José</b>	1,00 – 0,50
23/10/50	Riviera	1,00 – 0,75
6/11/50	<b>Colón</b>	1,00 – 0,50
27/11/50	Sarría	
3/1/51	Venezuela	1,00 – 0,75
26/3/51	Los Flores	1,00

**Cuadro N° 12**  
**Yo quiero una mujer así** <sup>364</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS
23/8/50 al 29/8/50	Ayacucho Boyacá Lido	4,00 – 2,00 – 1,00 4,00 – 2,00 4,00
30/8/50 al 5/9/50	Ayacucho Boyacá	4,00 – 2,00 – 1,00 4,00 – 2,00
7/9/50	Plaza	2,00 – 1,00
8/9/50	Plaza, Anauco Florida	2,00 – 1,00 2,00 – 1,50
10/9/50	Plaza, Anauco España Florida	2,00 – 1,00 2,00 – 1,50 2,50 – 1,50
12/9/50	Apolo	3,00 – 2,00
13/9/50	Artigas	2,00 – 1,00
14/9/50	Royal	2,00 – 1,00
15/9/50 y 17/9/50	Actualidades, Bolívar, Riviera, Royal	2,00 – 1,00
18/9/50	Río	2,50
22/9/50	Rex, Sarría, Dorado Miraflores, Rosales	1,50 2,00 – 1,00
23/9/50	Alameda	1,50 – 1,00
24/9/50	Sarría, Rex, Rosales, Dorado Miraflores	1,50 2,00 – 1,00
26/9/50	Alcázar	2,00 – 1,00
28/9/50	Royal	1,50 – 1,00
29/9/50	Catia Recreo	1,50 – 1,00 1,50
30/9/50	Lincoln	1,50
1/10/50	Recreo San José	1,50 1,50 – 0,75
5/10/50	Alameda Pastora	1,50 – 1,00 1,50
6/10/50	Pastora Paraíso	1,50 2,00
7/10/50	Venezuela Esmeralda	1,50 – 1,00 2,00
8/10/50	Colón Paraíso	1,50 – 0,75 2,00
9/10/50	Florida	2,00 – 1,00
10/10/50	Riviera	1,00 – 0,75
11/10/50	Rex Plaza	1,00 1,00 – 0,75
12/10/50	Para ti	1,50
18/10/50	Recreo Miraflores	1,00 1,00 – 0,75
19/10/50	Royal	1,00

<sup>364</sup> Ibidem, pp. 254-255.

23/10/50	<b>San José</b>	1,00 – 0,50
24/10/50	Dorado Bolívar	1,00 1,00 – 0,75
6/11/50	Rosales	
8/11/50	Catia	1,00 – 0,75
11/11/50	Bolívar	1,00 – 0,75
12/11/50	Florida	1,50 – 1,00
13/11/50	Alameda	1,00 – 0,75
3/12/50	Alcázar	1,00 – 0,75
4/12/50	Alameda Colón	1,00 – 0,75 1,00 – 0,50
11/12/50	Bolívar	1,00 – 0,75
31/12/50	América	1,50
7/1/51	Para ti	1,00
9/1/51	Venezuela	1,00 – 0,75
14/1/51	<b>San José</b>	1,00 – 0,50

**Cuadro N° 13**  
**Amanecer a la vida**<sup>365</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS
1/11/50 al 7/11/50	Junín Lido	4,00 – 3,00 4,00
8/11/50 al 11/11/50	Ayacucho	4,00 – 2,00 – 1,00
12/11/50	Ayacucho Tropical (Maiquetía)	4,00 – 2,00 – 1,00 2,00 – 1,00
13/11/50	Ayacucho	4,00 – 2,00 – 1,00
23/11/50	Capitol Alcázar, Alameda, Riviera España Esmeralda	3,00 – 2,00 2,00 – 1,00 2,00 – 1,50 2,00
24/11/50	Capitol Alcázar Sarría	3,00 – 2,00 2,00 – 1,00 1,50
25/11/50	Capitol Sarría	3,00 – 2,00 1,50
1/12/50 y 3/12/50	Venezuela Anauco, Bolívar Florida	2,00 – 1,50 2,00 – 1,00 2,50 – 1,50
7/12/50	Plaza, Miraflores Lincoln Paraíso	2,00 – 1,00 1,50 2,00
8/12/50	Actualidades, Catia Royal Rosales	1,50 – 1,00 2,00 – 1,00 1,50
10/12/50	Paraíso Miraflores, Royal, Plaza Lincoln	2,00 2,00 – 1,00 1,50
15/12/50	Recreo, Rex, Dorado, Pastora	1,50
16/12/50	Venezuela	1,50 – 1,00
17/12/50	Recreo, Rex, Dorado, Pastora	1,50
19/12/50	España	1,50 – 1,00
24/12/50	Colón	1,50 – 0,75
25/12/50	Para ti	1,50
26/12/50	Riviera	1,00 – 0,75
2/1/51	Royal	1,00 – 0,75
3/1/51	Miraflores	1,00 – 0,75
8/1/51	Plaza, Alameda	1,00 – 0,75
15/1/51	Dorado	1,00
20/1/51	Los Flores	1,50
22/1/51	Bolívar	1,00 – 0,75
12/2/51	Recreo	1,00
20/2/51	Rex	1,00 – 0,50

<sup>365</sup> Ibidem, pp. 272-273.

Al emprender el análisis de la exhibición de los primeros cuatro largometrajes podemos decir, en primer lugar, que éstos se exhibieron en salas pertenecientes a los circuitos más importantes, es decir, Cines Unidos y Cineven, así como en salas pertenecientes a otros circuitos e incluso a empresarios independientes. *El demonio es un ángel* se proyectó durante 13 días continuos en Lido, Ayacucho y Boyacá, más un día adicional en las dos últimas salas. Es decir, que durante su primer pase se proyectó por 14 días. Esto significa que debe haber dado buenos rendimientos durante su primera semana. Confirmando estas apreciaciones, la prensa reporta la gran afluencia de público a las salas donde se proyectaba este film, a pesar del clima lluvioso que reinaba durante la primera semana de diciembre de 1949. Se afirma que, en sus primeros días de exhibición, la película se equiparó a las películas más taquilleras del año, en salas de estreno.<sup>366</sup> A continuación, *El demonio es un ángel* cumplió una larga temporada durante su segundo y tercer pase. *La balandra Isabel llegó esta tarde* fue, al parecer, un éxito de taquilla, pues en su temporada de estreno se proyectó durante 14 días en los teatros Boyacá y Lido. A continuación, también durante 14 días consecutivos, se presentó en el Ayacucho. Es decir, que su temporada de estreno abarcó casi un mes. Su segundo y tercer pase también se cumplieron con éxito. *Yo quiero una mujer así* se proyectó durante 8 días en los teatros Ayacucho, Boyacá y Lido. La prensa informa que la empresa del Teatro Lido sacó el film de esta última sala por “compromisos contraídos con anterioridad” con la empresa del teatro Junín, para el estreno simultáneo de un film de la Columbia Pictures el día 30 de agosto. El empresario se disculpa por no poder continuar por segunda semana la producción de BF.<sup>367</sup> Los 8 días siguientes del primer pase de *Yo quiero una mujer así* se cumplieron solamente en los teatros Ayacucho y Boyacá. Es decir que su primer pase se extendió por 16 días. Su segundo y tercer pase fueron exitosos. *Amanecer a la vida* se exhibió durante 7 días consecutivos en las salas Junín y Lido. A continuación, pasó al Ayacucho por 6 días. De estos últimos 6 días, también se exhibió uno en el Tropical (Maiquetía). En total, su temporada de estreno se extendió por 13 días, al igual que *El demonio es un ángel*, y su segundo y tercer pases parecen haber sido menos extensos que los de *La balandra Isabel llegó esta tarde* y *Yo quiero una mujer así*. Resumiendo, los cuatro largometrajes se mantuvieron durante un mínimo de 13 días en al menos dos salas de estreno simultáneamente. Esto significa que, en todos los casos, superaron la recaudación mínima establecida por los empresarios para mantenerse en

---

<sup>366</sup> *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

cartelera durante las dos primeras semanas. Destaca el caso de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, cuya mayor permanencia en las salas durante el primer pase indica que podría haberse tratado de un éxito de taquilla.

A título de referencia, parece oportuno mencionar algunos de los datos obtenidos por Pino y Lugo en su estudio del cuaderno de taquilla. En dicho análisis, el film más taquillero durante el lapso trabajado por estos autores resultó ser *La dama y el vagabundo* (*Lady and the Tramp*, 1955, Hamilton Luske, Clyde Geronimi y Wilfred Jackson), exhibida en Caracas en 1956. El film se mantuvo 43 días en el Teatro Ávila, en su temporada de estreno, mientras que simultáneamente se proyectó en el Lido, por 36 días.<sup>368</sup> El largometraje de animación recaudó Bs. 412.819,00 sumando lo obtenido en ambos teatros.<sup>369</sup> El segundo lugar entre los filmes que Pino y Lugo incluyen en su estudio lo ocupó *El rey y yo* (*The King and I*, 1956, Walter Lang). Esta película permaneció 16 días, en forma concurrente, en los teatros Broadway y Junín,<sup>370</sup> y recaudó en dichas salas Bs. 124.091,00.<sup>371</sup> *En manos del destino* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956, Alfred Hitchcock), estrenada en las salas Rialto y La Castellana, se mantuvo en dichas salas por 2 semanas<sup>372</sup> y recaudó un total de Bs. 121.332,00, para ocupar el tercer lugar.<sup>373</sup> No es posible comparar los desempeños taquilleros de los largometrajes de BF con los de estas películas, debido al lapso transcurrido entre el estreno de unos y otros. Queda, sin embargo, la referencia de *La dama y el vagabundo* como gran éxito taquillero debido a su permanencia en dos teatros durante 43 y 36 días respectivamente, luego de su estreno simultáneo, como elemento que refuerza nuestra idea acerca del éxito de taquilla de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, cuyo primer pase se extendió por 28 días, 14 en forma simultánea en dos salas y luego otros 14 en una única sala. De igual manera, se refuerza nuestra opinión sobre el moderado éxito de *El demonio es un ángel y Yo quiero una mujer así*, pues ambos filmes se estrenaron en forma concurrente en tres teatros y se mantuvieron en ellos por casi dos semanas, en forma similar a la película de Alfred Hitchcock. *El demonio es un ángel* permaneció en dichos teatros 13 días, a los que habría que sumar un día en que se proyectó únicamente en dos de ellos. *Yo quiero una*

---

<sup>367</sup> *El Nacional*, Caracas, 26 de agosto de 1950, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>368</sup> Lorena Pino y Frank Lugo, Ob.cit., p. 123.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 137.

<sup>370</sup> Ibid., p. 129.

<sup>371</sup> Ibid., p. 137.

<sup>372</sup> Ibid., p. 120.

<sup>373</sup> Ibid., p. 137.

*mujer así* se mantuvo en 3 salas por una semana, pero permaneció en dos salas durante 7 días más.

Luego de la favorable acogida que el público caraqueño dio a *El demonio es un ángel* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*, BF firmó un contrato con Tropical Films para la distribución exclusiva de sus largometrajes en el territorio nacional:

*“Productora Cinematográfica Bolívar Films C.A., participa a todos los exhibidores del país que por contrato celebrado en esta fecha todas sus películas serán distribuidas exclusivamente por Tropical Films C.A. en el territorio de Venezuela. Caracas, 20 de octubre del 1950.//Tropical Films C.A., distribuidora exclusiva de las películas nacionales producidas por Bolívar Films C.A., tiene el gusto de ofrecer a los exhibidores de la República para su programación: ‘El demonio es un ángel’, ‘La balandra Isabel llegó esta tarde’, ‘Yo quiero una mujer así’. Lista para su estreno el 1º de noviembre: ‘Amanecer a la vida’, Susana Guízar y Néstor Zavarce, con Luis Salazar y Tomás Henríquez. Teatros Junín-Lido. En producción para su estreno en diciembre el ‘hit musical del año’ ‘Venezuela también canta’ [reparto, etc.] con la magistral dirección y actuación de Fernando Cortés.//1951 – en preparación – primer semestre: Amador Bendayán (Bartolo) en ‘Gana mi caballo’ (la fórmula para el 5 y 6); Pedro Armendáriz en el suceso del cine latinoamericano, ‘Las lanzas coloradas’, de la famosa novela de Arturo Usler Pietri; ‘Dama antañona’, el Caracas del 900; ‘El cleptómano’, con Amador Bendayán (Bartolo)”.*<sup>374</sup>

El texto del aviso anuncia proyectos que fueron modificados o que, simplemente, jamás llegaron a filmarse. Es posible que hubiera existido, por parte de BF, el interés de firmar un contrato de esta naturaleza durante la concepción y planificación de los largometrajes. Dadas las condiciones en que funcionaba el comercio cinematográfico venezolano, cabe suponer que la firma hubiera estado sujeta al resultado en taquilla de las primeras películas. Es pertinente preguntarse sobre los términos en los que se firmó dicho contrato, pues no se encontraron datos más precisos sobre él en las fuentes consultadas. Tales datos incluirían los porcentajes de la taquilla que corresponderían al productor y al distribuidor, si el contrato se firmó bajo la figura de adelanto de exhibición, la repartición de los gastos correspondientes a promoción y publicidad, entre otros puntos. En todo caso, la firma del contrato evidencia, nuevamente, que Villegas Blanco no descuidó en ningún momento la comercialización de sus largometrajes y que hizo cuanto las circunstancias pusieron a su alcance para obtener el éxito en esta parte del proceso.

El interés del público por los primeros largometrajes de BF estuvo acompañado por abundantes crónicas y reseñas de intención valorativa, además de las propiamente periodísticas y promocionales, publicadas por la prensa caraqueña. Un repaso de este material permitirá, no sólo profundizar sobre la acogida de los filmes propiamente dichos,

<sup>374</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, ob.cit. p. 269. Las autoras presentan fotocopia del aviso pero no especifican con claridad los datos de la fuente hemerográfica.

sino también dar cuenta de los valores de los cronistas venezolanos de la época en relación con el cine y con la producción cinematográfica nacional. Comenzaremos por este último punto, debido a su alcance más general y a que sirve de contexto para los juicios emitidos sobre las películas.

En los textos revisados destaca, en forma explícita e implícita, la negación de la actividad cinematográfica venezolana previa a la producción de los largometrajes de BF. Tal negación podría haber sido el resultado de un simple desconocimiento de la obra de cineastas como Edgar J. Anzola y Rafael Rivero, entre otros. Creo, sin embargo, que tal percepción es consecuencia de un valor ya muy arraigado en los cronistas de la prensa venezolana para el momento del estreno de estas películas. Se trata de la identificación del hecho cinematográfico en su totalidad con la modalidad industrial de producción y comercialización basada en el largometraje de ficción. En otras palabras, para los cronistas de la prensa caraqueña durante las décadas del 40 y el 50, el único cine es el cine industrial de largometraje, ya sea que éste proceda de Hollywood, México, Argentina o Europa. De allí que las crónicas y reseñas formulen interrogantes como

*“...¿dónde están en nuestro país los artistas cinematográficos de primera línea, veteranos, y los directores capaces y con experiencia para garantizar el éxito de films de largo metraje(...). La verdad es que no los tenemos (...) Porque en Venezuela nunca se ha hecho cine en serio y en grande como para que haya técnicos idóneos...”*<sup>375</sup>

Tales posiciones validan consideraciones como la que otorga a *El demonio es un ángel* el privilegio de ser el primer film venezolano hecho con la intención de contribuir a la fundación de un cine nacional que compita, sin desventajas, con el de otros países con industrias establecidas<sup>376</sup> o, más radicalmente aún, la “primera película nacional”,<sup>377</sup> la que certifica “el verdadero nacimiento del cine venezolano”,<sup>378</sup> una “prueba convincente de que podemos hacer cine”.<sup>379</sup>

Sorprende la coincidencia entre el discurso de los cronistas cinematográficos y la publicidad de las películas: “Como otra demostración de fe en el triunfo de Bolívar Films como iniciadora definitiva de la industria cinematográfica venezolana!!”,<sup>380</sup> “*El demonio es un ángel* será la primera demostración de que en Venezuela se puede hacer cine de

<sup>375</sup> *El Nacional*, Caracas, 20 de noviembre de 1949, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>376</sup> *El Nacional*, Caracas, 1° de diciembre de 1949, p. 4, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>377</sup> *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1949, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>378</sup> *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1949, p. 2, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>379</sup> *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1949, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

calidad”,<sup>381</sup> “Una película de perfecta realización que coloca a la industria cinematográfica venezolana entre las primeras de América.”<sup>382</sup>

Tales valoraciones son, precisamente, lo que permite a los cronistas validar la contratación del personal argentino y mexicano, pues se consideró que no existía en el país el personal técnico ni artístico capacitado para una producción cinematográfica de corte industrial:

*“Nuestra falta de experiencia en este terreno [la producción cinematográfica] nos obliga a solicitar la cooperación de elementos extranjeros, artísticos y técnicos para que con sus conocimientos vengan a darle el impulso inicial a las actividades cinematográficas y a crear (...) un ambiente favorable a su desarrollo comercial y artístico (...) Resultan, por consiguiente, un poquillo injustos esos comentarios chauvinistas que han aparecido últimamente en nuestra prensa, censurando la intervención de actores y técnicos argentinos en las actividades de la Bolívar Films(...) Lo importante es que ese ensayo tenga éxito y la industria cinematográfica se afiance en el país. Porque ésta sería la única oportunidad para que los venezolanos aprendamos algo de los artistas y técnicos argentinos o de otros países que están poniendo la piedra angular del cine venezolano.”*<sup>383</sup>

Otro cronista opina positivamente sobre la participación argentina en *El demonio es un ángel* debido a que permite ahorrar tiempo y dinero a BF, porque ofrece un producto similar al de la industria argentina y porque acelera la preparación del personal técnico y artístico venezolano.<sup>384</sup>

Entre los valores que sustentan los juicios y opiniones de los cronistas en torno a los largometrajes de BF destaca la contraposición entre las cinematografías de México y Argentina. El cine mexicano se considera chabacano y de mal gusto:

*“La nación azteca, cuyos artistas y pensadores luchan por engrandecerla desde hace muchos años, ha caído perpendicularmente en el concepto de muchas gentes desde que circulan por las pantallas del mundo esas películas suyas, de argumento espantoso y realización francamente cursi.”*<sup>385</sup>

Sin embargo, se considera que en el cine argentino abundan el talento y el buen gusto:

*“Los factores que se han reunido entre nosotros esta vez son ampliamente prometedores. Tuve ocasión de conversar con los distinguidos artistas y técnicos argentinos que trabajan con la empresa criolla. Son gentes en las que abunda el talento, el buen tacto y el dominio profesional. A ellos debe, además, en buena parte el*

<sup>380</sup> *El Universal*, Caracas, 18 de noviembre de 1949, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>381</sup> *El Universal*, Caracas, 22 de noviembre de 1949, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>382</sup> *El Universal*, Caracas, 27 de noviembre de 1949, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>383</sup> *El Nacional*, Caracas, 20 de noviembre de 1949, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>384</sup> *El Nacional*, Caracas, 29 de noviembre de 1949, p. 16, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>385</sup> *El Universal*, Caracas, 23 de noviembre de 1949, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

*cine argentino, la posición relevante que ocupa. Es fácil, pues, que surja en nuestro país un centro de primer orden dentro de la producción de películas en lengua española.*"<sup>386</sup>

En los juicios sobre las películas como tales, destacan los comentarios sobre la calidad técnica y artística aportada por los extranjeros, en contraste con las opiniones sobre los venezolanos, a quienes se atribuye un prometedor talento. Otro planteamiento presente en las reseñas, al menos en las referidas a los primeros dos largometrajes, es el conflicto entre la influencia de lo argentino en la representación de un universo ficcional referido a Venezuela. La reseña de "Juana de Arco" sobre *El demonio es un ángel* atribuye al film un "carácter venezolano" sin llegar a lo típico, elemento que "le restaría el público de las demás naciones americanas". En ella se admite la influencia del cine argentino, pero se acepta dicha influencia porque se trata de excelentes mentores. Se considera que el film es completamente diferente a lo que se había hecho en Venezuela hasta entonces, pues la fotografía y el sonido pueden ser comparados con los de cualquier "película buena".<sup>387</sup> Pedro Beroes continúa sobre el mismo tema diciendo que los argentinos han contribuido a cimentar el cine venezolano y que el film narra un hecho "universal" en un ambiente venezolano, gracias a la participación de Aquiles Nazoa.<sup>388</sup> Otro cronista agradece a Nazoa el haber hecho del film una película venezolana.<sup>389</sup>

La discusión sobre la representación del referente venezolano en los filmes continuó presente en el discurso de los cronistas aunque con poca fuerza. *La balandra Isabel llegó esta tarde*, cuya publicidad ya habla de afianzamiento y continuidad en la producción cinematográfica venezolana ("¡Mañana seguirán las triunfales exhibiciones de la película que afianza sin lugar a dudas el cine venezolano! *La balandra Isabel llegó esta tarde...*",<sup>390</sup> "Continúan las triunfales exhibiciones de la película venezolana que coloca a nuestro cine entre los primeros del mundo")<sup>391</sup>, fue recibida como:

*"...el comienzo del camino triunfal del cine criollo (...) un magnífico espectáculo en el que se combinan la excelente labor de sus intérpretes con un libro de interés, gran rendimiento de un grupo de técnicos capacitados con la labor de un gran director."*<sup>392</sup>

---

<sup>386</sup> Idem.

<sup>387</sup> *El Nacional*, Caracas, 1° de diciembre de 1949, p. 4, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit..

<sup>388</sup> Idem.

<sup>389</sup> *El Nacional*, Caracas, 5 de diciembre de 1949, p. 2, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>390</sup> *El Nacional*, Caracas, 9 de agosto de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>391</sup> *El Nacional*, Caracas, 10 de agosto de 1950, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>392</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 249, 29 de junio de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

Al ser comparada con su predecesora, *La balandra Isabel llegó esta tarde* es considerada como un logro, mientras que *El demonio es un ángel* apenas llega a ser “un intento semilogrado.”<sup>393</sup> Un cronista afirma que *La balandra Isabel llegó esta tarde* es mejor que *El demonio es un ángel* y destaca el trabajo de Néstor Zavarce, así como la actuación de Arturo de Córdova, Juana Sujo y Juan Corona. A Tomás Henríquez, en cambio, se le otorga apenas el rango de “gran promesa de nuestro cine”.<sup>394</sup> Algunos representantes de la prensa caraqueña discutieron el trabajo de Christensen en la dirección, el papel de los diálogos de Aquiles Nazoa, la intención comercial del film, el valor de la música folklórica, la calidad lograda en los renglones técnicos como fotografía y sonido y el problema de la representación del ambiente venezolano en el relato.<sup>395</sup> En general, podría decirse que los cronistas recibieron positivamente este segundo producto de BF. Quizás tal acogida guarde relación con el antecedente prestigioso del relato de Guillermo Meneses, escritor ya reconocido dentro del ámbito intelectual venezolano, una estrategia que BF intentó emplear como apoyo para sus largometrajes al señalar en repetidas ocasiones, entre sus proyectos futuros, la filmación de obras de Rómulo Gallegos y Arturo Uslar Pietri. Entre todos los proyectos apoyados en obras literarias venezolanas de prestigio, sólo llegó a concretarse *La balandra Isabel llegó esta tarde*. La valoración excesivamente celebrativa de esta obra dentro de la filmografía venezolana recibió el impulso definitivo con la participación en el Festival de Cannes en su edición de 1951, al año siguiente de su estreno, donde se le otorgó el premio a la mejor fotografía.

Los comentarios sobre *Yo quiero una mujer así* no tuvieron el mismo tono unánimemente elogioso concedido a *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Se consideró que el film era un divertimento, pues su intención es comercial, y su argumento superficial y poco original, con personajes y situaciones que rozan lo ridículo.<sup>396</sup> El resultado obtenido en los renglones técnicos, sin embargo, fue elogiado y hasta considerado como el mejor del cine venezolano hasta ese momento.<sup>397</sup> El trabajo actoral, con las excepciones de Héctor Monteverde, Elena Fernán y la argentina Olga Zubarry,<sup>398</sup> mereció algunos comentarios positivos. Otros cronistas, elogiaron el trabajo de Amador Bendayán,

<sup>393</sup> *El Nacional*, Caracas, 28 de junio de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>394</sup> *El Universal*, Caracas, 27 de junio de 1950, p. 5, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>395</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, julio y agosto de 1950, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>396</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 5 de septiembre de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>397</sup> *Idem*.

<sup>398</sup> *El Nacional*, Caracas, 28 de agosto de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

y auguraron un futuro promisor a Monteverde y Fernán.<sup>399</sup> La música de Eduardo Serrano recogió también elogios.<sup>400</sup> En tono francamente celebrativo, se llegó a decir que *Yo quiero una mujer así* era “quizás la mejor película venezolana rodada hasta ahora”.<sup>401</sup> Juan Corona, argumentista del film, destacó en una reseña la labor de todo el equipo técnico, integrado por elementos “avanzados y responsables” entre los que se cuentan criollos y argentinos. Las alabanzas se extienden al trabajo de Juan Carlos Thorry en la dirección, a pesar de “los inconvenientes de la iniciación”.<sup>402</sup>

El último film de este grupo y el primero en contar con participación mexicana, *Amanecer a la vida*, obtuvo, al parecer, menos comentarios de los cronistas cinematográficos, aunque algunos de éstos fueron muy positivos. Juan Corona arremete contra las reseñas negativas sobre la película y destaca las virtudes supuestamente presentes en ella, entre las cuales menciona el trabajo actoral de Néstor Zavarce. Concluye su nota otorgando la paternidad de la industria cinematográfica venezolana a Luis Guillermo Villegas Blanco. Otros cronistas señalan los logros en cuanto a la fotografía, montaje, sonido y escenografía. También fueron comentados la música de Eduardo Serrano y el avance demostrado por los actores.

En general, este primer grupo de los largometrajes de BF contó con el interés del público y la atención de la prensa. Tales actitudes, en especial la mostrada por la prensa caraqueña, parecen haber ido decayendo a medida que se disipó el aura de novedad que acompañó a los estrenos de los dos primeros largometrajes. Ya se comentó la posición de aislamiento y debilidad de BF frente al bloque oligopólico del comercio cinematográfico venezolano. Como ha podido verse en los casos de *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así* y *Amanecer a la vida*, los largometrajes de BF sí tuvieron acceso a las principales salas de estreno caraqueñas, luego de galas que fueron reseñadas por la prensa capitalina y por las publicaciones centradas en el cine. Además, resultaron ser éxitos de público. Esto quiere decir que los distribuidores y exhibidores nacionales dieron cabida a los largometrajes de BF, al igual que a los largometrajes venezolanos producidos entre 1938 y 1948. Por esta razón, no podría hablarse de una actitud hostil del bloque distribuidor-exhibidor hacia los largometrajes de BF ni la producción venezolana en su conjunto. Con todo, el incidente ocurrido con *Yo*

<sup>399</sup> *El Nacional*, Caracas, 25 de agosto de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>400</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 5 de septiembre de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>401</sup> *El Nacional*, Caracas, 28 de agosto de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

*quiero una mujer así*, película retirada prematuramente del teatro Lido para sustituirla por un film estadounidense, podría indicar que, quizás, las películas venezolanas no recibieran el mismo tratamiento que los productos de Hollywood, México, Argentina o Europa. Por otra parte, es necesario considerar el problema de la distribución de los ingresos de taquilla. Las fuentes consultadas no ofrecen datos muy precisos en este sentido, pues "... las cifras de distribución de los ingresos son uno de los secretos mejor guardados del mercado cinematográfico venezolano..."<sup>403</sup>, por parte de las empresas distribuidoras y exhibidoras. Carlos Augusto León establece la siguiente distribución de los ingresos de taquilla: 47% para el distribuidor, 43% al exhibidor y 10% impuesto municipal.<sup>404</sup> Antonio Pasquali, casi dos décadas después que León, establece otra: 22,5% para los productores, 22,5% para el distribuidor, 45% para el exhibidor y 10% impuesto municipal.<sup>405</sup> En el caso de las productoras venezolanas, tal distribución de las recaudaciones ocasionaría la imposibilidad de obtener ganancias e incluso, dependiendo del mayor o menor éxito de los filmes en la cartelera, de recuperar siquiera lo invertido en la producción. El testimonio de Juana Jacko contribuye a entender lo sucedido en el caso de los largometrajes de BF:

*"... la cuestión de los largometrajes se suspendió por los problemas que hubo. Los problemas más fuertes fueron con la exhibición de las películas. Cuando se iban a exhibir las películas todos los gastos los hacía el productor y los distribuidores se llevaban toda la tajada grande. O sea, todos los gastos completos y hasta la propaganda, tenía que hacerlos el productor, y ellos sólo exhibían la película y se quedaban con el 75%. Entonces daba pérdidas. Aquí algunas películas se pagaron porque se exhibieron fuera. (...) Parece un poco disparatado, porque aquí, en el interior, la gente iba a ver las películas feliz de la vida. Imagínate, eran habladas en español. Lo que pasaba es que los distribuidores hacían negocios en bloque: con México compraban montones de películas a un solo precio. Por ejemplo: 10 películas por el precio de una, y metían todas esas películas malas o baratitas en todos los cines del interior. Entonces, nunca había puesto para las películas venezolanas. Las ponían una semana y ya. Entonces, ¿qué pasaba? Qué llegó un momento en que, lógico, el dinero no se pudo recuperar, el Sr. Villegas casi perdió la compañía porque se endeudó, no podía pagar..."*<sup>406</sup>

Las fuentes consultadas no ofrecen datos sobre los términos de los acuerdos entre BF y los distribuidores. Es posible, sin embargo, proponer algunas hipótesis a partir de los datos disponibles. La señora Jacko afirma que, en la relación entre BF y los distribuidores, los gastos correspondían a BF, pero no podemos confirmar que las

<sup>402</sup> El Heraldo, Caracas, 24 de agosto de 1950, p. 14, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>403</sup> Alfredo Roffé, "Políticas y...", p. 255.

<sup>404</sup> Carlos Augusto León, *La muerte en Hollywood*, Caracas, Ávila Gráfica, 1950, a través de Alfredo Roffé, "Políticas y..."

<sup>405</sup> Antonio Pasquali, *Comunicación y cultura de masas*, p. 392.

<sup>406</sup> Silvana Petrizzo, *Entrevista a Juana Jacko*, Caracas 10/5/1999.

negociaciones de los distribuidores con Villegas Blanco o con otros productores venezolanos se hayan dado efectivamente en estos términos. Sí parece más ajustada la visión de Jacko sobre los porcentajes de las ganancias correspondientes al productor venezolano y los distribuidores, muy cercanos a lo establecido por Pasquali para la década del 60. Podemos inferir, entonces, que el éxito de público de los primeros cuatro largometrajes de BF permitió a la empresa sostener los planes de producción durante un tiempo. Para garantizar la continuidad en la producción de largometrajes, serían necesarias varias cosas: mantener al público venezolano interesado en los productos de BF, tener acceso al mercado externo y contar con una legislación cinematográfica favorable a la producción nacional. Villegas Blanco intentó llevar sus largometrajes al mercado hispanoamericano y promover un proyecto de ley de cine, a través de una estrategia que quizás se inspiró en la experiencia mexicana.

En primer lugar, nos ocuparemos de las iniciativas de Villegas Blanco a favor de una legislación cinematográfica que protegiera la producción nacional. Luego comentaremos su estrategia para acceder al mercado externo. Nuevamente carecemos de datos para determinar si se trató de algo planificado de antemano o si la idea de promover un proyecto de legislación cinematográfica que permitiera garantizar la continuidad en la producción de largometrajes surgió como un plan de contingencia en medio de las dificultades. El caso es que Villegas Blanco puso en marcha la realización de sus largometrajes y, con los productos en la mano, como aval, gestionó la presentación al gobierno del proyecto para una ley de protección a la cinematografía nacional.

Durante el estreno de *Yo quiero una mujer así* en agosto de 1950, Villegas Blanco pronunció un discurso en el que da a conocer su iniciativa a la prensa nacional:

*“Hemos elevado a la consideración de la Junta Militar de Gobierno y el Ministerio de Fomento un proyecto de ley sobre el cine nacional, instrumento este necesario para la vida de la industria cinematográfica de este país. También hemos solicitado al Gobierno Nacional su apoyo ante la Corporación Venezolana de Fomento y el Banco Industrial de Venezuela para la consecución de una ampliación de nuestros créditos a largo plazo, ya que hemos creído siempre que ninguna empresa privada debe pedir subsidios ni subvenciones sino solicitar créditos que estén respaldados por sus bienes (...) Y ya que hablamos de crédito queremos hacer nuevamente patente nuestro agradecimiento a la Junta del Banco Industrial de Venezuela, que con un criterio amplio y de gran visión ha correspondido en todo momento las exigencias que le hemos hecho para la continuación de nuestro programa de producción.”*<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 253, 21 de agosto de 1950, pp. 8, 42, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob.cit.

En esta oportunidad, Villegas Blanco apela nuevamente a la estrategia que le había permitido, años atrás, afianzar su empresa. La prensa nacional favoreció la promulgación de una ley de protección a la cinematografía nacional, basada en la exaltación de las experiencias de inspiración industrial:

*“A propósito de producciones criollas, es bueno insistir, una vez más, en que nuestro Gobierno se ponga al nivel de otros países suramericanos en materia de protección al cine nacional. Aquí hay empresas constituídas con respetable capital y un especializado grupo de trabajadores del cine. En los carteles han figurado magníficas películas de todos los metrajes. Estas producciones criollas han alcanzado éxito en taquillas de otros países. Entonces, cómo explicar el largo sueño a que tienen sometido el proyecto que guardan los archivos del Ministro de Fomento? (...) Es hora de que el Estado ponga atención a esos 10 millones de bolívares que todos los años se van al exterior por concepto de películas importadas. No somos partidarios de que se pongan obstáculos a las producciones extranjeras, pero tampoco vemos con agrado que los esfuerzos nacionales se dejan vencer ante las producciones malas de otras latitudes. Es urgente, urgentísimo, que el Gobierno ponga en vigencia un Decreto-Ley sobre protección al cine venezolano.”<sup>408</sup>*

En 1951, los interesados en el cine nacional, quizás agitados por el departamento de relaciones públicas de BF, reclaman la atención del gobierno para el proyecto de ley promovido por Villegas Blanco:

*“El ministerio de Fomento recibió en días pasados una interesante exposición de la productora venezolana Bolívar Films sobre protección a la industria cinematográfica nacional y, según supimos en fuente bien informada, han merecido muy buena atención las sugerencias de la Bolívar Films y puede darse como seguro que prontamente serán dados los primeros pasos de este despacho para dar al cine nacional la protección oficial que se merece.”<sup>409</sup> [subrayado nuestro]*

*“Hace ya tiempo le fue presentado al Ministerio de Fomento -... al doctor Luiz Hueck, Director de Industria y Comercio- un proyecto de protección a la industria del Cine Nacional. El estudio y la elaboración del citado proyecto corrió a cargo de los miembros componentes de la Junta Directiva de la Bolívar Film, por lo que no dudamos en que el enfoque ha de ser de verdadero interés para los productores locales. En conversaciones sobre la materia, se nos ha dejado ver que en el mismo existen solicitudes de equiparación, en lo concerniente a los porcentajes de las películas locales y las extranjeras; obligatoriedad de un plazo que no sea menor de diez minutos por función, para documentales, cortos, etc., films nuestros que represente nuestro modo de vida. (...) hay dos proyectos de protección a la Industria del Cine Nacional.”<sup>410</sup> [subrayado nuestro]*

La prensa caraqueña sigue haciendo eco a la proposición de BF durante los años de 1951 y 1952, mientras las respuestas de los funcionarios del Ministerio de Fomento se limitan a evasivas. Algunos columnistas pusieron el énfasis en la importancia de tener una

<sup>408</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 16 de febrero de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>409</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 267, 22 de marzo de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>410</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 27 de marzo de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

producción cinematográfica nacional, con argumentos que corresponden plenamente al ideario cinematográfico vigente en la Venezuela de los primeros años 50:

*“En esta semana se ha hablado sobre protección al cine nacional. Está entre los vehículos más eficaces de publicidad. Su objetividad viene siendo aprovechada con éxito a los fines pedagógicos y científicos en muchas partes, aún podría ser utilizado mejor. (...) El cine nacional que comienza a balbucear es digno de apoyo. Es otra expresión del esfuerzo de inversionistas del país y a Venezuela no sólo le interesa desde el punto de vista industrial, sino como lo ha sostenido el Embajador de Venezuela en México, Dr. Pulido Méndez, ‘puede llevar al extranjero la estampa nacional y transformarse en instrumento de atracción turística.’ Hay razones para esperar que cada día los elementos técnicos serán superados y que gracias al ingenio privilegiado de los venezolanos y su capacidad creadora, dentro de poco tiempo podría competir exitosamente con el cine argentino o el mexicano y tal vez algún día habrá margen suficiente para establecer competencia, al menos con el porcentaje de películas intrascendentes que para sus propios fines lucrativos hace de ‘obligado consumo’ la industria de Hollywood.”<sup>411</sup>*

Henry Nadler abandona el terreno de las abstracciones y argumenta sobre los pros y los contras de una ley de cine, a partir de la situación de estancamiento e “impotencia” que, en su opinión, atravesaba la producción venezolana en 1952, con el fracaso de *Territorio verde*, la espera interminable por el estreno de *Luz en el páramo* y la paralización del rodaje de *Noche de milagros*:

*“Se menciona la ley del Cine Nacional como posible salvación de esa situación ridícula... ridícula por la razón que el cine es el espectáculo más popular en Venezuela. Sería difícil para cualquier Estado en cualquier parte del mundo redactar una ley cuando se trata de defender los intereses de una, dos o tres compañías únicamente, como el caso de la industria cinematográfica venezolana. Lo que los magistrados podrían hacer es favorecer con interpretaciones proteccionistas el desarrollo del cine criollo hasta que llegue el momento apropiado a imponer una ley como se ha hecho en muchos otros países. Es verdad que un muy reducido puñado de gente está empeñado en hacer cine en Venezuela, que hay solamente un estudio y unos cuantos técnicos, pero lo que verdaderamente hace falta son los capitalistas que conocen el negocio y quienes antes que todo tengan suficiente dinero para emprender la producción de películas...”<sup>412</sup>*

Las fuentes consultadas no aportan muchos indicios que esclarezcan el contenido del proyecto de ley promovido por BF. Para comenzar, todos los comentarios arriba citados hablan de “protección”. También se habla de “solicitudes de equiparación” referidas a los porcentajes de recaudación correspondientes a los filmes nacionales y extranjeros. Otro punto es la obligatoriedad en la exhibición, previa a la proyección de los largometrajes, de documentales o cortometrajes nacionales. No se menciona, en cambio, la exhibición obligatoria durante un plazo determinado para los largometrajes nacionales. Eliseo Sarmiento Núñez, representante de BF, declaró a la prensa que el principal

<sup>411</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 10 de agosto de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>412</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 8 de junio de 1952, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

objetivo del proyecto era hacer que las películas venezolanas tuvieran prioridad sobre las extranjeras, ya que estas últimas competían en situación de ventaja frente a la producción nacional, por lo que podían ser consideradas como el “mayor escollo” para el desarrollo de la industria cinematográfica en nuestro país.<sup>413</sup> Además del apoyo recibido por la prensa, Villegas Blanco promovió activamente su proyecto y se reunió en varias ocasiones con el Ministro de Fomento.<sup>414</sup> A pesar de todas las gestiones, las buenas relaciones entre la empresa y el gobierno no contribuyeron a impulsar la aprobación de la ley. Cabe suponer que la desigual correlación de fuerzas entre el poderoso bloque oligopólico del comercio cinematográfico y los productores venezolanos, apoyados estos últimos por algunos sectores de la prensa nacional, haya influido en el estancamiento de la iniciativa en el seno de las instituciones del Estado.

El fracaso de Villegas Blanco en sus intentos por promover la aprobación de un instrumento legal que protegiera la producción cinematográfica venezolana y, por lo tanto, la continuidad de su proyecto de largometrajes, se vio acompañado por las dificultades que encontró BF para comercializar las películas fuera de nuestro país. Desde su concepción inicial, con la participación de directores, estrellas y técnicos argentinos y mexicanos que garantizaban la factura industrial de los productos y propiciaban la aceptación de los filmes en un mercado hispanoamericano habituado al cine de dichos países, la iniciativa de Villegas Blanco estuvo orientada a la comercialización de las películas en el mercado externo. En este sentido, los constantes viajes del fundador de la compañía y sus colaboradores más cercanos a países como México, Cuba y Argentina, sirvieron al doble propósito de contratar personal e iniciar las gestiones necesarias para la distribución de los largometrajes en los países hispanohablantes. A pesar de los esfuerzos, la planificación, los contactos y el premio obtenido en Cannes por *La balandra Isabel llegó esta tarde*, los largometrajes de BF no pudieron conquistar un espacio en el mercado hispanoamericano que garantizara a la empresa productora los ingresos necesarios para lograr la continuidad del proyecto.

*El demonio es un ángel* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*, los dos primeros largometrajes, ambos de C.H. Christensen, llegaron a ser exhibidos en países como México, Cuba y Argentina. Al parecer, también se firmó un contrato para la distribución de los largometrajes en Europa, a cargo de Cifesa, pero no se encontraron reseñas sobre su

---

<sup>413</sup> *El Nacional*, Caracas, 19 de agosto de 1952, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>414</sup> *Idem*.

exhibición, ni siquiera en un país como España.<sup>415</sup> La carencia de tales reseñas podría indicar que el film enfrentó dificultades para ser estrenado y exhibido, a pesar de su compra por parte de la compañía distribuidora. Sí se encontró una referencia adicional que podría confirmar la existencia del mencionado contrato de distribución para Europa. En una entrevista realizada en Buenos Aires por Domingo Di Núbila, Christensen señala que *La balandra Isabel llegó esta tarde* fue recibida con mucho interés en el mercado externo, pues fue vendida para su distribución en Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia y España.<sup>416</sup> Es posible que Cifesa hubiera adquirido los derechos para la distribución del film, sin que llegara a concretarse su paso a las salas de exhibición, o bien que el film no hubiera sido proyectado en los circuitos de estreno, como atracción principal.

En enero de 1950 se informa sobre el próximo estreno de *El demonio es un ángel* en Argentina, México y Cuba. Enrique Faustín, coproductor del film, viajaría a Buenos Aires a mediados de ese mes para concretar los preparativos.<sup>417</sup> Luego se anuncia que el estreno del film en Buenos Aires se llevará a cabo a fines de febrero o comienzos de marzo, en el cine Ópera. También estaba prevista la exhibición en otras ciudades argentinas.<sup>418</sup> El estreno sufre retrasos, pues posteriormente se anuncia que ocurrirá a fines de marzo, en el teatro arriba mencionado.<sup>419</sup> La comedia de Christensen sería finalmente estrenada en Buenos Aires en una fecha no determinada con precisión por las fuentes consultadas.<sup>420</sup> En febrero de 1950, el empresario Vicente Blanco informa que el 23 de ese mes se llevará a cabo la premiere cubana del film. Cabe suponer que Vicente Blanco y Cia. asumió la distribución del film en Cuba.<sup>421</sup> Parece ser que el film tuvo éxito en ese país, si se consideran los informes de Vicente Blanco sobre la acogida del público.<sup>422</sup>

---

<sup>415</sup> *El Nacional*, Caracas, 16 de octubre de 1950, p. 8; *Mi Film*, Caracas, N° 257, 24 de octubre de 1950, p. 9, ambos a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>416</sup> *El Nacional*, Caracas, 12 de septiembre de 1950, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

<sup>417</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 237, 12 de enero de 1950, p. 6, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>418</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 238, 26 de enero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>419</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 240, 23 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>420</sup> *Ultimas Noticias*, Caracas, 1° de mayo de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>421</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 240, 23 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>422</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 242, 23 de marzo de 1950, p. 20, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

Posteriormente, Villegas Blanco continuó sus gestiones para lograr contratos de distribución. Viajó a México, acompañado de Luis María Poleo, del personal gerencial de BF, y de Mariano Rivera, empresario exhibidor venezolano. Una vez en México, el productor de los largometrajes gestionó el viaje del empresario Felipe Mier a Venezuela, donde fue recibido por la gerencia de BF y visitó los estudios de la compañía. A su regreso a México, Mier se reunió nuevamente con Villegas Blanco. Este continuó su viaje con una escala en Cuba.<sup>423</sup>

De vuelta a Caracas, el fundador de BF informó a la prensa sobre los resultados de su viaje. El empresario declaró que con su periplo pretendía observar la producción mexicana y gestionar la exhibición de los largometrajes producidos por él en México. Para lograr esto último, se reunió con personalidades del Banco Cinematográfico y la Dirección de Industria Cinematográfica, y de sus reuniones resultó un acuerdo para permitir la distribución en México de sus películas, “mediante ciertas concesiones”. Villegas Blanco expresó que había firmado un acuerdo con la empresa Mier y Brooks, a la que nombró apoderada en territorio mexicano. El acuerdo consistiría en que Mier y Brooks enviaría a Venezuela actores, directores y técnicos, a cambio de la distribución exclusiva de las películas de BF en México. El empresario cerró su informe reportando la exhibición privada de *El demonio es un ángel* y la contratación exclusiva de su explotación, junto con *La balandra Isabel llegó esta tarde*, por parte de Manuel Espinoza, dueño del teatro Metropolitan del D.F.<sup>424</sup>

El estreno de *La balandra Isabel llegó esta tarde* en Buenos Aires fue fijado para el 27 de junio de 1950 y el film fue promocionado sin referencia alguna a su origen venezolano.<sup>425</sup> Al parecer, fue bien acogido por el público porteño.<sup>426</sup> También se exhibió en México, con el título de *Barrio de perdición*, y en Cuba.<sup>427</sup>

Las fuentes consultadas no ofrecen datos sobre los términos en que BF negoció la distribución de sus largometrajes en los países mencionados. Cabe suponer que no hayan sido las más ventajosas. Tampoco disponemos de datos precisos sobre la exhibición de los dos largometrajes en las ciudades arriba señaladas. En consecuencia,

---

<sup>423</sup> Idem.

<sup>424</sup> *Ultimas Noticias*, Caracas, 6 de mayo de 1950, p. 29, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>425</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 248, p. 15 de junio de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>426</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 255, 21 de setiembre de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>427</sup> *El Nacional*, Caracas, 21 de diciembre de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

resulta imposible, de manera similar a lo que ocurre con la comercialización interna, determinar los ingresos recibidos por BF como resultado de la exhibición de sus largometrajes.

Al año siguiente de su estreno venezolano e hispanoamericano, *La balandra Isabel llegó esta tarde* participó en la segunda edición del Festival Cinematográfico de Cannes, luego de que el Comité Organizador de dicho festival, a través de la Embajada de Francia en Venezuela, cursara una invitación oficial.<sup>428</sup> El melodrama de Christensen recibió el premio a la mejor fotografía gracias a la labor de José María Beltrán.<sup>429</sup> Los datos disponibles no permiten establecer con detalles si el premio tuvo alguna influencia en la comercialización de la película fuera de Venezuela. Con respecto a este tema, en julio de 1951 la prensa informa que:

*“El cine venezolano comienza a conocerse en el exterior. Parece que representantes de la Bolívar Films han llegado a un acuerdo con los productores cinematográficos mexicanos. El mes pasado, en el restaurant ‘Embajadores’ de Ciudad de México se efectuó un banquete al cual asistieron entre otras personas, el Sr. Jesús Grovas y el licenciado Andrés Serra, el representante diplomático venezolano Dr. M.A. Pulido Méndez y Luis Poleo, delegado de la empresa pelicular venezolana. Se ha dicho que con este acto culminaron las conversaciones celebradas entre los exhibidores mexicanos y el representante de Guillermo Villegas Blanco para la presentación en el futuro de la cinematografía venezolana en las salas de cine de aquel país. El cine es uno de los más valiosos vehículos de propaganda turística. (...) Es una lástima -...- que en la filmación de ‘La balandra Isabel llegó ayer tarde’ [sic] no se hubiera puesto mejor cuidado en enfocar con mayor detenimiento el luminoso paisaje de las playas orientales. Otras expresiones de la cinematografía nacional como ‘El demonio es un ángel’, ‘Venezuela también canta’ o ‘Yo quiero una mujer así’ han venido a comprobar sin embargo que el cine venezolano tiene porvenir... El cine venezolano podría llevar al extranjero la imagen y la música nacional.”*<sup>430</sup>

Cabe deducir que Villegas Blanco continuó sus gestiones para garantizar la comercialización de sus películas en México, y que quizás haya estado cerca de obtener resultados concretos luego del premio de Cannes. Sin embargo, no se encontró más información sobre este tema después de esa fecha, con excepción de una nota publicada en noviembre de 1952, en la cual se señala que *La balandra Isabel llegó esta tarde* estaba a punto de cubrir sus costos de producción.<sup>431</sup> Por otra parte, sí sabemos que el reconocimiento obtenido en el prestigioso festival internacional influyó en forma decisiva sobre la valoración de *La balandra Isabel llegó esta tarde* dentro de la filmografía venezolana. El premio, otorgado a un renglón técnico –desempeñado por el español Beltrán, quien era reconocido por sus logros dentro y fuera de la industria argentina-

<sup>428</sup> *El Nacional*, Caracas, 8 de marzo de 1951, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>429</sup> *La Unión*, Caracas, 5 de mayo de 1951, p. 11, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>430</sup> *Ultimas Noticias*, Caracas, 27 de julio de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

transformó a un melodrama tradicional de factura tan sólo ajustada al estándar internacional en la película venezolana por excelencia. Tal valoración ignoró la mediocre trayectoria de su director en Argentina y lo transformó, a los ojos de algunos cronistas e historiadores tradicionales de la cinematografía venezolana, en el pigmalión de nuestro cine.

Las fuentes ofrecen pocos datos sobre la comercialización de *Yo quiero una mujer así* en el exterior. Apenas hay una mención a un brindis, luego de una exhibición privada previa al estreno del film, en la que el representante de Cifesa en Venezuela expresa su confianza en el éxito de la película en España.<sup>432</sup> En todo caso, este dato podría confirmar la existencia de un contrato de distribución entre BF y Cifesa. Con respecto a *Amanecer a la vida*, no se encontraron referencias a su exhibición fuera de Venezuela.

En resumen, los cuatro primeros largometrajes de BF tuvieron un paso exitoso por las carteleras caraqueñas. Al menos dos de ellos, dirigidos por Carlos Hugo Christensen, lograron ser exhibidos en México, Cuba y Argentina. BF no logró, sin embargo, la aprobación de su propuesta para una ley de protección a la cinematografía nacional, con lo que habrían mejorado las condiciones de la comercialización interna de las películas. Tampoco consiguió los beneficios esperados de la comercialización externa, en un mercado hispanoamericano dominado por el cine de los Estados Unidos, México y Argentina, en el que las condiciones para la negociación de las películas desfavorecían notablemente a una empresa de modestas dimensiones, como la fundada por Luis Guillermo Villegas Blanco.

La exhibición en Caracas de los tres largometrajes restantes fue mucho menos exitosa, a pesar del contrato de distribución firmado entre BF y Tropical Films. No se encontró información sobre su distribución al mercado externo, por lo que cabe suponer, o bien que no se distribuyeron fuera de Venezuela, o bien que tuvieron poco éxito. A continuación se reseña el paso de *Venezuela también canta* y *Seis meses de vida* por las salas de la capital. Recordemos que, al igual que en los cuadros sobre la exhibición de los primeros cuatro largometrajes, en los cuadros presentados a continuación las salas pertenecientes a la Empresa Cines Unidos aparecen señaladas de la siguiente manera: Alcázar, Alameda, Riviera, etc.,<sup>433</sup> mientras que las salas pertenecientes a

---

<sup>431</sup> *El Universal*, Caracas, 14 de noviembre de 1952, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>432</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 258, 16 de noviembre de 1950, p. 16, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>433</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 105-110.

Cineven aparecen como Capitol, Esmeralda, Sarría, etc.<sup>434</sup> Sobre las salas restantes tenemos los siguientes datos:

a) Anauco: No pudimos establecer a qué circuito pertenecía ésta, junto con las salas Actualidades y Apolo, entre 1949 y 1951.

b) Continental, Caracas, Esmeralda: Ya se dijo que, hacia 1940, las tres salas aparecen pertenecían a Luis H. Muro.<sup>435</sup> Figuran en el aviso del convenio Tiuna-Tropical, en 1954, por lo cual es posible que hayan llegado a pertenecer a Cineven. No se pudo determinar si para el momento en que se exhibieron *Venezuela también canta* y *Seis meses de vida* estas salas ya estaban incorporadas a Cineven.

c) Anauco: Junto con Actualidades y Apolo, forma parte del circuito Cines Unidos desde 1955.<sup>436</sup> Tampoco pudimos establecer a qué circuito estuvo afiliada esta sala entre 1949 y 1951.

d) Hollywood: En 1944 aparecen ésta y las salas San José, Colón, Pastora, como integrantes del Circuito Venezolano de Cines. Las asociaciones entre diversos empresarios afiliados a varios circuitos dificultan el establecer la propiedad o la afiliación de estas salas para el momento en que fueron exhibidas *Venezuela también Canta* y *Seis meses de vida*.

e) San José: En 1940 lo maneja Nicanor García Baptista, quien, para esa misma fecha, también manejaba el teatro Dorado.<sup>437</sup> En 1945 este empresario es accionista de la Compañía Anónima Circuito Venezolano de Cines,<sup>438</sup> en 1947 aparece como accionista inicial de Cines Unidos S.A. y en 1949 de la Compañía Anónima El Retiro, ambas pertenecientes a la Empresa Cines Unidos.<sup>439</sup> Hacia 1944, esta sala formaba parte del Circuito Venezolano de Cines, pero bajo la administración de Vicente Blanco,<sup>440</sup> quien era accionista del Circuito Venezolano de Cines y de la Compañía Nacional de Cines Cinema S.A. Es necesario recordar que muchas de las salas del Circuito Venezolano de Cines pasaron al circuito de Cines Unidos y que otra parte de ellas se integró a Cineven, aunque no fue este el caso del teatro San José, por lo cual cabría la posibilidad de que se mantuviera dentro del CVC-Cines Cinema.

---

<sup>434</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>435</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 8.

<sup>436</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit., pp. 105-110.

<sup>437</sup> José Miguel Acosta, Ob.cit., p. 8.

<sup>438</sup> Vietana Fernández y Adriana Hurtado, Ob.cit. p. 38.

<sup>439</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>440</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 96, 6 de julio de 1944, p. 9, a través de V. Fernández y A. Hurtado, Ob.cit.



## RECORRIDO DE LOS LARGOS DE BF POR LAS SALAS CARAQUEÑAS

**Cuadro N° 14**  
**VENEZUELA TAMBIÉN CANTA <sup>441</sup>**

FECHA	SALAS	PRECIOS
1/3/51y 2/3/51	Continental, Caracas, Pinar, Hollywood Río	5,00 – 3,00 5,00
3/3/51	Hollywood	5,00 – 3,00
6/3/51 al 13/3/51	Continental, Caracas, Pinar, Hollywood Río	5,00 – 3,00 5,00
14/3/51	Continental, Caracas, Pinar Río	5,00 – 3,00 5,00
15/3/51	Continental, Caracas, Pinar	4,00 – 2,00
16/3/51	Continental, Caracas Tropical (Maiquetía)	4,00 – 2,00 3,00 – 2,00
17/3/51	Continental, Caracas	4,00 – 2,00
18/3/51	Continental, Caracas Tropical (Maiquetía)	4,00 – 2,00 3,00 – 2,00
24/3/51 y 25/3/51	Capitol Alameda, Riviera, España, Alcázar Esmeralda	3,00 – 2,00 2,50 – 1,50 2,50
26/3/51 y 27/3/51	Alcázar	2,50 – 1,50
29/3/51	Royal	2,00 – 1,00
30/3/51	Royal Lincoln, Rosales Florida	1,00 2,00 2,50 – 1,50
31/3/51	Paraíso	2,00
1/4/51	Lincoln, Rosales, Paraíso Florida	2,00 2,50 – 1,50
3/4/51	Artigas	2,00
6/4/51	Venezuela Los Flores Bolívar, Miraflores, Plaza	2,00 – 1,50 2,00 2,00 – 1,00
18/4/51	Riviera	1,00 – 0,75
25/4/51	Royal	1,00 – 0,75
30/4/51	Alameda	1,00 – 0,75
6/5/51	San José	1,50 – 0,75
8/5/51	Anauco	
9/5/51	América	

<sup>441</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 290-291. Los datos faltantes no fueron indicados por la fuente.

**Cuadro N° 15**  
**Seis meses de vida** <sup>442</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS
10/10/51	Continental, Río, Pinar, Caracas	4,00 – 2,00
11/10/51	Continental, Río, Pinar, Caracas	4,00 – 2,00
12/10/51	Continental, Río, Pinar, Caracas	4,00 – 2,00

Al igual que *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así* y *Amanecer a la vida*, las películas de este grupo fueron proyectadas en salas pertenecientes a los circuitos más importantes, es decir, Cines Unidos y Cineven. También se exhibieron en otras salas, quizás del Circuito Venezolano de Cines y/o la Compañía Nacional de Cines Cinema. El primer pase de *Venezuela también canta* se cumplió en forma irregular, si se lo compara con sus predecesoras. Se estrena el 1º de marzo de 1951, simultáneamente en 5 salas pero, al tercer día de su exhibición ya sólo figura en una de ellas, el teatro Hollywood. Los días 4 y 5 de marzo no se presenta en ninguna sala y reaparece nuevamente el 6, en los 5 teatros en los que se presentó el día de su estreno. Tal interrupción se explica por una protesta de la representación diplomática colombiana en Venezuela contra la película, protesta que ocasionó la suspensión de las proyecciones por orden de la Gobernación del Distrito Federal.<sup>443</sup> El Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas solicita, en carta abierta al gobernador de la mencionada entidad, que se reanude la exhibición de la película.<sup>444</sup> Todo se resuelve cuando la Gobernación autoriza que se reanuden las proyecciones.<sup>445</sup> A partir del 6 de marzo, la película se exhibe sin interrupciones hasta el 18 de ese mismo mes, fecha en que finaliza su primer pase. Habría que señalar que los días 15 al 18 de marzo, el precio de las entradas disminuye. Los días 16 y 18, por otra parte, la película se proyectó en el Teatro Tropical, de Maiquetía. En total, se exhibió por 16 días en temporada de estreno, es decir, que superó la recaudación mínima establecida por los empresarios para permanecer en cartelera durante dos semanas. Cabe destacar que, entre todos los largometrajes de BF, *Venezuela también canta* es el único estrenado en forma concurrente en 5 salas. Su segundo pase, sin embargo, tuvo poco éxito si se lo compara con el de sus predecesoras. *Seis meses de vida*, por el contrario, fue estrenado

<sup>442</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>443</sup> *El Heraldo*, Caracas, 3 de marzo de 1951, p. 3, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>444</sup> *El Heraldo*, Caracas, 4 de marzo de 1951, p. 7, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>445</sup> *El Heraldo*, Caracas, 6 de marzo de 1951, p. 8, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob.cit.

simultáneamente en los teatros Continental, Caracas, Río y Pinar, en los que se exhibió únicamente por tres días. Parece lógico suponer que no logró la recaudación mínima y que, por tal motivo, fue sacado de la cartelera. La diferencia entre el desempeño de *Venezuela también canta* y *Seis meses de vida* en la taquilla es notable. Las fuentes consultadas ofrecen pocas reseñas de carácter valorativo sobre estos largometrajes. El incidente que interrumpió por pocos días la exhibición de *Venezuela también canta* captó toda la atención de la prensa. En cuanto a la exhibición en hispanoamérica, este film se estrenó en México el 21 de enero de 1954, en los Teatros Atlas y Popotla del DF. *Seis meses de vida* no llegó a exhibirse en este país.<sup>446</sup>

Como consecuencia del descenso en las recaudaciones correspondientes al mercado interno, al menos en lo que se refiere a Caracas, el proyecto de largometrajes llega a una fase crítica a finales de 1951. Es posible que algunos de los primeros largometrajes llegaran a recuperar la inversión, en especial los que pudieron ser distribuidos fuera de Venezuela,<sup>447</sup> aunque en ese sentido sólo tenemos información de *La balandra Isabel llegó esta tarde*. El fracaso económico de *Seis meses de vida* interrumpió la planificación de la producción, con aspiraciones de acercarse a la producción en serie, y comprometió la continuidad en el proceso de *Luz en el páramo*.

Este film se rodó entre julio y octubre de 1951, pero su fase de postproducción fue larga, con interrupciones. En abril de 1952 se informa que no se pudo efectuar la primera proyección privada de la película por retrasos en el montaje. A continuación se señala que el film sería presentado en el Festival de Venecia, en junio de ese mismo año,<sup>448</sup> algo que no se concretó, pues no se reseña la participación en el mencionado festival. En junio se anuncia que la película está casi lista para ser estrenada.<sup>449</sup> En julio, BF informa a la prensa sobre el V Festival de Cannes, indicando con esto la posibilidad de que *Luz en el páramo* se presente en dicho evento, y anuncia la negociación para acuerdos de coproducción entre Francia y Venezuela<sup>450</sup> que, al parecer, no llegarían a concretarse. También en julio, Román Chalbaud comenta que pronto culminará la fase de laboratorio de la película.<sup>451</sup> Luego, en septiembre, se informa que el estreno sólo podrá efectuarse

<sup>446</sup> [www.unam.mx/filmoteca/](http://www.unam.mx/filmoteca/)

<sup>447</sup> Silvana Petrizzo, *Entrevista a Juana Jacko*, Caracas 10/5/1999.

<sup>448</sup> *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1952, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>449</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 296, 12 de junio de 1952, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>450</sup> *El Nacional*, Caracas, 2 de julio de 1952, p. 14, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>451</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 298, 17 de julio de 1952, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

en diciembre,<sup>452</sup> pero éste no se produjo para la fecha señalada. El film participó en Cannes al año siguiente. También participó en el Festival de Sao Paulo, donde obtuvo un premio no especificado por la fuente.<sup>453</sup> En julio de 1953 se reseñan los comentarios poco favorables obtenidos por *Luz en el páramo* en el Festival de Cannes.<sup>454</sup> Finalmente, la película se estrenó en enero de 1955, acompañada de una publicidad que había dejado de mencionar el tema de la “fundación de la industria cinematográfica venezolana” o “el inicio del camino triunfal de nuestro cine”, tan presentes en los avisos de prensa de los primeros largometrajes.

**Cuadro N° 16**  
**Luz en el páramo**<sup>455</sup>

FECHA	SALAS	PRECIOS
11/1/55 (preestreno)	Metropolitano	
12/1/55	Metropolitano	
13/1/55	Metropolitano	4,00 – 3,00
	Acacias	4,00
	Florida	4,00 – 3,00
	España	3,00 – 2,00

No están muy claras las razones del tardío estreno de este film. Hubo dificultades para su terminación, pero la participación en el Festival Internacional de Cine de Cannes, en la primavera de 1953, indica que estaba terminado un año y medio antes de su estreno en Venezuela. Quizás BF enfrentara problemas para obtener contratos de distribución, a causa del fracaso de *Seis meses de vida*. Otra posibilidad, como se verá más adelante, es que la difícil situación financiera de la empresa para esos años hubiera impedido la realización de gestiones concretas destinadas a obtener los mencionados contratos de distribución.

*Luz en el páramo* se proyectó un día en el Metropolitano y, luego, un día adicional en tres salas de estreno (el mencionado Metropolitano, el Acacias y el Florida) y una de

<sup>452</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 302, 11 de septiembre de 1952, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>453</sup> *Últimas Noticias*, Caracas, 3 de mayo de 1954, p. 35, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>454</sup> *Mi Film*, Caracas, N° 324, 30 de julio de 1953, p. 15, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>455</sup> Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., pp. 340-341.

parroquia, el teatro España.<sup>456</sup> Todas las salas pertenecían a Cines Unidos. Inferimos que la película no logró la recaudación mínima para sostenerse en cartelera durante toda la semana. Al igual que *Seis meses de vida*, es posible que no haya sido exhibida en el exterior, con la excepción de su participación en los festivales arriba mencionados.

El proyecto de producción de largometrajes quedó paralizado en forma definitiva en los años que mediaron entre la conclusión del rodaje y el estreno del melodrama de Víctor Urruchúa. Los largometrajes anunciados por BF, como *Las lanzas coloradas*, jamás llegaron a realizarse. Luis Guillermo Villegas Blanco optó por detener la producción de largometrajes antes de que las pérdidas se hicieran insostenibles y ocasionaran el cierre de su compañía. Años después, el empresario afirmaría que el monto total de la inversión efectuada en la realización de los largos fue de Bs. 4.800.000,00. Con la tradicional renuencia de los hombres de empresa venezolanos a revelar las ganancias obtenidas con sus iniciativas, Villegas Blanco informa tan sólo que sus películas, únicamente dentro de nuestro país, recaudaron Bs. 3.000.000,00, es decir, un 62% de la inversión.<sup>457</sup> El empresario no especifica si esta última cifra se refiere a ingresos brutos, es decir, a la taquilla, o a lo percibido por BF como productora. Cabría suponer que se tratara de esta última opción pues, de lo contrario, no tendría sentido la referencia a lo obtenido con respecto a la inversión realizada. Si se considera la trayectoria de 5 de los largometrajes en las salas caraqueñas y se infiere que tuvieron una recepción similar en su recorrido por la provincia, se podría afirmar que tuvieron éxito y una recaudación apreciable en su conjunto. Sin embargo, BF no consiguió mantener al público venezolano interesado en sus películas ni mejorar las condiciones de la comercialización interna, pues su proyecto de ley de protección a la cinematografía nacional fue ignorado por los sectores oficiales.

Según Juana Jacko, algunas de las películas llegaron a cubrir la inversión efectuada en ellas gracias a su distribución en el exterior. Sabemos que algunos de los largometrajes fueron distribuidos, como mínimo, en México, Cuba, Argentina y España. De nuevo, las condiciones habituales de los contratos de distribución para el mercado externo, en las que las películas se negociaban por una cantidad fija, resultaban poco favorables a un proyecto que apenas se iniciaba, con una reducida producción de

---

<sup>456</sup> De acuerdo con lo señalado por Pino y Lugo para 1956, los teatros Metropolitano, Acacias y Florida eran salas de Estreno, aunque este último funcionaba como sala de segundo o tercer pase en la década del 40, según Fernández y Hurtado.

películas a un costo relativamente alto, debido a la fuerte inversión en infraestructura y personal extranjero. Una industria como la mexicana podía funcionar en el mercado externo, dentro de tales condiciones, debido a sus volúmenes de producción y al bajo costo al que se realizaban las películas.

Al suspender la producción de largometrajes, Villegas Blanco detuvo las pérdidas y consiguió mantener su empresa en funcionamiento, con éxito en la actividad publicitaria, un campo que resultaría mucho más rentable a partir de la llegada de la televisión a Venezuela. BF continuó produciendo noticieros y documentales para organismos oficiales. Juana Jacko relata su visión del período inmediatamente posterior a la suspensión de la producción de largometrajes:

[para salir de la crisis] *“Al principio, él [Villegas Blanco] empezó a vender terrenos, todos los terrenos que están aquí cerca, donde está la Coca Cola. Todos esos edificios de la esquina eran del Sr. Villegas (...) En la esquina donde está la Coca Cola eran los estudios donde se filmaba, porque entonces no se filmaba en exteriores, se filmaba en estudios. Eran unos estudios grandes (...) Todo eso eran los estudios, tenían sótanos donde entraban las cámaras, (...) estaba todo hecho para filmar en interiores con sonido directo (...) porque entonces no se doblaba todavía, entonces se filmaba con todo y sonido, se hacían los decorados dentro. Detrás estaba la carpintería donde se construían los decorados (...) [luego del episodio del supuesto embargo] entonces él empezó a vender los terrenos de la esquina (...) en el cincuenta y tanto. Para ir pagando, pagó los intereses, amortizando una parte para que no le cerraran la compañía. Entonces tuvo que reducirse, tuvo que reducir muchas cosas, fue vendiendo y vendiendo. Toda la parte de la quebrada hacia atrás, todo eso era de él. Todo eso se vendió. (...) empezamos a trabajar mucho con documentales, noticieros y comerciales (...) [entre 1950 y 1958] estuvimos un año pero pasando dificultades, donde no alcanzaba para pagar los sueldos a los técnicos y durante un año no cobramos sueldo. Es decir, los cobramos después. Para no cerrar la compañía, para poder equilibrar con los trabajos que fueron entrando y eso se pagó a todo el personal, pero los técnicos nos pusimos de acuerdo con él, o sea que no fue que no nos pagaba, sino que él nos llamó y nos dijo en qué situación estaba ‘Si me ayudan no cerramos las puertas’ (...) y nos pusimos de acuerdo y estuvimos un año [trabajando sin cobrar] para mantener que la compañía se equilibrara y en un año nos pagó hasta el último centavo a todos.”*<sup>458</sup>

Quizás Jacko se deje llevar en su relato por el aprecio que, con toda seguridad, profesaba a Villegas Blanco. Sin embargo, no cabe duda acerca de que BF debió atravesar una situación comprometida entre 1952 y 1955, pues una parte de los recursos para el financiamiento de los largometrajes se obtuvieron a través de un crédito otorgado por el Banco Industrial de Venezuela. La propia Juana Jacko señala la existencia de un acreedor privado cuyo nombre no logra recordar. En este sentido es oportuno recordar

---

<sup>457</sup> Pablo Bracho, *Apuntes para el estudio sobre el cine publicitario en Venezuela*, Caracas, TEG para obtener la Licenciatura en Comunicación Social, FHE-UCV, 1984, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob.cit.

<sup>458</sup> Silvana Petrizzo, *Entrevista a Juana Jacko*, Caracas 10/5/1999.

que, dada la naturaleza de las relaciones entre la empresa y los organismos gubernamentales, en el pasado BF llegó a pagar con servicios, es decir, mediante la producción de documentales y/o noticieros, los favores obtenidos de los gobiernos de turno. Parece sensato suponer que, en esta ocasión, Villegas Blanco hubiera recurrido a la misma modalidad, en forma parcial quizás, para cancelar sus obligaciones con el Banco Industrial de Venezuela. En todo caso, la compañía se recuperó y continuó operando en sus áreas habituales de trabajo, como paradigma de la industria cinematográfica en Venezuela.