

4. Discusión: El paradigma imitador en Bolívar Films y la Companhia Cinematografica Vera Cruz. Paralelismos, coincidencias y divergencias.

El caso de BF como empresa decidida a desarrollar un proyecto de producción industrial de largometrajes, inspirado en los modelos definidos por la industria cinematográfica internacional, no fue el único en su clase en Suramérica. En muchos sentidos, la experiencia de BF es comparable a la de la Companhia Cinematografica Vera Cruz (en adelante VC), fundada en 1949, en Sao Paulo, Brasil, alrededor de las figuras de Francisco Matarazzo Sobrinho y Franco Zampari, destacados miembros de la burguesía ilustrada paulista y decididos patrocinadores de iniciativas culturales. Resulta útil a los fines del presente trabajo efectuar una comparación entre los casos de la VC paulista y BF.

El primer punto a considerar en tal sentido se refiere a los respectivos contextos nacionales en los que surgieron estas productoras cinematográficas, así como a la ideología de las clases sociales que estuvieron a cargo de tales proyectos. Tanto en Brasil como en Venezuela, una cierta prosperidad económica que benefició a las iniciativas privadas permitió que cobraran fuerza proyectos modernizadores inspirados en el progreso de los países desarrollados. En el caso del Brasil, destaca el papel de la ciudad de Sao Paulo, así como el de sus clases dominantes, toda vez que la postguerra trajo la redemocratización y el fin del llamado Nuevo Estado de Getulio Vargas, por lo que en la burguesía renacen las esperanzas en la victoria del capital privado, según un patrón liberal. La burguesía paulista había experimentado su período de mayor poder económico y político en la década del 30. En 1945, los propietarios agrícolas paulistas habían dejado de ser la capa dominante de dicha burguesía, y fueron sustituidos en tal función por los industriales. Durante esos años de postguerra, hubo una gran prosperidad económica y crecimiento demográfico, junto con una modernización del proceso industrial, con importación de técnicos, conocimientos y capitales extranjeros. Aumentó la inmigración rural y Sao Paulo se convirtió en metrópolis. Este crecimiento trajo como consecuencia una expansión en el mercado para el consumo de los bienes culturales. El sector de la burguesía integrado por los propietarios agrícolas asumió, entonces, el papel de impulsor de las artes y la cultura,⁴⁵⁹ en un intento por recuperar su pasado rol conductor en la sociedad paulista. Tales aspiraciones se concretan a través del mecenazgo cultural.⁴⁶⁰ Al imponerse la idea de que los asuntos culturales en Sao Paulo eran problema de esa

⁴⁵⁹ María Rita Galvao, Ob.cit., pp. 16-17.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 20.

burguesía, dada la supuesta incapacidad del gobierno para actuar en este ámbito, se conformó la creencia de que en el campo cultural había que partir de cero y que “todo estaba por hacerse”.⁴⁶¹ Buena parte de los proyectos culturales en Sao Paulo corrieron por cuenta de Francisco Matarazzo Sobrinho y su entorno. Alrededor de este personaje se gestó la creación de instituciones culturales como el Museo de Arte Moderno y el Teatro Brasileño de Comedia (en adelante TBC). Franco Zampari, un ingeniero que tenía un puesto directivo en la rama metalúrgica del Grupo Matarazzo, fue determinante en la organización del TBC y, posteriormente, de la VC.⁴⁶²

En Venezuela también se produjo un auge de la empresa privada, aunque tal iniciativa fue llevada a cabo por un grupo social desprovisto del pasado glorioso que la burguesía paulista miraba con nostalgia. A partir de la muerte de Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, se inició en Venezuela un proceso de modernización. Tal proceso se vio impulsado por el afianzamiento en nuestro país de una ideología modernizadora que buscaba incorporar el país a la civilización dominante imitando sus formas más accesibles. En la economía, la modernización se caracterizó por el auge de la empresa privada a cargo de una clase burguesa que, sin haber atravesado la etapa de formación industrial del capital, se dedicó a la actividad especulativa con inversiones fáciles y a corto plazo. El auge de la publicidad en Venezuela a partir de la década del 40 caracteriza muy bien este proceso. La iniciativa privada, sin embargo, siempre mantuvo vínculos de dependencia con respecto al Estado. El proceso de modernización favoreció tales vínculos, especialmente en sectores como el financiero y el de la construcción, pues todos los gobiernos posteriores a Gómez se dedicaron a organizar y desarrollar áreas como la salud, la educación y la infraestructura. Este período fue de una gran inestabilidad política, caracterizada por el conflicto entre las aspiraciones a una institucionalidad democrática – impulsada por partidos inspirados en proyectos como la socialdemocracia, la democracia cristiana y el marxismo– y la resistencia del estamento militar formado durante el gomecismo. Sin embargo, los vaivenes de la política afectaron poco al capital privado, que siempre procuró mantener buenas relaciones con el gobierno de turno. La actividad cinematográfica de carácter industrial nació en Venezuela precisamente al servicio del gobierno de Juan Vicente Gómez con la creación de los Laboratorios Nacionales (1927-1938). Las iniciativas industriales de carácter privado, como Estudios Ávila (1938-1942) y BF, hicieron documentales por encargo de organismos oficiales. BF, a tono con la

⁴⁶¹ Ibid., p. 22.

⁴⁶² María Rita Galvao y Carlos Roberto de Souza, “Le parlant et les tentatives industrielles: années trente, quarante, cinquante” en Paulo A. Paranaguá (Ed.), *Le cinéma brésilien*, p. 79.

Venezuela postgomecista, estableció además vínculos con la floreciente industria publicitaria. En este contexto y con una clase burguesa amparada en sus buenas relaciones con el Estado, sin una grandeza pasada por rescatar a través del mecenazgo, la responsabilidad de la actividad cultural quedó como una iniciativa estatal.

Las ideologías de las clases arriba mencionadas, tanto en el caso brasileño como en el venezolano, se tradujeron en visiones, actitudes, proposiciones y proyectos concretos dentro de los campos económico, social y cultural. Éste es, precisamente, el segundo punto a considerar en esta comparación entre BV y la VC. Destaca aquí, como elemento unificador, una idealización de los modelos provenientes de los países desarrollados que encuentra su correlato en la negación de las formas propias de las respectivas culturas nacionales. En el caso de Brasil, la burguesía paulista manifestó, en sus actividades dentro del campo cultural, un profundo rechazo a lo brasileño y una sobrevaloración de lo extranjero.⁴⁶³ Este complejo de inferioridad frente a la alta cultura europea, acompañado por un cierto horror a la posibilidad de ver reflejada la realidad nacional,⁴⁶⁴ se expresa en el proyecto del TBC de Sao Paulo. El TBC fue creado con la aspiración de fundar un movimiento teatral pretendiendo partir de cero y negando las experiencias llevadas a cabo anteriormente en el contexto paulista. Para distanciarse de la tradición anterior, se reivindica el amateurismo como forma de producción, pues el profesionalismo estaba asociado a lo comercial, vulgar y popular (aunque el TBC pasó a ser profesional en 1950). Durante la conformación del TBC, se llevó a cabo la contratación de extranjeros para las tareas artísticas, casi todos italianos, entre ellos Adolfo Celi, quien posteriormente pasaría a la VC como director.⁴⁶⁵ Lo brasileño sólo fue considerado digno cuando venía legitimado por vínculos con la cultura europea.

Esta burguesía paulista, apegada a una manera europea de entender la cultura, otorgó un lugar al cine en el campo artístico y cultural. En tal sentido, resulta pertinente hacer referencia al noticiero publicado en los programas del TBC. Éste contaba con una sección de cine que daba gran importancia a las cinematografías italiana, francesa e inglesa, pues se consideraba que el cine europeo era culto y de vanguardia, es decir, se lo entendía como arte y no mero espectáculo, como ocurría con el de Hollywood. El cine, entonces, podía formar parte de la alta cultura y, por tal motivo, la actividad cinematográfica se integró al movimiento impulsado por la burguesía paulista. Aparecieron varios cineclubes, impulsados por jóvenes miembros de dicha clase y, luego,

⁴⁶³ María Rita Galvao, *Ob.cit.*, p. 79.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 72-73.

el deseo de producir películas. De manera similar a lo que ocurrió en el campo teatral, la adopción del cine como actividad cultural legítima en Sao Paulo implicaba, necesariamente, una actitud de rechazo y negación con respecto al cine carioca comercial, de chanchadas y comedias populares, considerado inculto y de escasa factura técnica. Se gestó, entonces, un afán por imitar la industria cinematográfica extranjera. Los paulistas querían apropiarse de la historia del cine tal como ésta había sido planteada por los países desarrollados. Se asumió el punto de vista de la intelectualidad europea, pero con gran retraso e ignorando la producción brasileña, cuantitativamente importante dadas las enormes dimensiones del mercado interno de ese país. El interés por la actividad cinematográfica acabó por vincularse a la creación del Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte de Sao Paulo, con el impulso de la burguesía local.⁴⁶⁶

Este proceso de admisión de la actividad cinematográfica en el campo de la alta cultura culmina, en Sao Paulo, con la creación, en 1949, de la VC. Esta compañía responde a la intención de hacer un cine brasileño de calidad internacional, comparable al extranjero y ajeno por completo a la producción cinematográfica del resto del país, en especial la carioca. Para lograr tal fin se construyeron grandes estudios siguiendo el modelo de la industria cinematográfica internacional -quizás con inspiración italiana o hollywoodense-, se compraron equipos y se contrató a profesionales europeos.⁴⁶⁷

La creación de la VC constituye la primera vez que, en Brasil, una productora cinematográfica cuenta con el interés y el apoyo de la intelectualidad y la élite económica paulista, lo que señala un paso hacia el reconocimiento del cine como actividad cultural legítima.⁴⁶⁸ Pero los paulistas no entendían el cine en el sentido de la industria carioca, cuyo principal producto, la chanchada, era vulgar, popular y destinado a la exhibición comercial en busca del público inculto. La sensibilidad burguesa despreciaba este producto, aunque fuera industrial, porque lo era en un sentido que no satisfacía el ideal derivado de la alta cultura europea. Por otra parte, los paulistas tenían una idea más mítica del cine industrial y lo concebían como una actividad que se desarrollaba en estudios modernos, con equipos actualizados, financiado por grandes capitales, con técnicos y actores contratados.⁴⁶⁹

En Venezuela, la cultura fue entendida como el ámbito de las letras y las llamadas Bellas Artes hasta hace relativamente poco tiempo. El cine, tanto en sus vertientes

⁴⁶⁶ Ibid., pp. 28-29.

⁴⁶⁷ María Rita Galvao y Carlos Roberto de Souza, Ob.cit., p. 79.

⁴⁶⁸ María Rita Galvao, Ob.cit., pp. 39-40.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 42.

industriales como la producción cinematográfica venezolana, fue ignorado en su condición de producto artístico por la cultura tradicional de nuestro país, a pesar de la incursión de un escritor reconocido como Rómulo Gallegos en el campo cinematográfico. Recordemos que Edgar J. Anzola filmó en 1924 su novela *La Trepadora* y que el propio Gallegos escribió el guión de *Juan de la Calle* (1941, R. Rivero), producida por Estudios Ávila. En ambos casos, el prestigio del escritor fue visto por la intelectualidad venezolana como algo que ennoblece un producto que no es propiamente cultural. Los mismos cineastas se vieron a sí mismos como artesanos o técnicos más que como artistas, incluyendo al mencionado Anzola, cuyos aportes a la visión del cine como producto artístico se vieron minimizados por su proverbial modestia.

La burguesía emergente venezolana, interesada en afianzarse como conductora de la actividad económica especulativa, era poco dada a ejercer la actividad cultural como una tarea propia de una clase social en su conjunto. El cine como actividad industrial fue asumido, en sus inicios, por pioneros y luego por empresarios emergentes, como Luis Guillermo Villegas Blanco. BF fue creada sobre la base de los encargos oficiales y la publicidad, actividades que le permitieron un notable crecimiento como empresa. Tal crecimiento dio la posibilidad al fundador de la compañía, Luis Guillermo Villegas Blanco, de concebir y ejecutar un proyecto de realización de largometrajes con miras a establecer una industria del largometraje comercial en nuestro país. Su objetivo era superar los fracasos de iniciativas anteriores, llevadas a cabo desde finales de los 30, y orientadas a la producción de un cine comercial de factura industrial. El ideario predominante atribuyó el fracaso de productos como *Noche inolvidable* (1941, R. Acevedo Borgia) y *Pobre hija mía* (1942, J. Fernández), a la incapacidad de los directores, técnicos y actores venezolanos para apegarse a las pautas del cine industrial. El fundador de BF no tenía ambiciones culturales ni artísticas, pero se inspiraba en una ideología imitadora que favorecía la importación de tecnología. Villegas Blanco tomaría como modelos para lograr la ansiada meta industrial dos referentes cercanos, de probada eficacia y enorme presencia en el mercado cinematográfico local e hispanoamericano: las industrias de México y Argentina, edificadas sobre el modelo hollywoodense. Como el personaje clave en el proceso de realización de un film es el director, se llegó a la conclusión de que éste debía ser "importado". Se contrató, entonces, personal artístico y técnico formado y activo en dichos países, como garantía de factura industrial y de éxito comercial en el mercado interno y externo, y al hacerlo se ignoró la capacidad y los logros de cineastas de trayectoria como Edgar J. Anzola y Rafael Rivero, al igual que el talento de una nueva

generación que muy pronto comenzaría a introducir la concepción del cineasta como autor en Venezuela, entre cuyos representantes se encontraban César Enríquez, Román Chalbaud y Margot Benacerraf.

La legitimación del cine venezolano como producto artístico y cultural ocurriría más tarde, a partir de la década del 60, gracias a la actividad conjunta de cineastas y críticos militantes que impulsaron la creación de instituciones como la Cinemateca Nacional, la redacción de un proyecto de ley de cinematografía y el establecimiento de publicaciones especializadas como *Cine al Día* (1967-1983). Aunque parezca inconcebible, el mito de la industria del largometraje de ficción identificada con las pautas de Hollywood se mantiene en Venezuela hasta nuestros días, con variaciones dadas por los cambios que ha sufrido el país.

El tercer punto de nuestra comparación se refiere a todos aspectos vinculados a la administración, la organización interna de las compañías y sus respectivos planes de producción industrial de largometrajes. La VC surgió como iniciativa del mismo grupo que animó el TBC, pues en el medio de la burguesía paulista, los proyectos de patrocinio a la cultura provenían de unos pocos focos que acapararon toda la actividad. Desde un punto de vista formal, la compañía paulista era una empresa capitalista constituida como una sociedad por acciones pero, en su interior, era realmente la asociación de un grupo de amigos entusiastas interesados en el cine, sin ninguna idea de lo que era el negocio cinematográfico. Esta contradicción interna llegaría a generar problemas de organización y administración con graves consecuencias para el proyecto.

Al contrario de la VC, que nace directamente como una gran compañía dedicada a la producción de largometrajes de ficción para la exhibición comercial, BF nace como una pequeña productora de documentales y noticieros encargados por organismos oficiales, muy lejos de la grandiosa parafernalia de la VC. Según su acta constitutiva, BF tenía como accionista mayoritario y presidente a Luis Guillermo Villegas Blanco, quien encabezaba una directiva integrada por otros dos miembros y tenía a su cargo la administración y la representación de la compañía. Es obvio que las decisiones gerenciales, tanto tácticas como estratégicas, así como las técnicas, estaban bajo el control de Villegas Blanco y que éste asumía el rol de productor, con todas las dificultades que supone definir semejante rol en un contexto como el venezolano. Gracias a su capacidad para lograr y mantener buenas relaciones con los gobernantes de turno y al desarrollo experimentado por la actividad publicitaria en la Venezuela de los años 40, BF comienza a crecer y este crecimiento se traduce en la adquisición de terrenos, la

construcción de instalaciones y la compra de equipos adecuados a los estándares industriales, así como en la formación de personal técnico y gerencial. Es a partir de aquí cuando el fundador de la empresa concibe y planifica la producción de largometrajes.

Volviendo a la VC, la mayor parte de los realizadores, decoradores y actores de la compañía provenían del TBC. Alberto Cavalcanti, cineasta brasileño con una importante trayectoria europea debido a su permanencia de 36 años en dicho continente fue nombrado productor general de la empresa. En Francia, Cavalcanti trabajó como decorador para Marcel L'Herbier y dirigió películas como *Rien que les heures* (1926) e *Yvette* (1927). Luego se marchó a Londres, trabajó con John Grierson, Harry Watt y Basil Wright, entre otros, y se convirtió en un importante integrante de la escuela documentalista británica. La compañía paulista puso en práctica un sistema de producción muy complejo, nunca antes visto en Brasil, de inspiración industrial. La empresa recibió el apoyo de la prensa y del medio cultural e intelectual, gracias al prestigio de Matarazzo, Zampari y Cavalcanti. También fue apoyada por la alta burguesía paulista y el gobierno. En general, Matarazzo, Zampari y Cavalcanti demostraron un gran desconocimiento de la producción cinematográfica brasileña y de lo que significaba hacer cine en ese particular contexto nacional. Por otra parte, suponían que la calidad de los productos bastaba para ganarse un puesto en el mercado cinematográfico nacional y extranjero, sin tomar en cuenta variables como el control de la distribución-exhibición, por ejemplo. Como consecuencia de dichas actitudes, la VC hizo inversiones enormes en la producción, en completa desproporción con las posibilidades reales de recuperar el capital invertido. Las películas de la VC costaron en promedio diez veces más que una producción carioca. Cabe señalar que las superproducciones *Tico-Tico no fubá* (1952, Adolfo Celi), *O cangaçeiro* (1953, Lima Barreto) y *Sinhá Moça* (1953, Tom Payne), costaron cerca de 10 millones brasileños de la época. Las películas más modestas también costaron muchísimo.⁴⁷⁰

Al parecer, según testimonios, la ignorancia de Zampari acerca del negocio cinematográfico tuvo consecuencias catastróficas para la VC, pues llegaron a presentarse situaciones como instancias decisorias superpuestas y en conflicto, no racionalización de los gastos, altísimos costos de producción, sueldos muy elevados para el personal extranjero, selección de una parte del personal de acuerdo con las relaciones amistosas y familiares de los Zampari. Este criterio para la contratación del personal llevó a que muchas personas ocuparan cargos para los que no estaban capacitados. Además, los

⁴⁷⁰ María Rita Galvao y Carlos Roberto de Souza, Ob.cit., p. 80.

equipos de filmación eran mucho mayores que lo necesario, pues llegó a haber hasta 40 o 50 personas simultáneamente en un rodaje, con varios asistentes para cada cargo. Por otra parte, el trabajo fue innecesariamente jerarquizado, los rodajes eran largo y costosos, se repetían las tomas hasta el cansancio y se presentaban conflictos en las decisiones sobre la selección de tomas definitivas. A pesar de este derroche, muchas veces no se llegaba a cubrir las necesidades diarias de los empleados. Tal ausencia de una organización interna de tipo empresarial se combinó con la previsión inadecuada de la problemática de la distribución-exhibición de los filmes. En estrecha relación con el cuadro anteriormente descrito, se intentó mantener un ambiente de lujo inspirado en el *star system* de Hollywood. Los contratos de los actores estipulaban sueldos altísimos y eran prolongados, aunque no hubiera trabajo para ellos. Como si esto fuera poco, se les daba un carro, chofer y un apartamento permanente en el Hotel Lord de Sao Paulo para pasar los fines de semana. También había apartamentos permanentes en el mismo hotel para recibir invitados como periodistas o visitantes extranjeros, transporte para éstos, con chofer y guía, durante toda su estancia. Otros lujos eran las recepciones con grandes banquetes y las fiestas para la alta sociedad paulista.

En cuanto al financiamiento del proyecto, algunos testimonios señalan que las fiestas ofrecidas por la VC a la alta sociedad paulista y las altas esferas políticas, financieras y sociales, tenían la finalidad de abonar el terreno político para obtener financiamiento bancario. En este sentido, destaca el caso de *Sinhá Moça*, novela de Maria Dezzone. La escritora, a cambio de la compra de los derechos de su novela por parte de la VC, logró que su esposo gestionara el otorgamiento de créditos para la compañía.⁴⁷¹

Al igual que en BF pero a una escala mayor, el plan de producción buscaba diversificar ésta en varias líneas, en un intento por proveer la estructura para una producción en serie. La idea era tener cuatro películas en preparación, al mismo tiempo que cuatro en rodaje y cuatro en montaje. Este propósito, sin embargo, no se logró, pues no había suficientes equipos y se recurría a alguna de las unidades de producción para subsanar las dificultades de las otras. Tal forma de operar ocasionaba retrasos que afectaron el plan original. En un principio, se había previsto una producción de 12 películas por año pero luego, sin tomar en cuenta la posibilidad de alcanzar realmente tal cifra, se fijó un total de 20 filmes anuales, que era el promedio de las empresas establecidas en la industria cinematográfica mundial.⁴⁷²

⁴⁷¹ María Rita Galvao, Ob.cit., pp. 145-152.

⁴⁷² Ibidem, p. 151.

Establecida casi diez años antes que la VC paulista, BF fue, durante toda la década del 40, una empresa en expansión, gracias a su intensa actividad en la producción de noticieros y documentales por encargo de organismos gubernamentales y a sus trabajos publicitarios. Como consecuencia de tal crecimiento, en 1947 se aumentó el capital de la compañía y se llevó a cabo una reforma de sus estatutos. Tales condiciones fueron interpretadas por su fundador como favorables para que la empresa iniciara un plan de producción de largometrajes de ficción con ambiciones industriales. El financiamiento de la infraestructura y los equipos necesarios para llevar a cabo dicho plan provino de créditos otorgados por el banco del Estado, el Banco Industrial de Venezuela. Cabe señalar que, al contrario de las costosas fiestas ofrecidas por la VC para la sociedad paulista y los sectores financieros y políticos, Villegas Blanco obtuvo el favor de los organismos del Estado gracias a la relación de trabajo que su empresa mantuvo, desde sus inicios, con los gobiernos de turno. La inversión realizada para poner en marcha el proyecto de largometrajes fue importante, pero parece haber sido manejada en forma racional, sin despilfarros como los cometidos por la VC paulista. Se adquirió un terreno, se construyeron estudios de filmación y viviendas para el personal extranjero que sería contratado, se efectuó la compra de equipos necesarios para la producción de largometrajes, se incrementó la nómina de la empresa de acuerdo con las nuevas necesidades, se invirtió una suma importante en la contratación del personal proveniente de México y Argentina y se llevó a cabo un plan de promoción que garantizó el interés de la prensa en el proyecto. El proceso de producción se organizó a la manera de la producción en serie, a una escala mucho menor que la propuesta por la VC, con la idea de trabajar en varias películas al mismo tiempo. A juzgar por la cronología de la producción elaborada a partir de los datos ofrecidos por Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, dicho proceso se llevó a cabo con eficiencia, dentro de los lapsos previstos para cada fase, al menos en lo referente a los primeros largometrajes. El progresivo retraso del proceso de producción parece haber sido consecuencia de las dificultades económicas producto de la difícil recuperación de la inversión y no de graves fallas en la planificación, organización ni ejecución de los planes de producción. Tomando en cuenta toda la inversión inicial y la contratación de personal extranjero, los costos del proyecto en su conjunto deben haber sido elevados. Por otra parte, la iniciación de un proyecto de tal magnitud supone escollos y traspiés que industrias como la mexicana –famosa por sus cortísimos y muy baratos rodajes, impuestos por la necesidad de bajar los costos de producción debido a las condiciones de comercialización de las películas- ya habían

superado. En general, podría decirse que los largometrajes fueron producidos haciendo un uso racional de los recursos en función de los estándares industriales que se pretendía alcanzar. Sería necesario, quizás, considerar como excepciones los recursos invertidos en la contratación de los directores y las estrellas extranjeras, cuyos honorarios deben haber aumentado los gastos, y que podían haber sido sustituidos por personal venezolano. En lo que se refiere a los técnicos, la lógica del proyecto los hacía necesarios por su disciplina en la producción de largometrajes a escala industrial y por la destacada carrera de algunos, como José María Beltrán.

El cuarto punto a considerar se refiere a las modalidades de producción adoptadas tanto por BF como por la VC en función de sus respectivos proyectos, tomando en cuenta sus maneras de entender y asumir la producción industrial de largometrajes, como consecuencia de la contratación de personal técnico y artístico proveniente de industrias cinematográficas de otros países.

En la descripción de la modalidad de producción asumida por BF, cobra relevancia el papel de Luis Guillermo Villegas Blanco como productor de los largometrajes. Cabría decir que este personaje tomó a su cargo todas las decisiones sobre la modalidad de producción adoptada y la contratación del personal. Debido a las pequeñas dimensiones de la empresa, la distancia entre la dirección-concepción-planificación y la ejecución del proyecto era mínima. Villegas Blanco delegó la mayor parte, si no la totalidad, de las decisiones creativas, es decir, las relativas a contenido, géneros y configuración expresiva, en los directores extranjeros, quienes utilizaron los esquemas del oficio vigentes en sus respectivos países. Un fenómeno interesante es la movilidad del personal venezolano y extranjero en lo que se refiere a las funciones cumplidas en cada producción. Un actor extranjero como Juan Carlos Thorry debutó como director, mientras que otros actores trabajaron en la escritura de argumentos y guiones, como Juan Corona. Entre los venezolanos, Héctor Monteverde, quien laboraba como jefe de producción de BF, se convirtió en uno de los actores venezolanos más destacados del proyecto. Es importante señalar que no se trata de ascensos dentro de una misma área, es decir, como el asistente de cámara que asciende a camarógrafo, por ejemplo, aunque sí se dieron entre los técnicos algunos casos como éste. Tal situación indica que la modalidad de producción implementada por BF se encontraba tan lejos de la rigurosa especialización y división del trabajo imperantes en el modo de producción de Hollywood, como de la rigidez impuesta por las organizaciones gremiales de la industria cinematográfica mexicana.

Tanto la VC como BF partieron de la idea de garantizar la factura industrial de sus películas a través de la contratación de personal extranjero formado en industrias cinematográficas ya establecidas. En el caso de la VC, además, entró en juego el interés por el valor artístico de los productos. Destaca, entonces, la figura de Alberto Cavalcanti, contratado como productor general de la VC, inicialmente por 4 años. La presencia de Cavalcanti, al igual que la contratación de técnicos extranjeros, se debe a la sobrevaloración de la cultura europea y a la correspondiente negación de lo brasileño descritas con anterioridad. Está claro que la experiencia de Cavalcanti en Europa fue lo que le confirió valor, a los ojos de Zampari y del resto de los fundadores de la compañía. El trabajo de este cineasta en la VC se vio perturbado por una serie de conflictos que culminaron con su salida del cargo que desempeñaba. Cavalcanti supervisó la producción de las dos primeras películas, *Caiçara* (1950, A. Celi) y *Terra e sempre terra* (1951, T. Payne). Al inicio de *Angela* (1951, Abilio Pereira de Almeida y T. Payne), la tercera, abandonó la compañía.

Uno de los aportes de Cavalcanti a la VC fue su capacidad para llevar a Brasil un grupo importante de técnicos prestigiosos. Gracias a sus gestiones, fueron contratados el iluminador británico Chick Fowles, el sonidista Erik Rasmussen y el montador Oswald Haffenrichter, entre otros de importancia.⁴⁷³ El grupo más numeroso de técnicos fue precisamente el que llegó de Inglaterra. Desde el punto de vista del proceso de producción, la participación de este personal formado en la disciplina industrial europea tuvo algunas consecuencias negativas. Los directivos de la compañía los sobrevaloraron y se creó, según algunos testimonios, una especie de apartheid interno que segregaba al personal brasileño en cuanto a sueldos, alojamiento y otros beneficios.⁴⁷⁴ Como consecuencia de este endiosamiento, algunos aprovecharon para ascender sin los méritos necesarios. Tal es el caso de Tom Payne quien, según los testimonios, era de nacionalidad argentina pero se había residenciado en Inglaterra. Por otra parte, los técnicos británicos querían trabajar según estructuras organizativas y técnicas que resultaban ajenas al medio brasileño. Los testimonios destacan, por ejemplo, el uso de arcos voltaicos para la iluminación, en pleno trópico.⁴⁷⁵ Anselmo Duarte, actor, explica en su testimonio que los ingleses aceptaron trabajar en Brasil porque en su país las regulaciones sindicales eran muy estrictas y tendían a limitar el ascenso de los técnicos, mientras que en la VC los sueldos eran altísimos y los ascensos, constantes, como en el

⁴⁷³ María Rita Galvao y Carlos Roberto de Souza, Ob.cit., p. 81.

⁴⁷⁴ María Rita Galvao, Ob.cit., p. 114.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 116.

caso de Payne, quien de asistente de dirección en Inglaterra, pasó a director en la VC con *Terra é sempre terra* (1951) y *Angela* (1951), codirigida esta última por Abilio Pereira de Almeida.⁴⁷⁶

Además del ya mencionado Payne, quien dirigió por primera vez una película contratado por la VC, Adolfo Celi, actor italiano de teatro y de cine que había llegado a Brasil para trabajar en el TBC, fue contratado posteriormente como director por la compañía. Abilio Pereira de Almeida señala la incompetencia, la inseguridad y la inexperiencia en el cine de Celi, así como el oportunismo de Payne.⁴⁷⁷ Sin embargo, y al contrario de BF, la VC dio cabida a directores brasileños en su proyecto, entre ellos a Lima Barreto y el mismo Pereira de Almeida. De igual manera y debido a las particularidades lingüísticas y culturales de Brasil, la VC trabajó con actores brasileños, entre ellos muchos provenientes del TBC. En general, la compañía paulista parece haber invertido una enorme cantidad de recursos en la contratación de técnicos extranjeros de cierto prestigio en Europa. Es posible que tal inversión haya influido positivamente en la calidad técnica de sus productos con referencia al estándar internacional. En la contratación de los directores, los paulistas se salvaron de caer en una miopía similar a la de BF, pues los brasileños tuvieron una importante participación en este renglón. Esto, a pesar de haber otorgado la categoría de directores a personajes que, como Celi y Payne, venían avalados por su condición de extranjeros pero jamás habían tenido oportunidad de dirigir películas. Finalmente, cabe señalar que la figura de Alberto Cavalcanti no tuvo un equivalente en BF, y que sienta un importante precedente en este sentido, aunque su participación en el proyecto de la VC se haya debido a su experiencia europea y no a la valoración positiva de lo brasileño.

En el caso de BF, el criterio para la contratación del personal extranjero residió en la supuesta eficacia industrial de los técnicos y directores. También se tomó en cuenta el valor comercial de algunos actores como Arturo de Córdova, Olga Zubarry o Juan Carlos Thorry, y el prestigio de algunos técnicos como José María Beltrán. En todos los casos predominó tanto la aspiración a alcanzar el estándar industrial internacional cuanto la ausencia de una valoración del cine como producto artístico y cultural.

En su totalidad, los técnicos extranjeros que trabajaron en los largometrajes provenían de la industria argentina. Para la producción de los primeros tres largometrajes llegó al país un grupo de 19 personas (1 productor, 1 director, 7 actores de los cuales uno

⁴⁷⁶ Ibid., p. 136.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 169.

fungió también como director, otro se desempeñó también como argumentista y otro realizó labores de asistente de dirección, y 9 técnicos). Entre todo el grupo de técnicos venidos de Argentina destaca José María Beltrán, director de fotografía nacido en España. Beltrán, al igual que las estrellas y los directores extranjeros, no dejó huella en el medio venezolano, no contribuyó a “crear escuela”, como algunos entusiastas del proyecto esperaban de tales figuras. Otros técnicos de menor fama que el español se quedaron en Venezuela, como Juana Jacko, Leopoldo Orzali, Ramiro Vega y Eduardo Andersen. Lo mismo sucedió con actores como Juana Sujo y Juan Corona.

Los técnicos venezolanos que participaron en el proyecto provenían, en su mayor parte, de la producción de documentales y noticieros de BF. No se trataba, entonces, de aprendices ni primerizos, sino de un personal con experiencia en el documental y los noticieros. Quizás no estuvieran habituados a la disciplina que impone el rodaje de un largometraje en condiciones industriales, pero ya habían demostrado suficientemente su oficio. De allí que resulte injustificada la actitud condescendiente de los argentinos, en declaraciones de Christensen, hacia el personal técnico y artístico venezolano. Los propios periodistas venezolanos llegaron a adoptar esta perspectiva, pues consideraban a los actores venezolanos como “valores con un talento por desarrollar” mientras que los argentinos eran vistos como expertos consumados en sus respectivos oficios.

Al contrario de lo ocurrido en la VC con los realizadores brasileños, BF no dio cabida a directores venezolanos en su proyecto de largometrajes. Ya que el máximo responsable creativo en la producción de un film es el director, fue precisamente éste a quien se culpó de los fracasos en los intentos industriales anteriores a BF. Partiendo de tal suposición, Villegas Blanco asumió que era preciso traer los directores de otros países, con experiencia en el cine industrial, para que garantizaran el éxito y la factura apegada al estándar internacional. Carlos Hugo Christensen y Fernando Cortés fueron contratados por sus éxitos comerciales en géneros como la comedia picante. Desde esta perspectiva, resulta inexplicable la elección de Víctor Urruchúa, al igual que el debut como director de Juan Carlos Thorry en *Yo quiero una mujer así*.

Los venezolanos participaron en la labor de escritura de los guiones, siempre bajo la supervisión de los directores y/o guionistas argentinos y mexicanos. Christensen, Thorry, Cortés y Urruchúa participaron en la creación de los argumentos y la escritura final de los guiones de sus respectivas películas, con colaboradores argentinos, como Juan Corona, y venezolanos, como Aquiles Nazoa, Guillermo Fuentes y Carlos Fernández. Entre todos ellos, destaca Nazoa, por su carrera como intelectual y escritor, y por su

separación de BF en medio de una polémica relacionada con la representación de lo venezolano en los largometrajes.

También a diferencia de la Vera Cruz, que por razones lingüísticas debió apoyarse casi totalmente en los actores brasileños, BF, como parte de su cálculo comercial en función de los mercados interno y externo, contrató a 6 actores provenientes de la industria argentina y a 5 provenientes de la mexicana, sin contar al director-actor Fernando Cortés. Algunos de ellos eran auténticas estrellas en el mercado hispanoparlante, como Arturo de Córdova. Otros eran conocidos por sus éxitos comerciales y su trabajo en la comedia, tal es el caso de Thorry, Francisco Álvarez, Olga Zubarry, Mapy Cortés y Susana Freyre. Susana Guízar al parecer tuvo éxito en el melodrama y la comedia. El resto era de poca resonancia, entre ellos Juana Sujo y Juan Corona, quienes permanecieron en el país, la primera dedicada al teatro mientras que el segundo siguió vinculado al cine. También permanecieron en Venezuela y se dedicaron al teatro el escenógrafo Ariel Severino y Horacio Peterson. A medida que se avanzó en la producción, los actores venezolanos, formados en el teatro y la radio, comenzaron a adquirir importancia dentro de los repartos. Se trata de Luis Salazar, Amador Bendayán, Héctor Monteverde, Elena Fernán y el niño Néstor Zavarce.

Mientras que la VC intentó acercarse al estándar industrial a través de los técnicos europeos y combinó tal aspiración con la de lograr productos válidos desde el punto de vista artístico, BF se mantuvo dentro del ámbito estrictamente industrial y comercial, partiendo de referentes menos prestigiosos desde el punto de vista de la alta cultura, es decir, del cine mexicano y argentino. Algunos de los actores extranjeros contratados por BF, sin embargo, fueron considerados por Villegas Blanco como piezas claves para la comercialización de sus películas, pues se pensó que contribuirían a garantizar importantes contratos de distribución para el mercado externo, además de atraer al público venezolano.

En lo referente a la comercialización de sus películas, ambas compañías enfrentaron circunstancias adversas, pero a través de estrategias diferentes. He aquí el quinto punto a considerar en la comparación entre BF y la VC y, a través del cual, se intentará comprender el fracaso de sus respectivos proyectos de largometrajes. En un primer momento, los dirigentes de la VC no se preocuparon por el mercado interno brasileño, un craso error, tomando en cuenta las enormes dimensiones de éste. La VC se estructuró únicamente en función del mercado externo y, con la intención de penetrar en él, diseñaron filmes centrados en una temática regional, narrada y filmada con alto nivel

técnico, comparable al de la industria internacional. Para garantizar el acceso al comercio cinematográfico internacional, la VC firmó contratos de distribución, en un primer momento con Universal International y, luego, con la Columbia Pictures. Los primeros filmes estrenados fueron *Caiçara* (1950, A. Celi), *Terra é sempre terra* (1951, T. Payne) y *Angela* (1951, T. Payne y Abilio Pereira de Almeida) y los documentales *Painel* y *Santuário* (1950, Lima Barreto).⁴⁷⁸

Sin embargo, los problemas comenzaron muy pronto. A pesar del apoyo de la prensa, el retorno del capital invertido era lento e insuficiente. Esto dificultó que se mantuviera el ritmo de producción previsto. El mercado externo no funcionó: los distribuidores estadounidenses no estaban interesados en que se desarrollara la producción brasileña. La compañía debió asumir la promoción de sus películas, con todos los gastos que ella implica. La VC envió delegaciones y películas a los festivales internacionales, los filmes obtuvieron algunos premios, pero eso no incidió en la conquista del mercado. Apenas fueron firmados algunos contratos de distribución en Portugal y algunos países de Latinoamérica. En Europa hubo trabas debido a las leyes proteccionistas para la producción cinematográfica local. La VC se volcó, entonces, al mercado interno. Se comenzó a producir en serie, masivamente, para que la cantidad de películas en circulación asegurase un rendimiento que permitiera la continuidad en la producción. La empresa solicitó préstamos a corto plazo y de alto interés a bancos privados y estatales. Se cayó entonces en un círculo vicioso de préstamos, capitales no retornados, deudas, nuevos préstamos, y así. Para adaptar la producción a las restricciones del mercado, se intentó tardíamente diversificar las actividades. La compañía comenzó a hacer películas comerciales y una serie de bajo presupuesto y rápido rodaje. Las películas más populares de la VC fueron *Familia Lero-Lero* (1953, Alberto Pieralisi y Gustavo Nonnemberg), *Esquina da Ilusao* (1953, Ruggero Jacobbi), *Sai da frente* (1952, Abilio Pereira de Almeida) y *Nadando em dinheiro* (1952, Abilio Pereira de Almeida y Carlos Thiré), todas de mejor calidad técnica que las anteriores, con situaciones y personajes parecidos a los de la chanchada. A partir de 1952 la VC contrata a las estrellas de este género carioca: Anselmo Duarte, el camarógrafo Edgar Brasil, el guionista Alinor Azevedo, los directores Fernando Barros y Alberto Pieralisi, más algunos actores. Estas nuevas políticas no mejoran demasiado la situación. Los costos elevados, debido al sistema de producción puesto en práctica (gastos de mantenimiento de los grandes estudios, personal contratado en forma permanente, unidades de producción

⁴⁷⁸ María Rita Galvao y Carlos Roberto de Souza, Ob.cit., p. 80.

trabajando simultáneamente), junto a la mala administración y la carencia de una buena organización, impidieron que operara la política de reducción de costos. En 1953 se estrenó *O cangaço*, gran éxito de taquilla en Brasil y premiada en Cannes, distribuida en 23 países. A pesar de todo, el Banco del Estado de Sao Paulo suspendió el financiamiento a la VC, se interrumpió el rodaje de cuatro películas y la compañía cerró sus actividades. En 1954 la campaña de prensa y los esfuerzos del medio cultural y cinematográfico culminaron con el logro de un préstamo oficial para terminar los 4 filmes inconclusos. El Banco del Estado de Sao Paulo asumió el control de la compañía. Entre 1950 y 1953, la VC produjo 18 películas de largometraje y varios documentales.

Durante el período en que BF produjo sus largometrajes, el comercio cinematográfico en Venezuela era un negocio importador, en crecimiento y expansión, dominado por unos pocos grupos de empresarios que controlaban simultáneamente la distribución y la exhibición. Además, estos empresarios compartían negocios y estaban asociados entre sí a través de complejas redes, por lo que formaban un bloque oligopólico. Las compañías productoras de películas eran empresas modestas y aisladas. Solían tener una corta vida, a pesar del relativo éxito logrado por algunas películas como *El rompimiento* (1938, A.M. Delgado) y *Juan de la calle*, pues el porcentaje que recibían por la taquilla de sus películas les impedía cubrir la inversión realizada.

BF planificó con buen criterio la comercialización de sus largometrajes, aunque desde una posición aislada y débil, comparada con el gran desarrollo y la organización interna del bloque distribuidor-exhibidor. Al contrario de la estrategia de la VC, BF sí dio importancia al mercado interno, para el cual se firmaron contratos de distribución. *La balandra Isabel llegó esta tarde* cumplió una exitosa temporada de estreno en Caracas. *El demonio es un ángel*, *Yo quiero una mujer así*, *Venezuela también canta* y *Amanecer a la vida* se mantuvieron en salas de estreno caraqueñas durante dos semanas, lo cual indica que tuvieron un buen desempeño económico. Sólo *Seis meses de vida* y, luego, *Luz en el páramo*, no alcanzaron una semana de exhibición en salas de estreno. Sin embargo, poco menos de la cuarta parte de la recaudación correspondió a la empresa productora, de acuerdo con las condiciones que los distribuidores fijaban para tales acuerdos de comercialización. Se dio relevancia al mercado externo, se hicieron gestiones para la distribución de las películas en México, Argentina y Cuba. Tales gestiones permitieron la exhibición de las películas en dichos países, aunque en condiciones que no pudieron ser esclarecidas debido a la carencia de datos. Se firmó un contrato para la distribución en Europa, aunque no fue posible confirmar la exhibición de los filmes en ese continente.

También se llevó *La balandra Isabel llegó esta tarde* al Festival de Cannes, donde obtuvo el premio a la mejor fotografía. Como estrategia para lograr condiciones más favorables en el mercado interno, se intentó la aprobación de un instrumento legal de protección a la producción cinematográfica venezolana, pero no hubo resultados en este sentido.

Como consecuencia de este cuadro, el fracaso de *Seis meses de vida* en la taquilla caraqueña y, presumiblemente, en el resto de Venezuela, da inicio a una fase crítica en el proyecto de producción de largometrajes. Tal situación se manifiesta en los retrasos que experimentó la postproducción de *Luz en el páramo*, película que se estrenaría, luego de repetidos informes sobre los retrasos en su culminación, en enero de 1955, tras haber sido presentada en los festivales de Cannes y Sao Paulo.

La producción de largometrajes fue suspendida luego del rodaje de este film pero BF continuó su producción de documentales y noticieros por encargo oficial, así como de cuñas publicitarias. Los testimonios señalan que la empresa atravesó dificultades para cancelar sus obligaciones con el Banco Industrial de Venezuela, organismo del que había recibido varios créditos, algunos de ellos destinados a las obras de infraestructura necesarias para la producción de los largometrajes. BF se mantuvo a flote, gracias a la venta de una parte de su patrimonio, a sus excelentes relaciones con los sucesivos gobiernos, a la capacidad de Villegas Blanco para solicitar la colaboración de su personal y a su continua actividad en la publicidad y la producción de noticieros y documentales encargados por organismos gubernamentales.

La imitación del modelo industrial internacional a través de los referentes de Hollywood, Europa, México o Argentina, resulta determinante en los proyectos de BF y la VC paulista. Esta imitación llevó a la realización de películas cuya representación de los respectivos contextos nacionales ha sido cuestionada tanto por los críticos, analistas e historiadores de las cinematografías venezolana y brasileña, como por la misma prensa cinematográfica encargada de dejar constancia de la recepción inmediata de los filmes en sus respectivos países y momentos. El sexto y último punto a desarrollar en esta comparación se refiere a las películas por cada una de estas compañías. En el caso de Brasil, se consideró que los productos de la VC permitieron una elevación de la calidad técnica del cine brasileño en todos los dominios, gracias a la labor de los técnicos europeos, pero se cuestionó el tratamiento que las películas hicieron de la realidad brasileña por considerarlo artificial. Se acusó a las películas de la VC de parecer películas extranjeras, lo cual parece cónsono con la participación de creadores y técnicos importados, dada su intención de lograr éxito fuera de Brasil. En general, se ha dicho que,

en las películas de la VC, se asume una perspectiva folklórica o exótica en la representación de la realidad y la cultura nacionales.⁴⁷⁹ Por otra parte, la concepción y elaboración de los filmes de la productora paulista respondió, en la mayoría de los casos, a la práctica del cine de género. Si bien en un principio, la VC despreció la posibilidad de retomar un género como la chanchada carioca, se planteó en cambio la realización de costosos dramas históricos como *Sinhá Moça* (1953, T. Payne). Otros géneros abordados fueron la comedia a la estadounidense, en *É proibido beijar* (1954, Ugo Lombardi), el policial, como en *Na senda do crime* (1954, Flaminio Bollini) y *Luz apagada* (1953, Carlos Thiré), la comedia sofisticada en *Uma pulga na balança* (1953, Luciano Salce) y el melodrama musical como *Tico-Tico no fubá* (1952, A. Celi). Quizás los géneros más exitosos entre los abordados por la VC fueron la comedia urbana, a la que corresponden *Esquina da ilusão* (1953, R. Jacobbi), *Família Lero-Lero* (1953, A. Pieralisi y G. Nonnemberg), *Sai da frente* (1952, A. Pereira de Almeida), *Nadando em dinheiro* (1953, A. Pereira de Almeida), y las películas del nordeste, definidas por algunos como el “western” brasileño, como en los casos de *O cangaço* (1953, L. Barreto) y *Floradas na serra* (1954, L. Salce).⁴⁸⁰ De manera semejante a los casos de Argentina y México, los títulos de los filmes sugieren que, hasta cierto punto, las pautas genéricas fueron reelaboradas en la VC de acuerdo con temas y modalidades propias de la cultura nacional. Esto quizás guarde relación con importante participación de los brasileños en los renglones creativos, es decir, en la dirección, la escritura y la actuación. También en forma similar a los géneros argentinos y mexicanos, cabe señalar que las convenciones genéricas no permiten una adecuada representación de los referentes sociales y culturales propios. Sin embargo, la diferencia entre los productos de la VC y los de las industrias cinematográficas de México y Argentina radica en la comprensión que los paulistas tenían del cine como fenómeno artístico y cultural, a partir del referente de la cinematografía europea.

En el caso de BF ya se ha señalado que, al contrario de lo ocurrido en Sao Paulo, se partió de una concepción exclusivamente industrial y comercial del cine y que la participación de venezolanos en los renglones creativos de la producción fue muy limitada, pues no dirigieron film alguno y tuvieron una limitada participación tanto en la escritura de los guiones como en la actuación. El resultado de que Villegas Blanco hubiera otorgado todas las decisiones creativas a los extranjeros que contrató para su

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 81.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 82.

proyecto fue, precisamente, que los largometrajes de BF asumieran los géneros mexicanos y argentinos como modelos, sin proponer una reelaboración de éstos desde una perspectiva nacional, tal como lo hicieron los mexicanos y argentinos con los géneros hollywoodenses o como sucedió en la VC paulista. Por otra parte, y con la excepción de José María Beltrán, los técnicos importados eran eficientes pero aportaron muy poco desde el punto de vista artístico, dada la concepción estrictamente comercial del proyecto. Como consecuencia de tales decisiones, BF produjo melodramas de acuerdo con los parámetros argentinos, como *La balandra Isabel llegó esta tarde*, o mexicanos, como *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo*, dependiendo de la nacionalidad de su director y de la composición del personal empleado en cada película. Lo mismo ocurrió con las comedias, de inspiración argentina como *El demonio es un ángel* y *Yo quiero una mujer así*, o derivadas de un subgénero mexicano que, a su vez, imitaba ciertas pautas del musical estadounidense, como *Venezuela también canta*.

Aunque no con la energía necesaria, algunos cronistas de la época cuestionaron la indefinición de los largometrajes producidos por Villegas Blanco en términos de la influencia del personal extranjero sobre el carácter venezolano de los productos. Los historiadores tradicionales de nuestra cinematografía evitaron dar cabida en su discurso a tales críticas, prefirieron exaltar los aspectos míticos de un proyecto inspirado en la industria cinematográfica internacional y, al hacerlo, pusieron especial cuidado en destacar la figura de Luis Guillermo Villegas Blanco. En sentido contrario a tales visiones, Ambretta Marrosu propuso que la ideología modernizadora e imitadora de la clase empresarial venezolana, a partir del final del gomecismo, dio forma al proyecto industrial de BF y su fundador. El presente trabajo retoma esta hipótesis e intenta llevarla a un ámbito más amplio, pues la comparación entre BF y la VC paulista arroja, como idea general, que la ideología imitadora de los empresarios cinematográficos, bien sea que éstos provinieran de una clase burguesa emergente, como en Venezuela, o de una burguesía nostálgica del pasado, como en Sao Paulo, fue la base para los dos proyectos de producción industrial de largometrajes aquí comentados. Tales proyectos suponían la imitación de estructuras y modalidades de producción extranjeras, a partir de la importación de tecnología y personal formado en la industria cinematográfica internacional. Si se amplía un poco más el marco de referencia, habría que considerar la posibilidad de que la imitación estuviera en la base de todas las iniciativas cinematográficas de corte industrial en el continente suramericano, pues también vimos cómo en los casos de Argentina y México, los referentes de BF para su proyecto, la

imitación del modelo hollywoodense formó parte de las estrategias para la construcción y consolidación de las respectivas industrias cinematográficas nacionales.