

EL PARATEXTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN GENÉRICA EN LOS LARGOMETRAJES DE BOLÍVAR FILMS (Venezuela, 1949-1955)

María Gabriela Colmenares

mgcolmenares@intercable.net.ve

mgcolmenares@yahoo.com

Escuela de Artes FHE-UCV, Dpto. de Cine

Eje temático: Ética, estética y lenguaje

RESUMEN: Los géneros cinematográficos pueden ser estudiados como fenómenos que involucran la producción fílmica de carácter industrial, la configuración de los textos fílmicos y la interacción de estos con diversas comunidades de usuarios. Dentro de este conjunto cobra especial relevancia el paratexto, definido como el conjunto de producciones de soporte verbal, icónico, audiovisual u otro que rodean, refuerzan y acompañan un texto literario, fílmico o de otra naturaleza, lo presentan y preparan su recepción y su consumo bajo la forma de libro, film u otros. El paratexto tiene un papel privilegiado en la construcción de la imagen de los filmes como productos inscritos en uno u otro género cinematográfico. Su análisis reviste particular importancia en el caso de los largometrajes de Bolívar Films (1949-1955), producidos con la intención de dar lugar, en nuestro país, a una industria del largometraje de ficción capaz de acceder a la distribución-exhibición en el mercado hispanoamericano. Este corpus lo integran siete filmes que exhiben rasgos de géneros como el melodrama, la comedia y el film musical. La presente investigación se propone analizar algunos elementos paratextuales de los mencionados filmes, tales como los créditos los filmes, gacetillas, entrevistas y declaraciones de Bolívar Films o de su personal, avisos de prensa, entre otros, con la finalidad de comprender de qué manera contribuyen tales elementos a la lectura, por parte de un espectador hipotético, de dichos filmes como pertenecientes al melodrama, la comedia o el film musical.

0. Introducción

Bolívar Films (en adelante BF), productora venezolana, surge en medio de la prosperidad económica posterior a la muerte de Juan Vicente Gómez, la cual permitió el desarrollo de iniciativas privadas –dependientes en buena medida de los favores de los gobiernos de turno- y proyectos modernizadores e imitadores del progreso de los países desarrollados. Su producción cinematográfica se inicia con documentales y noticieros hechos por encargo de diversas instancias gubernamentales y muy pronto se fortalece con el auge de la industria publicitaria. El crecimiento de la empresa en estos ámbitos, unido a la influencia del paradigma del cine industrial hollywoodense, mexicano y argentino en toda Hispanoamérica y en Venezuela, abrieron a Luis Guillermo Villegas Blanco, fundador y cabeza de BF a la posibilidad de producir largometrajes de ficción de factura industrial destinados a las salas comerciales. Para lograr esto, la estrategia de Villegas consistió en contratar personal formado y probado en la producción cinematográfica mexicana y argentina, adquirir equipos técnicos, construir estudios de filmación según los parámetros fijados por el modelo industrial, firmar contratos de distribución que pudieran garantizar la comercialización de las películas en el mercado venezolano y realizar contactos para la comercialización externa de éstas. Villegas Blanco, como productor de los largometrajes, tomó la mayor parte de las decisiones en cuanto a la planificación de su proyecto, incluyendo la contratación de directores, actores y técnicos extranjeros. Por otra parte, la distancia entre la dirección-concepción-planificación del proyecto y su ejecución fue mínima. Las decisiones creativas –elaboración narrativa, temática y expresiva de los filmes- fueron delegadas en los directores extranjeros, quienes recurrieron a los patrones del oficio vigentes en el cine industrial mexicano y argentino. El resultado de esta iniciativa

lo integran siete largometrajes de ficción, producidos y estrenados entre 1949 y 1955: *El demonio es un ángel* (1949, Carlos Hugo Christensen), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1959, 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).

El proyecto fracasó, debido al aislamiento y la relativa debilidad de BF en medio de la gran fortaleza del comercio cinematográfico venezolano, que para la época ya se había constituido como un negocio importador, en pleno crecimiento y expansión, controlado por un bloque oligopólico. Por otra parte, los largometrajes tampoco tuvieron gran impacto en el mercado externo, a pesar de las gestiones de BF en este sentido, y de que algunos de los largometrajes fueron exhibidos en México, Argentina y Cuba. Tras el rodaje de *Luz en el páramo*, se detuvo la producción de largometrajes de BF e, incluso, la postproducción de este film sufrió traspies que retrasaron su estreno casi cuatro años, hasta 1955. La empresa debió vender parte de su patrimonio, mantener e intensificar su producción publicitaria y de documentales y apelar a su larga relación con diversos organismos gubernamentales, para cancelar sus obligaciones con el Banco Industrial de Venezuela¹.

El análisis fílmico y cinematográfico de los siete largometrajes ha permitido identificar en ellos elementos propios de géneros cinematográficos como el melodrama, la comedia y el film musical, tal como éstos tuvieron vigencia en la producción industrial mexicana y argentina de su época. Dicho análisis, realizado en una investigación previa, ha sido

¹ María G. Colmenares, *El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)* y *Cine industrial como cine de géneros. Análisis de los largometrajes de Bolívar Films*; Ambretta Marrosu, *Los modelos de la supervivencia y Cine en Venezuela*.

debidamente contextualizado en el marco de la modalidad de producción asumida por BF, la cual imitó en muchos aspectos las modalidades industriales vigentes en Argentina y México.

Los enfoques tradicionales en el estudio de los géneros cinematográficos entendían éstos como resultados de la interacción entre la industria, los textos fílmicos y el público. En la práctica, los estudiosos tradicionales de los géneros ofrecían detallados análisis de los textos fílmicos y minuciosas caracterizaciones de las prácticas industriales de producción, mientras que el papel del público en la construcción de los géneros quedaba en el terreno especulativo o en la mera idealización. Los nuevos enfoques sobre los géneros muestran algunos avances significativos pues, en su empeño por ofrecer un modelo que dé cuenta de la génesis y evolución de los géneros concretos en la industria hollywoodense, han identificado nuevas fuentes para su estudio: se trata, principalmente, de aquellos discursos mediante los cuales la industria prepara la recepción de los filmes como parte de sus estrategias de mercadeo y publicidad, y que constituyen elementos privilegiados en la relación entre los filmes y sus públicos. La mayor parte de dichos discursos pueden ser agrupados bajo la categoría de *paratexto*, entendiendo por tal el conjunto de producciones de soporte verbal, icónico, audiovisual u otro que rodean, refuerzan y acompañan un texto literario, fílmico o de otra naturaleza, lo presentan y preparan su recepción y su consumo bajo la forma de libro, film u otros productos de la industria cultural. No podemos verlo como un límite cerrado sino, por el contrario, como un umbral, una zona de intercambio

pragmático en la que operan las estrategias de acción sobre el público (lector, espectador u otro)².

El presente trabajo se propone, entonces, analizar el papel del paratexto en la construcción de la imagen genérica de los siete largometrajes de ficción producidos y estrenados por Bolívar Films entre 1949 y 1955. Para lograr esto, en primer lugar, expondré algunos conceptos fundamentales en los nuevos enfoques sobre los géneros cinematográficos, seguidos de una definición y categorización de las diversas modalidades de mensajes paratextuales y sus funciones de cara a la interacción entre los textos fílmicos y sus públicos. En segundo lugar, describiré brevemente las fuentes de los mensajes paratextuales analizados en este trabajo, así como el tratamiento que les he dado en el curso del análisis. En tercer lugar, analizaré una serie de mensajes paratextuales referidos a los siete largometrajes mencionados arriba, tomando en cuenta su mayor o menor énfasis en elementos que, como las etiquetas o denominaciones genéricas, orienten las expectativas del público hacia la interpretación de los filmes como pertenecientes al melodrama, la comedia o el film musical. Por último ofreceré, con base en el análisis realizado, algunas generalizaciones que pudieran servir como conclusiones provisionales.

1. Géneros cinematográficos industriales y paratexto.

La investigación sobre los géneros cinematográficos ha experimentado el impacto de nuevos enfoques empíricos, derivados tanto del auge de la investigación historiográfica como de la pragmática, los estudios sobre la recepción y los Estudios Culturales. En este sentido, resultan significativos los aportes de Steve Neale y Rick Altman. De acuerdo con Neale, los géneros son fenómenos multidimensionales que abarcan sistemas de

² Gérard Genette, *Umbrales*, pp. 7-8.

expectativas, categorías, etiquetas y denominaciones, discursos, textos, corpora de textos y las convenciones que gobiernan estos últimos³. Sobre esta base, propone estudiarlos partiendo de una concepción amplia que tome en cuenta, además de los textos fílmicos y las modalidades industriales de producción, las prácticas de la industria y sus discursos⁴. Neale distingue entre dos perspectivas complementarias, relevantes para el estudio de los géneros. Habla, en primer lugar, de *film genéricamente marcado*, refiriéndose al momento de la recepción fílmica, tomando en cuenta si ésta se da de acuerdo con cánones y expectativas genéricas por parte del público o no. En segundo lugar, habla de *film genéricamente modelado*, refiriéndose al momento de la producción y tomando en cuenta si ésta se inserta en tradiciones genéricas, convenciones y fórmulas existentes⁵. Al hacer esto, Neale reconoce que los géneros se construyen tanto en la fase de la producción como en la de la recepción fílmica. En relación con el concepto de film genéricamente marcado, Neale discute la importancia de los aspectos institucionales de Hollywood y los discursos en la construcción de la imagen narrativa tanto de los filmes individuales como de los géneros, que viene a ser la idea del film difundida y promovida en forma anticipada para los espectadores. Los discursos a los que se refiere Neale pueden provenir de la propia industria (publicidad y mercadeo de los estudios), a través de los medios masivos, o pueden circular “boca a boca”, es decir, entre los espectadores mismos. Las campañas publicitarias, los afiches, las fotos fijas, las marquesinas, los trailers, las secuencias de créditos y las salas de exhibición forman parte de lo que Neale denomina relevo intertextual del cine. Este contribuye a crear, no sólo la imagen narrativa de los filmes individuales, sino también la

³ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁴ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

de los géneros⁶. A través de estos discursos circulan las etiquetas y denominaciones genéricas, que pueden provenir de la propia industria como institución, generadas durante el proceso de producción y mercadeo de los filmes, o pueden resultar de la actividad crítica, teórica y/o académica⁷. Partiendo de la noción de imagen narrativa de los filmes individuales o de los géneros, propongo denominar *imagen genérica* a la idea, difundida y promovida en forma anticipada para los espectadores, de cada film como perteneciente a uno o varios géneros.

Por otra parte, Altman propone un complejo modelo semántico-sintáctico-pragmático para explicar el fenómeno de los géneros cinematográficos, pues supone que todo texto tiene múltiples usuarios, capaces de desarrollar lecturas distintas y de relacionarse entre sí formando comunidades. Para Altman, la actividad de los usuarios es capaz de tener efecto sobre la producción, la asignación de denominaciones genéricas y la presentación de los filmes y de los géneros en que se inscriben⁸. Los géneros son inestables, pues evolucionan y se transforman, pero también porque se mezclan y suelen constituir fenómenos de hibridación⁹. Este autor define los géneros como objeto de estudio a través de la pregunta “¿dónde se localizan los géneros?”, a la que responde afirmando que no residen en una única instancia –condiciones materiales de la producción industrial, textos y corpora de textos producidos conforme a un mismo modelo, expectativas del público o instituciones– sino que dependen de múltiples determinaciones que pueden ser agrupadas así: a) los géneros como propiedades semántico-sintácticas de los textos¹⁰; b) géneros como instituciones / instituciones como género, es decir, los géneros como determinados por la

⁶ Ibid., pp. 39-40.

⁷ Ibid., pp. 41-42.

⁸ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 288.

⁹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁰ Ibid., pp. 127-129.

actividad de sus usuarios, en un contexto que establece estrategias interpretativas específicas respaldadas por instituciones tangibles como las productoras, la exhibición, la crítica y las agencias gubernamentales encargadas de la clasificación, entre otras¹¹.

Para Altman, los géneros dependen de los propósitos de sus usuarios –productores, públicos, clasificadores, comercializadores, etc.¹²-, pues las denominaciones genéricas siempre son elaboradas por un grupo específico de usuarios. De allí que Altman proponga estudiar los géneros a través de los discursos de éstos¹³.

Las propuestas de Neale y Altman permiten constatar el viraje que se ha producido en el estudio de los géneros cinematográficos y sirven de fundamento para el análisis de los discursos sobre los géneros como elementos determinantes en la construcción de éstos. Una parte de los discursos estudiados por Neale y Altman –aquellos proferidos por las instancias emisoras de los filmes- puede ser estudiada de acuerdo con la categoría *paratexto*, propuesta por Genette.

Los constituyentes del paratexto pueden ser agrupados de acuerdo con diversos parámetros. En el presente trabajo tomaremos en cuenta los siguientes:

- 1) Según el emplazamiento de los discursos y las prácticas textuales, podemos hablar de *peritexto* y *epitexto*. El peritexto se refiere a todos los discursos que van “pegados” al texto en sentido físico, como el título y el prefacio de un libro, los títulos de sus capítulos y/o las notas¹⁴, los créditos iniciales y de un film, su título y los intertítulos. El epitexto lo constituyen los mensajes paratextuales que no están

¹¹ Ibid., pp. 131-136.

¹² Ibid., p. 139.

¹³ Ibid., p. 141.

¹⁴ Gerard Genette, ob. cit., p. 10.

materialmente anexados al texto, en el mismo libro, film, DVD, etc., sino que circulan separados de éste, en un espacio físico y social ilimitado¹⁵, con frecuencia sobre un soporte mediático como las entrevistas o conversaciones con el autor difundidas por revistas especializadas, prensa, radio, televisión, o en los circuitos académicos e intelectuales, como conferencias y coloquios. Se incluyen aquí los trailers, afiches y fotografías de rodaje desplegadas en las salas de exhibición. El paratexto, en su conjunto, equivale a la suma del peritexto y el epitexto.

- 2) Según la situación temporal del paratexto, y tomando como punto de referencia la fecha de aparición (primera edición, estreno, lanzamiento, etc.) del texto. El *paratexto anterior* lo integran aquellos elementos de producción pública anteriores a la aparición del texto, como prospectos, anuncios de próxima aparición, pre-publicación de fragmentos en diarios o revistas, trailers y campañas de intriga, etc. El *paratexto original* lo componen los elementos paratextuales que aparecen simultáneamente al texto, como el prefacio a la primera edición, los créditos iniciales o finales de un film, etc¹⁶.
- 3) Según el modo de existencia y el soporte de los elementos paratextuales, es posible analizar paratextos de índole *textual* o *verbal*, como títulos, prefacios, entrevistas, avisos de prensa –combinan lo verbal y lo icónico-, gacetillas y otros. Otros elementos paratextuales son de índole *icónica*, como ilustraciones, fotos promocionales y fotografías de rodaje. Los trailers de un film son elementos paratextuales de naturaleza *audiovisual*. Podemos oponer los elementos paratextuales de naturaleza *material* con respecto a los de naturaleza *factual*, que no

¹⁵ Ibid., p. 295.

¹⁶ Ibid., p. 10.

se apoyan sobre mensajes explícitos sino que constituyen hechos cuyo conocimiento, por parte del público, es capaz de comentar el texto y de influenciar su recepción. Esto sucede con ciertos datos sobre el autor, los actores, renglones técnicos de la producción, o ciertos datos sobre el contexto autoral, genérico o histórico del texto¹⁷.

- 4) Si se toma en cuenta el destinador de los mensajes paratextuales, tenemos el *paratexto autoral*, proferido por el autor del texto –escritor, director del film, etc. En el ámbito de lo literario, el destinador del mensaje paratextual puede ser el editor del texto, por lo que también se habla de *paratexto editorial*¹⁸. Cuando nos referimos a textos fílmicos, las consideraciones sobre la autoría son complejas, pues la creación y la producción de los filmes son procesos simultáneos e interdependientes. Así, en ciertos contextos de producción como el llamado cine de autor o el cine independiente, la autoría se atribuye al máximo responsable creativo, que es el director del film, mientras que en el cine industrial la autoría puede atribuirse al productor o a diversas combinaciones de participantes en el proceso de producción. Por otra parte, cabe la posibilidad de considerar como autor a la industria cinematográfica en su conjunto, tomando en cuenta sus tres sectores – producción, distribución, exhibición-, especialmente cuando se opera la integración vertical de dichos sectores, como ha ocurrido con frecuencia en la evolución de Hollywood. Es preferible caracterizar las modalidades de producción de películas en cada caso para delimitar las fronteras de la autoría. En lo referente a los largometrajes de BF, se considerará que la autoría es un proceso compartido entre el

¹⁷ Ibid., pp. 12-13.

¹⁸ Ibid., p. 13.

productor y presidente de BF, Luis Guillermo Villegas Blanco, los directores de los filmes. Esto conduciría a una identificación entre el paratexto autoral y el editorial. Cabe recordar, al margen de estas consideraciones, que la responsabilidad en la emisión de los mensajes paratextuales puede ser compartida entre varias instancias, como sucede en las entrevistas¹⁹.

- 5) El grado de responsabilidad del autor o sus asociados sobre los mensajes paratextuales también debe ser tomado en cuenta. Se denomina *paratexto oficial* a los mensajes asumidos abiertamente por el autor y/o editor. El *paratexto oficioso* se refiere a la mayor parte del epitexto autoral como entrevistas, conversaciones y confidencias cuya responsabilidad se puede rehuir²⁰. Aquello que el autor permite o hace decir a un tercero –comentarista autorizado, por ejemplo- también es paratexto oficioso²¹.
- 6) La fuerza ilocutoria del paratexto. Un mensaje paratextual puede comunicar una información pura, como el nombre del autor o la fecha de publicación. Pero, en ciertos casos, los mensajes paratextuales dan a conocer una intención o una interpretación autoral y/o editorial. En otros casos, pueden expresar una decisión o compromiso, como sucede con las indicaciones genéricas que establecen un contrato con el lector, como la consideración de un texto como autobiografía, memorias o relato histórico, por ejemplo²². Las etiquetas o denominaciones genéricas presentes en los mensajes paratextuales pertenecen a esta categoría.

2. Consideraciones metodológicas

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibid., p. 14.

²¹ Ibid., p. 15.

²² Idem.

En relación con los siete largometrajes de BF se analizarán los siguientes mensajes paratextuales:

- a) Peritexto: presentación, créditos y cierre de los filmes, así como dedicatorias, “prólogos” –segmentos que funcionan como introducción a un film, presentando elementos ficcionales o no-, epígrafes e intertítulos, si los hubiere. En relación con nuestro objeto de estudio, todos los componentes del peritexto son de carácter original y en formato audiovisual.
- b) Epitexto: avisos publicados en la cartelera cinematográfica de la prensa caraqueña, otros avisos de prensa relacionados con los largometrajes, entrevistas a los involucrados en la producción de los filmes, gacetillas, alocuciones de Luis Guillermo Villegas Blanco -como presidente de BF y productor de los largometrajes- y respuestas públicas a las opiniones de comentaristas y críticos. Algunos de estos mensajes son de carácter anterior y aportan información sobre la preproducción, el rodaje y la postproducción de los filmes. Otros conforman el epitexto original, coincidente con los estrenos y el primer pase de los filmes. En poquísimos casos se tomó en cuenta mensajes calificables como ulteriores. Los mensajes considerados son de naturaleza verbal y material. Algunos incluyen elementos icónicos como fotografías o ilustraciones. La función de estos mensajes es de carácter promocional y publicitario y su destinatario, por tratarse de una producción cinematográfica de carácter industrial-comercial, es BF como empresa productora, en conjunto con los distribuidores y exhibidores.

Esta investigación ha enfrentado algunas limitaciones de peso en relación con el acceso a las fuentes primarias –textos fílmicos y discursos sobre éstos. En todos los casos se

utilizaron copias en video de los filmes, en formato VHS. La única obtenida del original fue la de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, pues proviene de la Fundación Cinemateca Nacional. Del resto de los largometrajes se utilizaron copias grabadas de la TV en la década de los años 80, pues Venevisión los incluyó en su programación previa al espacio *Sábado Sensacional*. En este sentido, es posible que las copias presenten inconvenientes como supresión de fragmentos de las películas para adecuarlas al tiempo de programación, interrupciones comerciales, modificación del formato original del encuadre fílmico y pérdida de minutos iniciales debido al inicio tardío del procedimiento de grabación en VHS.

En cuanto a los mensajes epitextuales, se ha analizado únicamente aquellos publicados en la prensa diaria o cinematográfica de la época –diarios *El Universal*, *El Nacional*, *Últimas Noticias* y revista *Mi Film*. Dicho material fue consultado a través de la excelente recopilación de El Jesser y Ferreira²³ y, en algunos casos, en forma directa, a través de la colección Amy B. Courvoisier, depositada en la Fundación Cinemateca Nacional. No se tuvo acceso a 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. Tampoco se tuvo acceso a los afiches promocionales.

3. El paratexto en la construcción de la imagen genérica de los largometrajes de BF

En primer lugar analizaré los mensajes correspondientes al epitexto y, posteriormente, me ocuparé del peritexto de cada uno de los filmes.

²³ Luz Nahir El Jesser e Irima Ferreira, *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*.

En relación con el epitexto, independientemente del género de cada uno de los filmes – melodrama, comedia o musical-, las gacetillas y entrevistas publicadas tanto en la prensa diaria como en las revistas cinematográficas destacan con mucha fuerza el papel de BF como empresa productora de los largometrajes, en asociación con el carácter industrial, la afiliación al *star system*, el profesionalismo y los valores de producción presentes en los filmes. En todas las gacetillas y entrevistas se insiste en que los largometrajes son proyectos de BF cuyo principal responsable e impulsor es Luis Guillermo Villegas Blanco. En este sentido, la empresa productora parece constituir una marca, un sello que garantiza el profesionalismo en todos los procesos asociados al film. Gacetillas y entrevistas insisten constantemente en el tema de la infraestructura industrial al servicio de la producción de los filmes y la adecuación del proceso a los valores de la industria internacional. Esto se logra destacando la participación de directores experimentados en México y Argentina, como Carlos Hugo Christensen y Fernando Cortés, la construcción de modernos estudios de filmación por parte de BF, y la creación y construcción de elaboradas escenografías en los sets de filmación –como la reproducción de una calle típica del barrio Muchinga, en La Guaira, para el rodaje de *La balandra Isabel llegó esta tarde*²⁴. Las gacetillas y entrevistas, sin embargo, no ofrecen elementos explícitos para orientar la construcción de una imagen genérica de los melodramas, pues aunque llegan a destacar algunos elementos dramáticos y sentimentales en las tramas de los filmes, evitan por completo las etiquetas y denominaciones alusivas al género. En el caso de las comedias y el musical, aunque el énfasis va puesto en la identificación de BF como productora, el carácter industrial de los procesos de producción, el *star system* y la nacionalidad venezolana de los filmes, las gacetillas y entrevistas sí utilizan denominaciones o etiquetas genéricas explícitas que

²⁴ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 10, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob. cit.

califican los filmes como comedias o filmes cómicos y musicales. Durante la preproducción de *El demonio...*, cuando todavía este film era mencionado por el título provisional de *Miss Venezuela*, se dice que será una “...comedia de tipo ligero al estilo de *La pequeña señora de Pérez...*”²⁵. Susana Freyre, protagonista de ambos filmes, es objeto de una breve reseña filmográfica en la que abundan los títulos cómicos-picantes dirigidos por Christensen y/o coprotagonizados por Juan Carlos Thorry, su contrafigura en *El demonio...* En esta reseña, la actriz es encasillada en el personaje de la ingenua, tan propio de la comedia industrial argentina²⁶. Sobre la trama del film, se dice, inmediatamente después de su estreno, que es una película de “...directa y fina comicidad, ágil y grata de punta a punta (...) con un ritmo feliz, divertido y humorístico...”²⁷. Las gacetillas y entrevistas previas al estreno de *Yo quiero...* se refieren a Francisco Álvarez, protagonista del film, como “el popular cómico”²⁸. Durante el rodaje, se habla de este film como una película que “...tiene chispa, mil graciosas situaciones...”²⁹. El estreno del film se promociona diciendo que se trata de una “...comedia finamente urdida, de ambiente internacional pero con acentuado sabor local por exteriores filmados en playas y hoteles del litoral, así como en sectores residenciales caraqueños”³⁰. Las gacetillas y entrevistas sobre *Venezuela también canta* mantienen una estrategia similar a las de estas comedias e incluyen, también, etiquetas genéricas que identifican al film como una comedia musical. Desde las primeras referencias en las gacetillas de prensa se habla de una “producción musical” cuyo título provisional sería *Olimpiadas musicales de las Américas*³¹, “...una

²⁵ 1944, comedia argentina de Carlos Hugo Christensen.

²⁶ *Mi Film*, Caracas No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁷ *Mi Film*, Caracas No. 235, 15 de diciembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁸ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁹ *Mi Film*, Caracas, No. 239, 9 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰ *El Nacional*, Caracas, 23 de julio de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³¹ *Mi Film*, Caracas, No. 246, 18 de mayo de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

comedia y recuento musical de los países latinos...”, la primera película musical hecha en estudios venezolanos³². A medida que avanza el rodaje, las gacetillas y entrevistas refuerzan la identificación del film con el género musical³³ y anuncian que exaltará la música venezolana y latinoamericana³⁴. Al igual que en otros filmes del proyecto de BF, las gacetillas y entrevistas destacaron en este caso los valores de producción propios del cine industrial. Estos valores son indispensables en la construcción de la imagen genérica de los filmes musicales pues dicho género exige que sus productos sean grandiosos, con gran cantidad de ejecutantes en escena, en enormes sets de filmación y, por encima de todo, con intérpretes destacados en la ejecución del canto y/o el baile. En este sentido, se anuncia que en el film participarán las orquestas de Billo, Pedro J. Belisario, Aldemaro Romero y L. A. Larraín. También se anuncia la participación de los cantantes Alfredo Sadel, Rubén Osuna, Rafael Lanzetta, María Teresa Acosta, Eduardo Lanz y “muchos otros”³⁵. Entre todos estos nombres, sólo la orquesta de Pedro J. Belisario llegó a participar en el film. En las gacetillas también se destacan los números de baile previstos para el film y la intervención de conjuntos y bailarines que interpretarán música de varios países latinoamericanos³⁶. Otros valores de producción destacados son la gran cantidad de extras que participaron en el rodaje y el gran set de filmación, diseñado por Ariel Severino y construido en los estudios de BF, para el rodaje de las escenas finales³⁷. Se anunció que, en dicho escenario,

³² *El Nacional*, Caracas, 27 de agosto de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³³ *Mi Film*, Caracas, No. 258, 16 de noviembre de 1950, p. 23, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁴ *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁵ *El Nacional*, Caracas, 27 de agosto de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 256, 5 de octubre de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷ *Últimas Noticias*, Caracas, 29 de octubre de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

se escenificarían números musicales con gran cantidad de artistas. A la prensa se le dio entrada a la filmación de estas escenas³⁸.

Dentro del epitexto, los avisos de prensa previos y simultáneos al estreno y el primer pase de los filmes en la cartelera caraqueña siempre destacan en primer lugar el papel de BF como empresa productora de los largometrajes, el carácter industrial de éstos, su afiliación al *star system* internacional y venezolano y, en último lugar, aportan indicios para la construcción de la imagen genérica de éstos por parte del espectador. El texto del aviso de prensa publicado el día anterior al estreno de *La balandra...* dice “Los hombres del mar están llenos de pasiones...! Un amor en cada puerto... El verdadero triunfa siempre...! Tempestad en el mar y en el alma... y una balandra que trae y lleva amores violentos...! *La balandra Isabel* es sin duda la película que consagra a BF como una de las producciones más famosas de América”³⁹. Este texto se refiere a la historia narrada por el film y a los valores que la impregnan, relacionados con la proposición ideológica del film. En él se destacan elementos como las pasiones, el amor, el triunfo del bien sobre el mal, metáforas/eufemismos como la tempestad para referirse a la sexualidad y los afectos. El texto puede contribuir a que el espectador construya, con anterioridad al visionado, una imagen melodramática del film. Por otra parte, en el aviso que anuncia la premiere de gala, a beneficio de la Cruz Roja Venezolana, se enuncian algunas de las frases anteriormente citadas junto con las siguientes, “¡Margarita, la isla de las perlas, pletórica de belleza y de paz! ¡Barlovento con todo su misterio de tierra virgen!”⁴⁰. Aquí se habla de los paisajes que sirven de contexto a la acción, utilizando calificativos excesivos y cargados de dramatismo,

³⁸ *El Nacional*, Caracas, 30 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹ *El Nacional*, Caracas, 26 de junio de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰ *El Universal*, Caracas 27 de junio de 1950, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

que, de nuevo, ubican al espectador frente a indicios capaces de orientar la futura lectura del film en clave melodramática. Un aviso coincidente con el estreno de *Amanecer a la vida* califica la película como “la más humana del cine venezolano”. Luego de destacar los elementos relacionados con el carácter industrial del film y la marca de BF como empresa productora, entre otros, se habla de “el sacrificio de madre e hijo”, “una madre abnegada, un hijo del amor”, “la vida de la gran ciudad con sus tragedias y sus dichos populares” y se menciona el crimen que, en la trama, dará paso la redención de los protagonistas⁴¹. De nuevo, los elementos que, en el aviso, remiten a la trama del film, aportan pistas para que el espectador acuda a la sala con la expectativa de presenciar un melodrama. El aviso correspondiente a la fecha de estreno de *Luz en el páramo*, luego de destacar los valores industriales del film, aporta algunas indicaciones sobre su trama, incluyendo brevísimas descripciones de sus personajes, con abundantes adjetivos que destacan las pasiones, el sacrificio y el destino, elementos propios del melodrama. Con respecto a las comedias, los avisos de prensa sí incluyen –al igual que las gacetillas y entrevistas- denominaciones o etiquetas explícitas y otros elementos que contribuyen con fuerza a la construcción de la imagen genérica de los filmes. Uno de los avisos de *El demonio...* reza “Todo el talento, gracia, picardía y originalidad del humorismo venezolano. Aquiles Naza se desborda en la película con que inicia su serie de producciones la BF”⁴². Otro aviso, “...original, graciosa, picaresca, humana, ingenua, sentimental (...) sano humorismo venezolano, enmarcado dentro del sugestivo paisaje caraqueño que engalana la majestuosidad del Ávila”⁴³. El aviso publicado el día del estreno del film introduce un nuevo elemento, de carácter icónico, pues los nombres de los actores van encerrados en un enorme corazón que destaca el carácter

⁴¹ *El Universal*, Caracas, 1º de noviembre de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴² *El Universal*, Caracas, 25 de noviembre de 1949, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴³ *El Universal*, Caracas, 27 de noviembre de 1949, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

romántico de la trama. Los textos que acompañan el nombre de cada actor destacan, por otra parte, el carácter cómico del film. El trabajo de Susana Freyre es descrito en el aviso como “...distinto, con una comicidad original y una personalidad desbordante de hilaridad”⁴⁴. Una combinación similar de elementos aparece en los avisos previos al estreno de *Yo quiero...* Las etiquetas o denominaciones genéricas explícitas vuelven a aparecer, junto con elementos como la empresa productora y la participación de artistas nacionales y estrellas internacionales, “...una comedia descomunal que hará morir de risa a todo el continente”⁴⁵. Otro aviso combina el carácter nacional del film y la etiqueta genérica, “¡El hit cómico del año! La comedia que hará vivir el más intrigante de los romances, con la música más inspirada de Eduardo Serrano”⁴⁶. Otro aviso, “...¡Olvídense de la guerra... de los terremotos... de la aftosa, viendo la bomba cómica del cine nacional! ¡99 minutos de carcajadas ininterrumpidas!”⁴⁷. El día del estreno, el aviso de prensa, además de destacar su factura industrial, los valores de producción y el sello de la productora, se refiere a las atracciones musicales –la orquesta Billos’s Caracas Boys y la música de Eduardo Serrano-, las situaciones cómicas de la trama y las proezas cómicas de algunos de sus actores, “La súper comedia más divertida de cuantas se han filmado en otros países”, “Amador Bendayán (Bartolo), debuta triunfal, haciéndonos reír hasta más no poder!”⁴⁸. *Seis meses de vida* tuvo menos promoción que los filmes anteriores, pues fue realizada cuando el proyecto industrial de BF comenzaba a hacer crisis. Los avisos dan mucha importancia a la participación de Amador Bendayán y a su condición de actor cómico, “El estreno nacional

⁴⁴ *El Nacional*, Caracas, 30 de noviembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁵ *El Nacional*, Caracas, 20 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁶ *El Nacional*, Caracas, 21 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷ *El Nacional*, Caracas, 22 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸ *El Universal*, Caracas, 23 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

de más expectación con el más popular artista de cine y radio...”⁴⁹; “Con el popular artista cómico del cine y la radio (...) BF presenta a Amador Bendayán (...) desahuciado por los médicos”⁵⁰. El aviso correspondiente al día del estreno retoma todo esto, “BF presenta a Amador Bendayán en una gran interpretación cómica”. La etiqueta genérica enunciada al calificar la interpretación de Bendayán se ve reforzada por los elementos icónicos –los dibujos de diablitos que flanquean la imagen del personaje- y por la referencia al argumento como “humorístico y humano”⁵¹. En cuanto a *Venezuela también canta*, el aviso de prensa correspondiente a su estreno destaca las estrellas del film, el respaldo de BF como productora, el carácter venezolano e internacional del film y los valores industriales de producción. También emplea etiquetas genéricas que califican al film como comedia musical, “...la más espléndida realización musical del cine latinoamericano”. La ilustración pretende ser humorística, aunque también destaca los protagonistas de la trama romántica del film⁵². Recordemos que, en el film musical, es indispensable que se narre un cortejo amoroso.

En general, gacetillas y entrevistas dan más relevancia a los valores del cine industrial, como el papel de la productora, los valores de producción, la participación de estrellas y de personal profesional, junto con el carácter nacional y la vocación internacional de los filmes. En el caso de los melodramas, estos mensajes paratextuales dan pocos indicios para la construcción de la imagen genérica de los filmes. Con respecto a las comedias y el musical, introducen algunas denominaciones o etiquetas genéricas que, con claridad, clasifican a los filmes como pertenecientes a estos géneros. Los avisos de prensa, además

⁴⁹ *El Nacional*, Caracas, 3 de octubre de 1951, p. 6, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁵⁰ *El Nacional*, Caracas, 7 de octubre de 1951, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁵¹ *El Nacional*, Caracas, 10 de octubre de 1951, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁵² *El Universal*, Caracas, 29 de febrero de 1951, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

de dar espacio a muchos de estos elementos, introducen la creación de expectativas en cuanto a la trama, los personajes, el ambiente, la presencia de números musicales, el tono sentimental, que orientan la lectura de cada film en el marco del melodrama, la comedia o el film musical, según sea el caso. En este sentido, los avisos de prensa anticipan la función de los créditos iniciales de los filmes, los cuales analizaré a continuación.

El mayor peso dentro de la construcción de la imagen genérica de los filmes recae en el peritexto –presentación, créditos iniciales y cierre. Todos se inician con texto, imágenes y/o efectos que identifican a BF como empresa productora, asociándola a una estatua ecuestre del Libertador en algunos casos, y estableciendo tanto la marca de BF como el carácter nacional de sus productos. Resultan emblemáticos los créditos iniciales de *La balandra...* dentro de los melodramas, pues, aunque ofrecen muy poca información sobre el contenido narrativo del film, utilizan la imagen y el sonido para la creación de sentidos asociados con dicho género. La música es dramática y turbulenta, mientras que la imagen muestra una foto fija de una rompiente rocosa. Con esto se anuncia el tono emocional que predominará en el film. Se utiliza el rugido del mar, junto con estos elementos, como metáfora de las pasiones que se desatarán entre los personajes, y quizás también como sinécdoque de fuerzas malignas y ocultas que intervienen en la vida de los personajes a través del mar. Tales emociones y la manera excesiva y redundante de representarlas son propias del melodrama. En *Amanecer...* la música que acompaña el inicio de los créditos también va cargada de dramatismo y se superpone a imágenes que representan barrios pobres de la ciudad. Con esto se dan indicios de la carga emocional y del referente social que, más adelante, desarrollará el film. El título anuncia una solución casi mágica a la trama y desautoriza cualquier lectura en clave realista, con lo cual se abre el espacio para una

lectura de todo lo anterior en clave melodramática. Los créditos iniciales de *Luz en el páramo* aparecen pintados a mano alzada, en letras mayúsculas de molde, blancas, sobre una roca negra, quizás como referencia a las piedras –mencionadas más adelante– de la cárcel de la que escapa el protagonista y, por metonimia, a la tortura, el sufrimiento y el encierro vividos por éste en dicho lugar. Junto con la música, excesiva y dramática, que acompaña los créditos, tales elementos dirigen al espectador hacia una lectura melodramática de la trama.

En cuanto a las comedias, los créditos de *El demonio...* dan énfasis, desde el inicio, a la comicidad del film, a través de dibujos animados que ilustran tanto el título como los rasgos de algunos personajes de la trama y las situaciones cómico-románticas que se presentan en ésta. Las animaciones narran una especie de cortejo jocoso entre los protagonistas, con encuentros y desencuentros, característico de la comedia romántica. En los créditos de escritura se indica que el guión del film es la “adaptación de una comedia de Juan Corona”, con lo que, nuevamente, se emplea una etiqueta genérica. Aunque la trama contiene algunos elementos dramáticos –de allí que en las gacetillas se haga referencia a su carácter “humano”–, los créditos sólo incluyen elementos que orienten la lectura en clave de comedia. Los créditos de *Yo quiero...* siguen un patrón similar a los de *El demonio...*, con dibujos y caricaturas animadas que representan a los personajes de la trama y autorizan la lectura de ésta en clave cómica. La música que acompaña los créditos es alegre y pasa de tropical a juguetona, luego a una melodía más tranquila, luego se vuelve sincopada, y así sucesivamente. Los créditos de *Seis meses...* utilizan, de nuevo, las caricaturas humorísticas que presentan personajes o situaciones de la trama con elementos cómicos, a fin de autorizar la lectura del film en clave de comedia. La música es una especie de popurrí de

temas alegres, juguetones y melodías venezolanas como “Conticinio”, con lo que se refuerza la construcción de la imagen genérica del film y su carácter venezolano. Los créditos de *Venezuela también canta* repiten el patrón visto en las tres comedias ya descritas, destacando junto con el elemento cómico-romántico, el la presencia de la música en la trama. Los personajes son representados a través de caricaturas “en negativo” que van flanqueadas por pequeños dibujos de notas musicales. La música es cambiante, pasa de un ritmo tropical –con percusión, piano y metales- a una melodía a cargo del piano, solo o acompañado por el violín. Los acordes finales son grandiosos y rimbombantes.

En cuanto al cierre de los filmes, consiste casi invariablemente en la superposición del letrero “Fin” a la escena final de la trama narrativa o sobre un fondo negro, acompañado por acordes musicales. En *La balandra...* este cierre no ofrece mayores aportes semánticos, pero en *Amanecer...* se utiliza el letrero sobre la toma final, en la que María Ester, su hijo César y el profesor Rojas caminan hacia el sol naciente, escenificándose literalmente el título del film, cuyas implicaciones melodramáticas ya fueron reseñadas arriba. En *Luz en el páramo*, el letrero se superpone al rostro heroico y triunfante de Ángela, la heroína, sola tras la muerte del protagonista, pero embarazada de éste. El cierre de *El demonio...*, por otra parte, tras la escena final con la consolidación definitiva de la pareja Diana-Hércules, presenta el plano general de un tiovivo, acompañado por un rimbombante arreglo orquestal de “Fúlgida luna”, con lo que se refuerza el componente romántico del film. *Yo quiero...* culmina sobre un plano en contrapicado de la fachada de una iglesia, concuerda con el epílogo moralizante del film, que busca instaurar el orden tras la caótica escena en que se resuelven los acontecimientos de la trama. El cierre de *Venezuela...* se solapa con los acordes finales del “Himno de las Américas”, que es el tema musical que domina la última

escena, acompañado por un plano en contrapicado de un asta con la bandera venezolana que ondea, al aire libre. El letrero “Fin” se superpone a esta imagen.

4. Conclusiones

En primer lugar cabe destacar, en el marco de la institución del cine comercial-industrial definida en Venezuela por la influencia y la presencia de Hollywood, México y Argentina, la insistencia tanto del epitexto como del peritexto en destacar la “marca” de BF, la factura industrial de los filmes y todo el conjunto de valores asociados a ella. Dentro del conjunto de elementos empleados por los mensajes paratextuales, estas referencias resultan las más numerosas y constantes. Este predominio del nombre de la productora como “marca” y respaldo a la calidad, factura y valores industriales asociados a los filmes puede ser interpretada en dos sentidos. De acuerdo con Neale, es posible que, durante el período clásico hollywoodense, los grandes estudios utilizaran una estrategia de mercadeo basada en la identificación del estudio como marca de prestigio-unicidad de los filmes, desechando o minimizando como estrategia de mercadeo el empleo de la idea de los géneros por considerarlos “productos genéricos” similares los de otros estudios. Quizás BF haya empleado una estrategia similar a ésta en el mercadeo de sus largometrajes. Pero también es posible suponer que tales elementos pudieran operar como el basamento en la construcción de la imagen genérica de los filmes, pues géneros e industria suelen ir asociados tanto en los valores de la propia industria como en los del espectador. Se trata de una discusión que rebasa los límites del presente trabajo.

Otra discusión importante tiene que ver con el hecho de que, en los mensajes paratextuales analizados, los melodramas no son identificados a través de etiquetas genéricas explícitas,

mientras que las comedias y el musical sí lo son. Autores como Neale y Altman han estudiado documentos internos de la industria cinematográfica y discursos de usuarios de los géneros y, en primer lugar, consideran que el significado socialmente aceptado en la actualidad del término “melodrama” no corresponde a los usos de dicho término durante los inicios de la industria cinematográfica y las décadas subsiguientes, pues el empleo de la etiqueta “melodrama” para referirnos a cierto tipo de filmes se debe, en gran medida, a los discursos de la crítica y los académicos. De nuevo, se trata de una discusión que cabe mencionar aquí, pero que rebasa los límites de esta investigación.

En tercer lugar, el empleo de etiquetas genéricas mixtas o híbridas, es decir, que combinan un adjetivo y un sustantivo, del tipo “comedia musical”, junto con el uso de referencias que en forma implícita remiten al espectador a identificar un film con más de un género o subgénero, parece confirmar las hipótesis de estudiosos como Altman y Neale sobre la necesidad de abandonar la idea de las clasificaciones genéricas como compartimientos estancos, clara e inequívocamente delimitados y diferenciados entre sí.

Para finalizar, el análisis realizado indica que los mensajes paratextuales tienen un importante papel en la creación de expectativas en el público –espectador o no- sobre la adscripción de los filmes a uno o más géneros cinematográficos. En este sentido, puede decirse que los mensajes paratextuales vinculados a los largometrajes de BF contribuyen a construir la imagen genérica de éstos, aunque, como se vio en el análisis, no se trata de su única función ni la más importante.

5. Fuentes

I. Fuentes primarias audiovisuales

1. Hemerográficas

Colección privada Amy B. Courvoisier, depositada en la Fundación Cinemateca Nacional.

2. Audiovisuales

El demonio es un ángel (1949, Carlos Hugo Christensen)

La balandra Isabel llegó esta tarde (1949, Carlos Hugo Christensen)

Yo quiero una mujer así (1950, Juan Carlos Thorry)

Amanecer a la vida (1950, Fernando Cortés)

Venezuela también canta (1951, Fernando Cortes)

Seis meses de vida (1951, Víctor Urruchúa)

Luz en el páramo (1955, Victor Urruchúa)

II. Fuentes secundarias

1. Libros

ALTMAN, Rick. *Los generos cinematográficos*. Barcelona, Editorial Paidós, 2000, pp. 332.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 366.

MARROSU, Ambretta. “Los modelos de la supervivencia” en T. Hernández (Editor) *Panorama Histórico del cine en Venezuela*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 21-47.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres, Routledge, 2000, pp. 336.

2. Artículos

MARROSU, Ambretta. “Cine en Venezuela” *Encuadre*. Caracas, No. 59, 1996, pp. 55-65.

3. Trabajos no publicados

COLMENARES, María Gabriela. *El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*. Trabajo de ascenso para optar al escalafón de Asistente, FHE-UCV, 2003, pp. 175.

_____. *Cine industrial como cine de géneros. Análisis de los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*. Trabajo de ascenso para optar al escalafón de Agregado, FHE-UCV, 2009, pp. 317+anexos.

EL JESSER, Luz Nahir y FERREIRA, Iraima. *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*. Trabajo especial de grado para obtener la licenciatura en Artes, FHE-UCV, 1998, pp. 353+anexos.

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Profesora Asistente de la Escuela de Artes de la UCV, a cargo de la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico desde 1994. Ha sido Jefe del Departamento de Cine y Coordinadora Académica de la Escuela de Artes. Ha dictado numerosas conferencias y talleres en diversas instituciones, como la Cinemateca Nacional, el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo y el Museo Arturo Michelena de Caracas, entre otras. Miembro del Comité de Redacción de la revista Cine-oja desde 1987. Ha colaborado con los diarios El Nacional, Últimas Noticias, El Universal y Tal Cual, las revistas Archivos de la Filmoteca (Valencia, España), Encuadre, Programación de la Cinemateca Nacional y publicaciones académicas como EscritoS, Anuario Ininco y Extramuros.