

0. Introducción

El presente trabajo constituye la continuación de *El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*, presentado en 2003 ante la Universidad Central de Venezuela como Trabajo de Ascenso para optar al escalafón de Asistente. Esa primera entrega fue concebida como la indagación, desde una perspectiva crítica, sobre el contexto cinematográfico y extracinematográfico dentro del cual fueron producidos los largometrajes de ficción de Bolívar Films (en adelante BF), a saber *El demonio es un ángel* (1949, Carlos Hugo Christensen), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950, Carlos Hugo Christensen), *Yo quiero una mujer así* (1950, Juan Carlos Thorry), *Amanecer a la vida* (1950, Fernando Cortés), *Venezuela también canta* (1951, Fernando Cortés), *Seis meses de vida* (1951, Víctor Urruchúa) y *Luz en el páramo* (1955, Víctor Urruchúa). Para esto se los ubicó dentro de las prácticas cinematográficas de carácter industrial, provenientes de Hollywood e imitadas por las industrias de México y Argentina, así como por la propia BF. También se tomaron en cuenta las particularidades de la sociedad venezolana y del negocio cinematográfico en nuestro país.

En esta segunda entrega se pretende llevar a cabo el análisis fílmico y cinematográfico de dichos largometrajes, tomando en cuenta que se trata de productos fílmicos de carácter industrial, realizados con un criterio basado en la imitación de las pautas definidas por Hollywood e imitadas, a su vez, por las industrias cinematográficas de México y Argentina durante los años 30 y 40. De allí que en su construcción y promoción intervinieran pautas propias de géneros cinematográficos tan identificables como el melodrama, la comedia y el film musical. El análisis de los filmes no irá dirigido a constatar la pertenencia de cada uno a éste o aquel género, un ejercicio que resulta tan tedioso como fútil. Por el contrario, se procurará identificar las construcciones narrativas, temáticas, enunciativas y expresivas particulares de cada film, así como la manera en que cada uno elabora o reelabora las pautas hollywoodenses, mexicanas o argentinas correspondientes al género en que se inscribe. Es preciso señalar que el empleo de convenciones genéricas en los largometrajes de BF es el resultado de la estrategia imitativa esbozada por Luis Guillermo Villegas Blanco, fundador de BF, cabeza de la compañía y productor de los siete largometrajes. Cabe, sin embargo, aclarar que Villegas Blanco se reservó todas las decisiones sobre la concepción del proyecto y la contratación del personal extranjero que participó en él, pero delegó las

decisiones creativas y técnicas en los profesionales que trajo de Argentina y México por considerarlos expertos en su oficio y profesionales con entrenamiento en las prácticas industriales. Esta autonomía creativa de los directores y técnicos fue, precisamente, lo que permitió el ejercicio de las prácticas y convenciones genéricas provenientes de las industrias argentina y mexicana.

Para llevar a cabo este análisis de los siete largometrajes de BF es indispensable revisar y discutir los hallazgos de la teoría de los géneros cinematográficos, un corpus cuyo principal desarrollo se ha producido en el ámbito académico anglosajón, a partir del estudio de los géneros hollywoodenses. De igual manera, es indispensable revisar y discutir los hallazgos de los estudiosos del cine mexicano y argentino en relación con los géneros de sus respectivas industrias. Mientras que en los textos anglosajones predomina un enfoque teórico orientado a definir los géneros como objetos de estudio, las relaciones de éstos con la industria cinematográfica y con la sociedad en que se insertan, las premisas de su evolución y las descripciones de cada género; los trabajos de los estudiosos latinoamericanos se centran en el estudio empírico de las cinematografías mexicana y argentina, con enfoques que abarcan desde el tradicional de la historia del cine hasta revisiones de géneros específicos como el melodrama.

Esta tarea presenta una serie de dificultades que se originan tanto en la amplitud del corpus de textos teóricos como en la necesidad de dar su justa dimensión a fenómenos, configuraciones, conceptualizaciones y datos que, por una parte, comparten ciertas características y, por otra, se presentan en contextos muy diferentes. Tales dificultades imponen la aplicación de un enfoque comparativo que permita, en primer lugar, iluminar tanto lo que comparten las industrias de Hollywood, México y Argentina como aquello en lo que se diferencian y, en segundo lugar, los elementos comunes y no comunes entre tales industrias y el objeto de esta investigación. La clave para tal aplicación se encuentra en la noción de imitación por parte de las industrias mexicana y argentina –entendidas como periferia– del paradigma industrial definido e implantado por Hollywood –cine dominante, entendido como centro–, así como en la imitación, por parte de BF, de las modalidades industriales y los géneros de Argentina y México.

En este sentido, se trata de un trabajo que se inserta en, al menos, tres líneas de investigación del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la U.C.V. La primera, perteneciente a la historiografía del cine venezolano, es el estudio del cine industrial en

nuestro país, y fue inaugurada por el profesor José Miguel Acosta con su trabajo *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*. A esta línea corresponden varios trabajos de grado, de ascenso, tesis doctorales y artículos como los de Karem Colmenares, *Estudios Ávila 1938-1942*; Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*; José Miguel Acosta, *El comercio del cine en Caracas y la producción nacional: 1935 a 1945* y *El cine venezolano durante el posgomecismo (1935-1945). Auge y caída de la primera expansión de esa industria*; y Tibusay Maldonado, *40 años de Tiuna Films*, así como la primera entrega de la presente investigación. Estos trabajos, partiendo de las investigaciones pioneras de Ambretta Marrosu sobre las modalidades de producción del cine venezolano, han aportado datos concretos y contribuido a una caracterización cada vez más clara de las formas asumidas por la producción cinematográfica industrial en Venezuela.

La segunda línea de investigación, en el área del análisis fílmico y cinematográfico del cine venezolano, es, precisamente, el estudio de algunas tendencias de nuestro cine en el marco de la teoría de los géneros. Esta línea cuenta con algunos trabajos de grado y ponencias como los de Richard Torres, *El policial como género presente en el cine venezolano, visto a través de "Homicidio culposo" de César Bolívar (1984)*; María Gabriela Colmenares, *Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films* y *Parámetros para el análisis del melodrama cinematográfico venezolano*; Paula Segovia, *"La balandra Isabel llegó esta tarde". La imagen del melodrama latinoamericano*; más algunos textos de crítica cinematográfica como *De "Soy un delincuente" a "El don": de cómo la delincuencia se convirtió en un género cinematográfico autóctono*, y trabajos de grado en elaboración. Gracias a ellos, se ha avanzado en la construcción de la teoría de los géneros cinematográficos como herramienta para la comprensión de ciertas tendencias en el cine venezolano a lo largo de diferentes períodos. La teoría de los géneros cinematográficos surge y se desarrolla como el estudio de los géneros hollywoodenses. Una de sus premisas es que la existencia de un aparato industrial de producción y comercialización resulta determinante en el desarrollo de los géneros. Dada esta circunstancia, podría pensarse que no es pertinente recurrir a dicha teoría de los géneros para el estudio del cine venezolano. Lo que cabe, sin embargo, es repensar la jerarquía de los elementos capaces de influir en el desarrollo de los géneros, en función de un contexto como el venezolano. Si la existencia de un aparato industrial de

producción fuera lo único determinante en el fenómeno de los géneros, sólo podría hablarse de éstos con respecto a unos cuantos núcleos de producción industrial – Hollywood, Bollywood, México y Argentina durante los años 30 y 40, y algunos otros. En el caso de Venezuela, la producción cinematográfica ha sido históricamente poco importante en lo cuantitativo, además de espasmódica y casi totalmente financiada por el Estado durante los últimos 35 años. A pesar de esta circunstancia, nuestra cinematografía ha desarrollado algunos géneros propios como el cine de delincuentes. Éste es característico de un momento en que el cine nacional se propuso conquistar al público de los circuitos comerciales, al tiempo que se produjo un incremento en la producción debido al financiamiento estatal. Tal conjunción de factores durante los años 70 y 80 dio lugar, en algunos casos, a la repetición y reelaboración de temas y esquemas narrativos exitosos, con la consiguiente formación de un corpus fílmico cuantitativamente pequeño cuyos rasgos comunes permiten caracterizarlo como género en sentido pleno. En este caso, lo determinante ha sido la intención de conquistar el público a través de la repetición de fórmulas exitosas. Tal intención, con las variantes del caso, estuvo presente en la concepción de los largometrajes de BF, junto con la de construir una infraestructura industrial de producción.

La tercera línea de investigación se refiere al estudio de las relaciones entre texto y contexto, entendidas no sólo como las diversas modalidades en que el contexto determina o influye en la configuración de los textos sino, también, de acuerdo con ciertos enfoques contemporáneos, como la influencia de los textos sobre el contexto en que se insertan. Nos encontramos aquí frente a una problemática compleja y susceptible de ser abordada desde diversos puntos de vista, sobre los cuales pesan notablemente tanto las posiciones ideológicas del investigador como el rango que éste decida otorgar a dicho contexto, es decir, si lo considerará en cuanto contexto cinematográfico o extracinematográfico, político, social, cultural, si lo abordará desde una perspectiva sincrónica o diacrónica u otra. Dentro de esta línea y en el marco del estudio del cine venezolano, destaca *“Don Leandro el Inefable”: análisis fílmico, crónica y contexto*, de Ambretta Marrosu, trabajo pionero que se propone ilustrar el posible aporte del análisis fílmico al conocimiento de la historia del cine venezolano, en el marco de la historia sociocultural de nuestro país. Esta propuesta contempla tanto las circunstancias y el contexto social de la producción y la exhibición, como las características culturales e ideológicas de la obra y sus rasgos específicamente cinematográficos. Cabe señalar que los enfoques dominantes de la teoría de los

géneros cinematográficos han entendido ésta como una manera de conceptualizar las relaciones entre texto y contexto, pues, de un lado, las circunstancias de producción dan lugar a configuraciones fílmicas específicas que son los géneros y, de otro, las determinaciones de los filmes y de los discursos asociados a ellos interactúan con el o los públicos, todo dentro del marco de la sociedad en su conjunto. En este sentido, la teoría de los géneros cinematográficos ha identificado ciertas modalidades de interacción entre texto y contexto específicas de los géneros industriales hollywoodenses. Esta tarea se halla en una fase muy incipiente con respecto a los géneros industriales iberoamericanos y totalmente por hacer con respecto al cine venezolano.

En cuanto al objeto de estudio propiamente dicho –BF y sus de largometrajes de ficción–, los antecedentes de esta investigación se encuentran en *Cine en Venezuela y Los modelos de la supervivencia*, de Ambretta Marrosu; *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*, de Luz Nahir el Jesser e Iraima Ferreira y, finalmente, en mis artículos *Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films* y *Parámetros para el análisis del melodrama cinematográfico venezolano*. En dichos artículos presento los resultados de mis primeras exploraciones en cuanto al análisis de los largometrajes de BF como filmes de género y, por lo tanto, dentro de un marco teórico afín al estudio de los géneros cinematográficos.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos, además de esta introducción. El primero corresponde al marco teórico. En él se desarrolla la revisión y discusión de algunos de los trabajos más relevantes dentro de la teoría de los géneros cinematográficos. Dicha revisión pretende ser amplia mas no exhaustiva y ha sido presentada en un orden que, aunque procura respetar en buena medida el devenir diacrónico de la teoría de los géneros, selecciona los textos y autores de acuerdo con la pertinencia de sus enfoques de cara a los problemas que interesan al presente trabajo – las relaciones entre géneros e industria, las funciones del cine genérico, la definición de los géneros como objetos de estudio y su evolución. Se incluyen aquí trabajos de Ryall, Buscombe, Tudor, Hess Wright, Comolli y Narboni, Klinger, Schatz, Neale y Altman. Los trabajos más recientes –los de Neale y Altman– abogan por la utilización de enfoques empíricos y pragmáticos que sustenten, con base en datos concretos, el estudio de los géneros tanto en sus aspectos textuales como en su producción y recepción. En este capítulo también se efectúa una revisión y discusión de las visiones que, sobre los

géneros mexicanos y argentinos, han ofrecido los estudiosos –historiadores principalmente– del cine industrial hispanoamericano. Tal revisión agrupa los textos en dos categorías, los estudios tradicionales sobre el cine industrial latinoamericano, apegados a las tendencias de la historia clásica del cine, como los de García Riera, Di Núbila, Mahieu y De los Reyes; y los estudios recientes sobre los géneros industriales iberoamericanos, como los de Monsiváis, Oroz, Viñas, García y Medina de la Serna.

El segundo capítulo corresponde al marco metodológico. En él se definen los aspectos a analizar en los siete filmes que integran el corpus, dentro de un enfoque semántico-sintáctico-pragmático que busca desentrañar tanto las propiedades de los textos como filmes de género, cuanto los determinantes institucionales que marcan, de un lado, la inserción de dichos filmes genéricos en el contexto y, de otro, su relación con los diversos grupos de usuarios. Las propiedades de los textos fílmicos serán estudiadas a través del análisis fílmico y cinematográfico de éstos, efectuado de acuerdo con el instrumento del Departamento de Cine de la Escuela de Artes. Éste toma en cuenta la segmentación de los filmes, el análisis de su estructura narrativa, el análisis narratológico, el análisis de la estructura temática y las proposiciones ideológicas de los filmes y, finalmente, el análisis del uso de la lengua cinematográfica y los principios compositivos. Los aspectos institucionales serán estudiados por medio de la contextualización de los siete largometrajes y del análisis de los discursos que sirven de intermediarios entre aquellos y el público. La contextualización, como ya se dijo anteriormente, forma parte de la primera entrega de esta investigación. El análisis de los discursos estará orientado a verificar la construcción de la imagen de los filmes como productos genéricos y tomará en cuenta, en primer lugar, los discursos proferidos por la propia instancia productora de los largometrajes, es decir, el paratexto y, en segundo lugar, los proferidos por la prensa diaria y la prensa cinematográfica de la época. Todo esto será colocado en perspectiva, de acuerdo con las configuraciones y convenciones propias del melodrama, la comedia y el musical.

El tercer capítulo comprende las descripciones de los géneros en que se insertan los largometrajes –melodrama, comedia y film musical–, y el análisis de cada uno de los filmes de acuerdo con las categorías definidas en el segundo capítulo. El corpus fílmico que analizo en este trabajo lo integran los siete largometrajes producidos y estrenados por BF en Venezuela, entre 1949 y 1955, sin la participación de otras empresas productoras venezolanas ni extranjeras. Dichos largometrajes fueron dirigidos por realizadores extranjeros y protagonizados por actores de mayor o menor relevancia

y éxito en México y Argentina. Por estas razones, BF consideró que los filmes resultarían atractivos para el público venezolano y latinoamericano. En la producción de estos siete largometrajes participaron también técnicos formados en Argentina y México, pues se pensó que garantizarían la adecuación de las películas a los estándares de la industria cinematográfica internacional. El primer subcapítulo está dedicado a la caracterización general del melodrama y al análisis de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo*. El segundo subcapítulo comprende tanto la caracterización de la comedia como el análisis de *El demonio es un ángel*, *Yo quiero una mujer así* y *Seis meses de vida*. El tercer y último subcapítulo se refiere al género musical y al análisis de *Venezuela también canta*. Las descripciones de los géneros han sido ubicadas aquí, al inicio de cada subcapítulo, y no en el marco teórico de la investigación, debido a la necesidad de relacionarlas con los resultados del análisis de los filmes. Tales descripciones procurarán tomar en cuenta los elementos narrativos, enunciativos, temáticos/ideológicos y expresivos propios de cada género en sus versiones hollywoodense, mexicana y argentina. En cuanto a los análisis, no se presentan en forma individual, film por film, sino de acuerdo con los puntos del análisis fílmico y cinematográfico. Tal decisión responde a la necesidad de comparar las configuraciones narrativas, enunciativas, temáticas/ideológicas y expresivas del conjunto de los filmes pertenecientes a cada género. Se procedió de la misma manera con el análisis de los discursos sobre los filmes.

En el cuarto capítulo se desarrolla la discusión.

Los anexos se incluyen en el CD adjunto al trabajo impreso. El primero de ellos contiene las segmentaciones de los filmes, realizadas de acuerdo con el criterio expresado en el segundo capítulo. El segundo anexo contiene el *storyboard* de las escenas analizadas en detalle para cada film. El tercero, fotografías ilustrativas de algunos aspectos del análisis y, el cuarto, reproducciones en tamaño grande de los avisos de prensa correspondientes al estreno de cada película.

Como toda investigación sobre el cine venezolano, este trabajo ha enfrentado algunas limitaciones importantes. Las más significativas tienen que ver con la disponibilidad de las fuentes primarias, es decir, los textos fílmicos y los discursos sobre éstos. En cuanto a los filmes, se trabajó con copias en video, en formato VHS. Entre éstas, la única obtenida de un original fue la de *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Esta copia proviene de la Fundación Cinemateca Nacional, institución a la que expreso mi agradecimiento. Del resto de los largometrajes, al parecer, no existen copias en video o

las mismas se encuentran en formatos ya en desuso, como el U-Matic y el 2 pulgadas, hecho que imposibilita su copiado por la inexistencia de los aparatos necesarios. Dada esta circunstancia, se trabajó con material del archivo de video del profesor Alfredo Roffé –a quien también expreso mi infinito agradecimiento. Se trata de copias grabadas de la televisión posiblemente en los años 80, ya que los largometrajes de BF fueron incluidos en la programación sabatina de Venevisión. Es preciso señalar que este material sufre todos los inconvenientes propios del material difundido por vía televisiva: posible supresión de fragmentos de las películas para adecuarlas al tiempo estipulado por la programación, interrupciones comerciales, modificación del formato original del encuadre fílmico para adaptarlo a la pantalla televisiva y, finalmente, la falta de sincronización entre el horario previsto para la grabación en el aparato de video casero y el inicio de la proyección. Este último hecho es la causa de que unas cuantas copias no contengan la presentación original del film ni el inicio de los créditos. Algunas de las copias poseen mala calidad de imagen y de sonido, debido tanto al mal estado de la copia fílmica originalmente transferida a video como a la antigüedad de los videocassettes de los que fueron obtenidas. En cuanto a las fuentes primarias para el análisis de los discursos sobre los textos fílmicos, están constituidas en su totalidad por material de la prensa de la época –diarios El Universal, El Nacional, Últimas Noticias, revista Mi Film. Dicho material fue consultado a través de la excelente recopilación de El Jesser y Ferreira y, en algunos casos, en forma directa a través de la colección Amy B. Courvoisier, depositada en la Fundación Cinemateca Nacional. Una limitación importante se refiere a la no disponibilidad de documentos sobre el proceso de producción de los filmes, tales como borradores de los guiones, guiones definitivos de rodaje, comunicaciones escritas internas de BF y otros. El Jesser y Ferreira, en su exhaustiva investigación sobre la producción de BF hasta 1952, no tuvieron acceso a esta clase de material. He aquí todo un trabajo por hacer, difícilísimo, por cierto, tomando en cuenta la inclinación de nuestros empresarios a mantener en secreto los aspectos administrativos de sus compañías, el largo tiempo transcurrido desde la producción de los largometrajes y el fallecimiento de la mayoría de las personas involucradas en el proyecto. El análisis de los discursos sobre los filmes no contempla un elemento paratextual de gran importancia, los afiches publicitarios de las películas, destinados a las salas de cine y otros espacios. Se trata de un trabajo a realizar en futuras investigaciones.

En cuanto a las fuentes teóricas, éstas se refieren en su totalidad a libros y artículos en revistas especializadas y/o académicas, y se inscriben tanto en la teoría de los géneros cinematográficos como en otros enfoques –teoría feminista del cine, Estudios Culturales– que hayan dado cuenta de los géneros. En este sentido también se presentaron algunas limitaciones. La primera de ellas tiene que ver con algunos textos publicados originalmente en revistas especializadas o académicas, los cuales no han sido reunidos en *readers* o bien, en caso de haber sido recopilados, ha resultado imposible adquirir las correspondientes recopilaciones. La segunda tiene que ver con algunos libros sobre la comedia que actualmente se encuentran agotados. La tercera se relaciona con las restricciones cambiarias que, en algunos casos, impidieron la adquisición de material bibliográfico disponible en [Amazon.com](https://www.amazon.com). En estos casos, dada la importancia de dichas fuentes, tomé la decisión de citarlas a través de otros autores.

En cuanto a la presentación del trabajo es indispensable hacer algunas aclaratorias. Dos de ellas tienen que ver con su extensión. La primera es la imposibilidad de incluir en la versión impresa reproducciones de los fotogramas de las películas analizadas para ilustrar ampliamente los análisis. La segunda se refiere a la presentación de las citas textuales de obras en lengua extranjera. En todos los casos, dichas citas han sido directamente traducidas al español, sin incluir el texto original. Todas las traducciones son mías. Por otra parte, los filmes extranjeros son mencionados por sus títulos originales, sin traducir. Esto se debe a la abundancia de títulos referidos a una misma película, dependiendo del país en que haya sido exhibida, y a una lamentable práctica de los distribuidores de todas partes del mundo, gracias a la cual la distancia semántica entre el título original y su traducción llega a hacerse, a veces, incommensurable.

Esta segunda y última entrega de la investigación sobre los largometrajes de BF le debe mucho a las pesquisas en el área de la historiografía del cine de Ambretta Marrosu, José Miguel Acosta y un conjunto de tésistas de la Mención Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, la mayor deuda es con el profesor Alfredo Roffé, mi maestro, promotor del ingreso de los estudios sobre cine a la UCV y de la entrada de la actividad cinematográfica al ámbito de la cultura oficial, pionero de la crítica cinematográfica tal como la entendemos hoy en día en Venezuela gracias al legado de *Cine al día*, fundador y motor de la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico del Departamento de Cine de la Escuela de Artes. La concepción del análisis como instrumento para el conocimiento de la obra fílmica, la necesidad de un

sólido marco teórico y conceptual al servicio de dicho análisis, la retroalimentación entre la teoría del análisis y su práctica, la importancia del criterio y la cultura del analista en el proceso del análisis, la necesidad de una visión crítica tanto del instrumento analítico como de las obras y la propia actitud del analista, son todas nociones aprendidas en el aula de clases. Tal aprendizaje se inició durante el período en que fui estudiante del profesor Roffé en las asignaturas Análisis Fílmico y Cinematográfico 1 y 2, y ha continuado durante los 11 años que llevo al frente de ellas. Quisiera cerrar este preámbulo diciendo que comparto con todas estas personas los aciertos de este trabajo y asumo en solitario la responsabilidad por los eventuales errores, con la excepción de aquellos derivados de las limitaciones ya referidas arriba.