

Ricardo Azuaga (Compilador)

DIVERSIDAD EN LOS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS



Fondo Editorial de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela

© Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2005.
Departamento de Publicaciones. Universidad Central de Venezuela
Ciudad Universitaria. Caracas-Venezuela. Teléfonos: 605.2938. Fax: 605.2937

1ª edición: 2005
Tiraje: 500 ejemplares

ISBN: 980-00-2245-7
Depósito legal: lf1752005378321

Portada: *Carlos Pérez Cárdenas*
Ilustración de la portada: *Oswaldo Montilla*

Diagramación y montaje:
Dora Paulina Nicholls de García

Catalogación en fuente:
Profesor José López

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

TR848 Diversidad en los estudios cinematográficos / María Gabriela Colmenares...
D54 [et al.]; Ricardo Azuaga, comp. – Caracas : Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2005. 108 pp.; 15 cm (Colección Temas. Arte).

Contenido: Análisis filmico y cinematográfico : los temas presentes en los largometrajes de ficción venezolanos / Ricardo Azuaga. – Análisis filmico y con texto : la semiopragmática del cine y el estudio de los largometrajes de ficción de Bolívar Films (1949-1953) / María Gabriela Colmenares. – El cine como re-presentación social. Ciencia-ficción y postmodernidad : una perspectiva / Patricia Kaiser. – Los primeros cines de Caracas. Inicios y evolución del espectáculo cinematográfico (1897-1934) / Yolanda Sueiro Villanueva. – Cine de barrio : el discurso audiovisual producido por el cineclub de las comunidades de El Manicomio (1912-1999) / Blanca Eekhout Gómez, Gabriela González Fuentes.

Incluye bibliografía: pp. 103-105.

ISBN 980-00-2245-7

1. CINEMATOGRAFÍA-ANÁLISIS. 2. CINEMATOGRAFÍA- VENEZUELA-HISTORIA-SIGLO 20. I. Colmenares, María Gabriela, II. Azuaga, Ricardo, comp. III. SERIE.

Análisis fílmico y contexto: la semiopragmática del cine y el estudio de los largometrajes de ficción de Bolívar Films (1949-1953)

María Gabriela Colmenares

Escuela de Artes-UCV

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte del proceso reflexivo que llevé a cabo con miras a la construcción del objeto de estudio para un proyecto de investigación encomendado por la Dirección de Investigación y Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional (en adelante FCN) en 1998. Dicho proyecto estaba enmarcado por uno más amplio propuesto por la FCN, cuyo propósito era reconstruir una serie de procesos de la cinematografía venezolana durante el período 1935-1954. La definición del objeto de estudio para el mencionado proyecto coincidió con mi asistencia al curso de ampliación *Introducción a la semiopragmática del cine*, dictado por Roger Odin en la Universidad Central de Venezuela a principios de 1998. Por tal motivo, el presente trabajo se plantea como una discusión acerca de las posibilidades del instrumental propuesto por Odin para el estudio de los largometrajes producidos por la empresa Bolívar Films entre 1949 y 1953. Tales largometrajes serían entendidos en la investigación como textos significantes resultado de una modalidad de producción que, con miras a garantizar el favor del público venezolano y latinoamericano, intentó imitar las pautas del cine industrial de acuerdo con las variantes establecidas en México y Argentina a partir del advenimiento del cine parlante.

Antes de presentar los datos y desarrollar mis argumentos, considero necesario aclarar algunos puntos. En primer lugar, ya que el proceso de reflexión al que se hace referencia en el párrafo anterior se llevó a cabo a principios de 1998, y tomando en cuenta que la investigación inicial fue concluida y complementada por otra posterior dirigida a mi trabajo de ascenso, no se presentarán los datos de la reflexión inicial —preliminares y sujetos a verificación, como todo dato presentado en un proyecto de investigación—

sino aquellos resultados del informe presentado a la FCN y de mi trabajo de ascenso. En segundo término, es preciso aclarar que, tanto en el informe presentado a la FCN como en el trabajo mencionado, el instrumental de la *semiogramática del cine* fue desechado como herramienta integradora de los resultados del análisis de los textos fílmicos y la modalidad de producción establecida por Luis Guillermo Villegas Blanco para los largometrajes de ficción producidos por Bolívar Films. Las razones de tal elección no serán discutidas aquí, pues por sí solas constituyen el tema de una investigación aparte. Por último, y como consecuencia del punto anterior, la verdadera intención de este texto es, precisamente, la de replantear la discusión sobre las herramientas conceptuales disponibles para el estudio de los filmes, considerados como textos significantes, y de sus diversas y complejas correlaciones con el contexto, cinematográfico o extracinematográfico, que enmarca su producción, distribución y exhibición.

BOLÍVAR FILMS: UN MODO DE PRODUCCIÓN IMITADOR DEL CINE INDUSTRIAL

La productora cinematográfica Bolívar Films (en adelante BF), fundada por Luis Guillermo Villegas Blanco, se constituyó legalmente el 14 de octubre de 1943¹. Esto ocurrió luego de haber consolidado sus actividades en 1942² al producir algunos documentales por encargo del gobierno de Isaías Medina Angarita, y de haber adquirido, también durante 1942, «equipo cinematográfico, local y personal capacitado de las empresas Estudios Ávila y Cóndor Films»³. Desde sus inicios, la productora fundada por Villegas Blanco —una empresa netamente privada— aprovechó los vínculos de dependencia que, a partir del régimen de Juan Vicente Gómez, se habían establecido entre la producción cinematográfica y el Estado. Tales vínculos permitieron a BF continuar produciendo documentales por encargo de los sucesivos gobiernos que rigieron los destinos de Venezuela a lo largo de la década de los años cuarenta, además de beneficiarse de créditos estatales empleados en la expansión y modernización de sus activos. Esta circunstancia, apoyada por el naciente auge de la industria publicitaria en nuestro

¹ Cfr. El Jessor y Ferreira, 1998: 39.

² Cr. *Ibid.*: 18-23. Las autoras señalan diversos trabajos que dan a entender que las actividades de BF se iniciaron con anterioridad a 1941.

³ *Ibid.*: 23.

país durante la década antes señalada, impulsó el crecimiento de BF, pues la publicidad se vincula rápidamente con la producción cinematográfica como se evidencia en el contrato firmado en 1944 entre ARS Publicidad y BF para la realización de cortos comerciales⁴.

Para 1946 la situación de BF podía ser definida como exitosa debido a las siguientes razones: i) posee un edificio propio, cuya construcción fue financiada por un crédito del Banco Industrial de Venezuela en 1944; ii) el espacio de la nueva sede ha sido organizado en forma coherente con los planes estratégicos de la empresa, los equipos han sido ampliados y renovados para abarcar todo el proceso de producción cinematográfica; iii) la nueva infraestructura puede ofrecer servicios técnicos a otros productores; iv) se produce un noticiero semanal, a partir de encargos del gobierno y reportajes publicitarios, estos últimos resultado del contrato con ARS; v) gracias a este contrato, se producen *películas pequeñas* (denominadas por BF *microfilms* de corte comercial, para las salas cinematográficas)⁵. Con esta infraestructura de producción —equipos, estudios, personal y capital—, impulsada por la ideología modernizadora-imitadora predominante en el empresariado venezolano, BF y su fundador acometieron el proyecto de realizar largometrajes de ficción destinados a las salas comerciales de Venezuela con miras a ganarse el acceso a los circuitos comerciales de distribución y exhibición en países como México, Cuba y Argentina. Dado el predominio de los filmes de procedencia estadounidense, mexicana y argentina en las salas venezolanas, la aceptación de la modalidad industrial de producción establecida por Hollywood —e imitada a su vez por las industrias cinematográficas de México y Argentina— como cine dominante, el escaso impacto taquillero de los largometrajes de ficción producidos en Venezuela durante la década de los años cuarenta y la —errada— interpretación de este último fenómeno como consecuencia de la no inserción de los filmes realizados en las pautas definidas por la modalidad industrial dominante, Luis Guillermo Villegas Blanco prefirió definir su proyecto de producción de largometrajes de ficción dentro de la imitación de los modelos establecidos por las industrias de México y Argentina. Con esta elección, que tuvo como primera consecuencia que la realización de los largometrajes fuera encargada en un alto porcentaje a personal técnico y artístico traído de estos países, el fundador de BF

⁴ *Ibid.*: 36. Las autoras confirman un dato mencionado anteriormente por Ambretta Marrosu.

⁵ Marrosu, 1998: 39.

subestimó las posibilidades de cineastas venezolanos de reconocida experiencia, como Rafael Rivero, y el talento de los que apenas se iniciaban, como César Enríquez y Román Chalbaud.

Una parte esencial de la producción de los largometrajes fue la contratación del personal extranjero. Tal práctica ya tenía antecedentes dentro de BF, pues El Jesser y Ferreira refieren que, en mayo de 1947, la empresa contrató a los técnicos mexicanos Aniceto Ortega y Mercedes de Ortega para que apuntalaran la post-producción de sus documentales y noticieros (...). Ambos habían trabajado para los estudios CLASA.

La contratación de los extranjeros que tendrían a cargo la realización de los largometrajes se efectuó en dos momentos. En un primer momento, se trajo personal de Argentina, integrado por el director Carlos Hugo Christensen, el productor Enrique Faustín, un grupo de actores integrado por Susana Freyre, Juan Carlos Thorry, Virginia Luque, Olga Zubarry, Juana Sujo, Francisco Álvarez, Juan Corona y Horacio Peterson —este último no vino a actuar, sino como asistente de dirección— el escenógrafo Ariel Severino, el camarógrafo Ramiro Vega, el sonidista Leopoldo Orzali, el montador Nelo Melli, el jefe de laboratorio Angel Zavala, el asistente de producción Alberto Palomero, el realizador de decorados Francisco Guglielmino y los directores de fotografía Aníbal González Paz y José María Beltrán. En un segundo momento, se recurrió a México, de donde vinieron los directores Fernando Cortés y Víctor Urruchúa, además de los actores Arturo de Córdova —quien vino a Venezuela antes que los demás, pues debía actuar en *La balandra Isabel llegó esta tarde*—, Susana Guízar, Mapy Cortés, Lilia del Valle, Carmen Montejo y José Elías Moreno⁶. Junto con este segundo grupo, fueron contratados, provenientes de Argentina, Adam Jacko, director de fotografía, y su esposa Juana (Colmenares, 2002: 42).

De acuerdo con todas las fuentes consultadas para el momento de definir el objeto de estudio de la investigación, los filmes producidos dentro de este proyecto fueron los siguientes⁷: *El demonio es un ángel* (Carlos Hugo Christensen, 1949); *Amanecer a la vida* (Fernando Cortés, 1950); *Yo quiero una mujer así* (Juan Carlos Thorry, 1950); *La balandra Isabel llegó esta tarde*

⁶ El matrimonio Cortés era de nacionalidad puertorriqueña, mientras que Carmen Montejo era cubana.

⁷ Tal es el corpus propuesto en el proyecto y tal es el corpus del informe final entregado a la FCN en mayo de 2000. Sin embargo, una investigación posterior, complementaria a la encargada por la FCN y realizada para mi trabajo de ascenso, indica que, por diversas razones, el film *Territorio verde* podría presentar algunas particularidades que lo excluyan del corpus. Entre éstas, se encuentra la intervención en su proceso de producción de la empresa Películas Venezolanas S.A., representada por Luis María Poleo. Esta productora realizó los largometrajes *Flor del campo* (José Giacardi, 1951) y *Noche de Milagros* (Renzo Russo, 1954).

(Carlos Hugo Christensen, 1951); *Seis meses de vida* (V́ctor Urruchúa, 1951); *Venezuela también canta* (Fernando Cortés, 1951); *Territorio verde* (Horacio Peterson y Ariel Severino 1952); y *Luz en el páramo* (V́ctor Urruchúa, 1953).

El objetivo de la investigación, tal como ésta fue planteada en sus inicios, era efectuar un análisis de los filmes, en tanto que textos significantes enmarcados dentro de una cierta modalidad de producción, para comprobar su inspiración en los modelos del cine industrial mexicano y argentino. Los ocho largometrajes señalados fueron considerados como un corpus unitario desde el punto de vista de las modalidades de producción y difusión: i) fueron entendidos como filmes realizados por una única empresa productora que contrató el personal artístico y técnico⁸; ii) el personal contratado para asumir la dirección de los filmes corresponde a un cierto perfil, es decir, se trató de extranjeros con o sin oficio cinematográfico (con experiencia en la dirección, como Carlos Hugo Christensen y Fernando Cortés, sin ninguna experiencia en el caso de Juan Carlos Thorry) en otros países de habla hispana; iii) la modalidad industrial de producción asumida implica que estos filmes pretendían lograr el éxito comercial al adaptarse a los estándares técnicos de la industria y adoptar como modelos de elaboración semántica y expresiva los géneros industriales de México y Argentina; iv) este éxito no se logró, en muchos casos, debido a que la política de la empresa no consideró la problemática de la distribución y la exhibición de los filmes, en un momento en que estos sectores estaban dominados por la industria norteamericana y mexicana.

Los filmes fueron analizados de acuerdo con el instrumento definido por Roffé (1990). A continuación, y a manera de ejemplo, se citan dos resúmenes que dan cuenta de las configuraciones expresivas y semánticas de *Yo quiero una mujer así* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*, filmes asociados al género de la comedia y el melodrama latinoamericanos respectivamente:

El análisis de *Yo quiero una mujer así*, dirigida por el debutante Juan Carlos Thorry, presenta grandes escollos derivados de la no disponibilidad de estudios sobre la comedia como género dentro de la cinematografía argentina. Los historiadores de esta cinematografía mencionan géneros como la comedia sofisticada, la comedia sentimental o la comedia porteña. Esto da una idea acerca de la importancia que la comedia tenía en la producción (...).

⁸ Al contrario de lo que ocurre en los inicios del cine venezolano, o en épocas más recientes en que el director es, al mismo tiempo, productor y máximo responsable de las decisiones creativas.

Un repaso a la configuración narrativa de *Yo quiero una mujer así* aporta algunas pistas para comprender su filiación genérica. El motor de las acciones es, por una parte, la hipocresía de los personajes, quienes ostentan una doble moral asumida con descaro, como en el caso del tío Lindolfo (Francisco Álvarez). Otros personajes optan por mantener una apariencia de prosperidad cuando, en realidad, atraviesan graves problemas económicos; es el caso de Ruperto (Luis Salazar) y Ana María (Olga Zubarry). Finalmente, hasta los personajes de extracción popular deben fingir, inventar estratagemas para mantener las apariencias o suplantar a otros para lograr el tan ansiado ascenso social. De manera que el equívoco, el engaño y la suplantación articulan la totalidad del relato hasta el final, momento en que se revelan las verdaderas identidades, los hipócritas son desenmascarados, triunfa el amor de las parejas y todos obtienen beneficios económicos. Las proposiciones del film, de acuerdo con esta construcción, corresponden a creencias y valores de la pequeña burguesía (...).

Tradicionalmente, este género de comedia emplea mecanismos expresivos que permiten al espectador conocer toda la información sobre los personajes, principalmente aquella que éstos se ocultan entre sí. Un recurso ampliamente codificado dentro del género es, precisamente, el montaje alterno, que da al espectador la posibilidad de conocer lo que sucede en forma simultánea en lugares distintos, con distintos personajes. El efecto que se logra con esta configuración rinde múltiples beneficios: gran parte de la comicidad del film depende de que el espectador pueda contrastar acciones y reacciones de los personajes; por otra parte, el montaje alterno en conjunción con las entradas y salidas de los personajes en situaciones que amenazan la revelación de identidades y el fin de la farsa, crea un suspenso que, sabiamente manejado, refuerza el interés del espectador acerca del desenlace. El film de Thorry emplea sistemáticamente este recurso en los momentos claves del film, aunque lo sustenta sobre una puesta en escena poco armoniosa debido a la disparidad en el estilo de los actores venezolanos y argentinos (Colmenares, 1999: 130-131).

Con respecto a *La balandra Isabel llegó esta tarde*:

Las relaciones del film de Christensen con el melodrama destacan con mayor claridad si se compara, a grandes rasgos, la configuración narrativa del relato de Meneses con la del film, aclarando con el mayor énfasis posible que no se trata de una operación destinada a exaltar las excelsas virtudes de la fuente literaria prestigiosa, en detrimento del producto masivo, sino de un recurso para diferenciar un tratamiento no melodramático de una construcción que sí lo es. En este sentido, el rasgo más resaltante viene a ser la casi absoluta ausencia, en el cuento, de referencias a la vida afectiva, familiar y laboral de Segundo Mendoza fuera del espacio en el que se concentran las acciones, que es el puerto

de La Guaira. Aquí, Segundo es oriundo de La Guaira y se desempeña como simple marinero en la balandra Isabel, sin tener una residencia estable y con una mujer que lo espera en cada puerto, entre las que destacan «la de Juan Griego, que le cuida los muchachos» y Esperanza, la prostituta que siempre lo espera en La Guaira. En el film, por el contrario, las acciones se inician en Pampatar y luego pasan a La Guaira, dependiendo de los viajes de la balandra, y de entrada se establece la oposición entre dos escenarios contradictorios. Por una parte, la familia, encarnada por una esposa (América Barrios) que le da nombre al barco y por un único hijo (Néstor Zavarce) que desea ser marinero como el padre. En este escenario, Segundo (Arturo de Córdova) no es un simple marinero sino el dueño y capitán de la nave que da nombre al film, y por lo tanto representa doblemente la autoridad patriarcal, lo que da a este ámbito el derecho a ser portador de los valores positivos: decencia, amor, autoridad, pureza. Por otra parte está un afecto femenino exterior a la familia y, por lo tanto, cargado de adjetivaciones negativas, ya que se centra en Esperanza (Virginia Luque), una prostituta del puerto enamorada de Segundo. (...) en el cuento, (...) las motivaciones del personaje central (proviene) de la esfera práctica, esfera que invade el terreno de lo afectivo y hace que Segundo decida no quedarse en La Guaira, tal como le pide Esperanza, y se marche definitivamente hacia las rutas del oriente venezolano, porque no puede imaginar su vida en un solo puerto y trabajando como pescador, pero también porque no puede abandonar a sus otras mujeres, en especial a la que le cuida los hijos. Esta proposición resume brillantemente la forma en que el hombre venezolano, en especial el de las clases populares, carece casi absolutamente de romanticismo. El film, por el contrario, borra casi cualquier referencia a la vida material de los personajes, quedando a salvo aquellos datos que apuntalan la autoridad patriarcal de Segundo, y confiere a los personajes motivaciones morales y sentimentales presentadas como los únicos resortes del relato. Es, entonces, la pasión por Esperanza, lo que induce a Segundo a pensar en abandonar su lugar en la familia y en la balandra, y este trayecto es vivido como un camino hacia la perdición y la degradación. Es el fin de esta pasión (...) lo que motiva al personaje a regresar a su vida de antes. Son, finalmente, los sentimientos y la moral los elementos que definen el mundo según Christensen (Colmenares, *Ibid.*: 132-133).

Por otro lado:

Mención aparte merece el tratamiento que recibe el hechicero negro en ambos textos. Menses lo presenta respaldado por una leyenda sórdida y tenebrosa, pero sin consecuencias dramáticas para ningún personaje (...). Christensen, por el contrario, lo carga de resonancias perversas y malignas desde su primera aparición en el film, en la que se presenta adjetivado en forma amenazadora, a través de encuadres cerrados con angulaciones inclinadas,

modificaciones de la perspectiva, y acompañado de una música tenebrosa. Los valores asignados a este personaje se extienden a todos los elementos relacionados con la cultura y la religiosidad de las poblaciones negras de la costa central venezolana, que aparecen luego del ensalme, cuando la nave de Segundo debe atracar en Carenero. Allí el personaje, ofuscado por efectos del encantamiento, se entrega a la bebida y cae en el delirio, en medio de la celebración de San Juan, con tambores y bailes en las calles del pueblo que funcionan como representación metonímica del embrujo y asumen, por lo tanto, las connotaciones oscuras y negativas adjudicadas al hechicero, evocadas por un montaje que progresa al ritmo febril de los tambores de San Juan, los planos cercanos del rostro de Segundo mirando al vacío en su delirio, las angulaciones inclinadas y la distorsión final del sonido, que señala el abandono definitivo del personaje al delirio y a las pasiones. Este tratamiento, a tono con el género melodramático, niega la forma en que la sociedad y la cultura venezolanas asumen las creencias religiosas populares (*Ibid.*: 133-134).

ANÁLISIS FÍLMICO Y CONTEXTO: HERRAMIENTAS PARA SU INTEGRACIÓN

La naturaleza del objeto de estudio definido anteriormente supone que la investigación pretenda establecer correlaciones entre dos términos: a) los datos que, como producto de investigaciones historiográficas, se refieran al contexto de la producción, distribución y exhibición de los filmes que integran el corpus; b) las configuraciones semánticas y expresivas de los filmes que integran el corpus, como resultado del análisis de los textos fílmicos. En el ámbito venezolano, Marrosu (1997) ha dado el primer paso en este sentido con un trabajo sobre el film *Don Leandro el inefable* (Lucas Manzano, 1919). El objeto de estudio de Marrosu es un film primitivo⁹, producido en circunstancias que sólo una larga investigación ha podido determinar, y rescatado en condiciones que impiden conocer la totalidad de la obra original. En consecuencia, la investigación tiene una doble finalidad: i) servir al conocimiento de una obra específica en condiciones singulares; ii) servir como trabajo piloto que ilustre las posibilidades del análisis fílmico para el estudio de la historia del cine venezolano, en el contexto de nuestra historia sociocultural.

El objeto de estudio y los propósitos que se traza Marrosu para su investigación presentan dificultades como el alejamiento en el tiempo, el análisis de un modo de representación en desuso o las mutilaciones en el texto. Por todas estas razones, su enfoque y sus métodos resultan inéditos. En

⁹ En el sentido en que Burch (1987) define un Modo de Representación Primitivo (MRP), por oposición a un Modo de Representación Institucional.

el caso de la investigación sobre los largometrajes de BF, el objeto de estudio no plantea tales escollos: los largometrajes de Bolívar Films buscan insertarse dentro del Modo de Representación Institucional y son el resultado de prácticas industriales de producción inspiradas en las cinematografías mexicana y argentina posteriores a 1930. Además, son filmes mucho más recientes que *Don Leandro el inefable* y se han conservado en buen estado.

Otra posibilidad para el establecimiento de correlaciones entre el análisis de los filmes y su contexto sería partir de un enfoque similar al empleado por Bordwell, Staiger y Thompson (1987), libro en el que la producción de Hollywood durante el período 1917-1960 es simultáneamente estudiada como: a) un estilo de grupo, de acuerdo con los preceptos formalistas de Jan Mukarovsky y, por lo tanto, desde la perspectiva de un análisis de los textos filmicos; b) el resultado de un modo de producción específico, vale decir, desde una perspectiva económica y tecnológica; c) como un proceso histórico en el que interactúan lo estilístico, lo económico y lo ideológico. De acuerdo con la exposición precedente, mi investigación sobre los largometrajes de ficción producidos por BF cubriría, entonces, el análisis de los filmes y del modo de producción que los hizo posibles¹⁰.

Queda una tercera alternativa: la semiopragmática del cine propuesta por Roger Odin (1998: 120-121), según la cual:

la producción de sentido reposa totalmente sobre determinaciones *externas*; de hecho, estas determinaciones, y ellas solas, son las que permiten funcionar al proceso de comunicación: mientras las determinaciones que pesan sobre el espacio del espectador se acerquen más a las determinaciones que pesan sobre el espacio de la realización, habrá más posibilidades para que las construcciones operadas por el actante espectador se asemejen a las efectuadas por el actante realizador.

A fin de cuentas, únicamente porque los sujetos productores de sentido (realizador o espectador) no son libres de producir el discurso que quieren, porque sólo pueden expresarse doblegándose a las restricciones de la «práctica discursiva» de su tiempo y de su medio, es que puede tener lugar la comunicación.

Desde esta perspectiva, la semiopragmática del cine vendría a ser la disciplina que se propone estudiar cómo se atribuye el sentido a los filmes y, en general, a todo producto audiovisual, tanto durante el proceso de realización

¹⁰ Aspectos equivalentes a los puntos a y b de la propuesta de Bordwell, Staiger y Thompson.

como durante el de recepción. Esto implica que se considere la intervención de un doble proceso de producción de sentido ejecutado en una instancia por el emisor y en otra por el receptor¹¹. La semiopragmática propone un modelo de análisis para tales procesos que supone dos niveles. El primero de éstos es definido como el «nivel de la competencia discursiva de la obra en el espacio de la realización y/o de la lectura» (Odin, 1994a: 28). En este nivel, el enfoque pragmático analiza los modos que regulan la producción de sentido y de afectos en el film. Entre éstos, Odin distingue el *modo espectacular*, que consiste en «ver un film como un espectáculo» (Odin, 1994b: 34); el *modo ficcionalizante*, en el cual «se ve un film para vibrar al ritmo de los acontecimientos relatados» (*Ibid.*: 35) el *modo energético*, donde «se ve un film para vibrar al ritmo de las imágenes y los sonidos» (*Ibid.*); el *modo privado*, que consiste en «ver un film recordando lo vivido» (*Ibid.*: 36); el *modo documental*, en el cual «se informa sobre la realidad de las cosas del mundo» (*Ibid.*); el *modo argumentativo o persuasivo*, en el que el film se propone convencer o «dar una lección, una moraleja, una verdad» (*Ibid.*); el *modo artístico*, en el que se construye o se ve un film «como la producción de un autor» (*Ibid.*); y, finalmente, el *modo estético*, que permite «ver un film para interesarse en el trabajo sobre las imágenes y los sonidos» (*Ibid.*). Según esta proposición, cada uno de estos modos puede ser descrito a partir de la combinatoria de tres tipos de operaciones: aquellas referidas a las cualidades puramente representacionales de las imágenes y los sonidos, las operaciones discursivas y las enunciativas. El *modo ficcionalizante*, que como se verá más adelante es el que predomina dentro de la institución del cine comercial, puede ser definido a partir de la interacción de las siguientes operaciones:

diegetización, narrativización, creencia, construcción de un enunciadador (...) imposible de ser interrogado en términos de verdadero o falso, construcción del narrador como un enunciadador dominante al servicio del cual se estructuran todos los demás elementos de la estructura enunciativa (este es el conjunto de operaciones que producen el efecto de ficción: la puesta en fase) (*Ibid.* 38).

El segundo nivel de análisis propuesto por la semiopragmática es el de las instituciones, entendiendo por tales «un poder normativo que sujeta mutuamente a los individuos a ciertas prácticas bajo pena de sanción» (*Ibid.*: 39). Odin describe las instituciones a partir de sus dimensiones, sus funciones y sus manifestaciones. Las dimensiones de una institución son: a) *material*,

¹¹ Cfr. Odin, 1994a.

referida al dispositivo que permite el visionado del film; b) *imaginario-simbólica*: es la idea que nos hacemos de la institución, es decir, ésta entendida como sistema de representaciones, y c) *instituyente*:

las instituciones son haces de determinaciones que construyen a los actantes de la comunicación haciendo poner en práctica los mismos procesos de producción de sentidos y de afectos. Así se constituye un espacio de comunicación. Son tales determinaciones externas las que permiten funcionar al proceso de la comunicación filmica: (...). Es precisamente porque los sujetos productores de sentido (realizador o espectador) no son libres de producir el discurso que deseen, porque no pueden expresarse sino sometándose a las restricciones de la práctica discursiva de su tiempo, que la comunicación puede tener lugar (*Ibid.*: 40).

Las funciones de las instituciones son las siguientes: a) regular la elección de los modos, estableciendo prioridades en su utilización; b) introducir las restricciones que especifican el funcionamiento de las operaciones; c) sancionar a los filmes, los realizadores y los espectadores que no se sometan a las restricciones institucionales. Finalmente, las instituciones se manifiestan de tres maneras: a) como instituciones propiamente dichas; b) interiorizadas, y c) inscritas en los filmes.

APLICACIÓN DE LA SEMIOPRAGMÁTICA AL ESTUDIO DE LOS LARGOMETRAJES DE BOLÍVAR FILMS

Es posible enfocar el estudio sobre los largometrajes de BF desde la perspectiva semiopragmática, en un intento por definir con mayor precisión algunas categorías fundamentales para el objeto de estudio. La producción de largometrajes por parte de BF ha sido definida por la FCN, en su iniciativa de reconstruir los procesos de la cinematografía venezolana entre 1935 y 1954, como un proyecto comercial de producción de largometrajes. Sin embargo, es difícil precisar con claridad los criterios para el empleo de tal término. Cuando se habla de filmes comerciales, el discurso común hace referencia a las siguientes variables: i) la producción del film en el seno de un sistema industrial de producción; ii) su distribución masiva y su correspondiente exhibición en los circuitos comerciales; iii) su construcción, en tanto texto significativo, de acuerdo con las pautas que los departamentos de mercadeo creen afines al gusto del público; y iv) sus altas recaudaciones en la taquilla.

La noción de cine comercial es tan problemática que la crítica cinematográfica especializada de nuestro país la ha desechado como categoría útil para la reflexión sobre los filmes. Por otra parte, me atrevo a decir que el conjunto de las variables arriba citadas no constituye un sistema, ya que pueden darse en forma aislada o casual. Por ejemplo, existen filmes producidos fuera de los sistemas industriales que logran ser distribuidos y exhibidos en los circuitos comerciales, y que, a pesar de su desinterés por el gusto del público, resultan favorecidos en la taquilla. En relación con los largometrajes de Bolívar Films sólo se cumplen la primera y la tercera variables. ¿Podemos considerar *comerciales* estos filmes si su escasa distribución impidió siquiera recuperar la inversión de los productores, a pesar de su deliberada imitación de las fórmulas exitosas del cine mexicano? Esta circunstancia nos obliga a considerar la definición empírica de lo comercial como un cajón de sastre, una categoría aplicable a objetos de naturaleza dispar. Tampoco el análisis de los filmes aporta demasiados elementos para definir la categoría de lo comercial. Este problema se resuelve si partimos de la noción de institución, entendiendo por tal un conjunto de determinaciones que regula la producción de sentido, estableciendo la selección, jerarquía y estructura de los modos de producción de sentido. De esta forma, no se trata de determinar unos rasgos que ubiquen un film en la categoría *cine comercial*, sino más bien de considerar la inserción del film en el sistema de prácticas significantes que regula su funcionamiento en el espacio social: la *institución* del cine comercial.

Este primer aporte de la semio-pragmática a la presente investigación permite una mejor delimitación y comprensión del objeto de estudio. Sin embargo, resta un aspecto importante por aclarar. Uno de los puntos más importantes de este trabajo se refiere a la necesidad de establecer una conexión entre la configuración de los textos fílmicos y el sistema dentro del cual fueron producidos. Tal como lo proponen Bordwell, Staiger y Thompson (1997: XIV), ambos términos se integran en la noción de *sistema de práctica cinematográfica*:

el concepto de sistema de práctica cinematográfica sitúa los procesos textuales en su contexto colectivo más oportuno e inmediato. Este contexto incluye tanto un grupo de películas definido desde un punto de vista como las prácticas materiales que crean y sustentan dicho grupo (...).

(...) Las relaciones entre el estilo fílmico y el modo de producción son, a nuestro modo de ver, recíprocas, y tienen una influencia mutua.

Un sistema de práctica cinematográfica, por tanto, consiste en una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que soportan un sistema integral de producción cinematográfica que a su vez las soporta a ellas. (...) Estas normas formales y estilísticas se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: un conjunto característico de objetivos económicos, una división específica del trabajo y modos particulares de concebir y ejecutar el trabajo cinematográfico.

De acuerdo con esto, modo de producción y estilo se influyen mutuamente en el curso del devenir histórico, pero los términos de esta influencia siempre son presentados por los autores a partir de casos concretos dentro del cine de *Hollywood* y no llegan a adquirir una forma propiamente teórica. Esto me lleva a pensar que el modelo de Bordwell sólo es aplicable a sistemas estables, firmemente constituidos y con una evolución histórica bien documentada. En el caso de la producción cinematográfica venezolana de la década de los años cuarenta y cincuenta no cabe hablar de un sistema de producción cinematográfica estable, puesto que tal actividad estaba sujeta a iniciativas de corta vida¹² y con escasas repercusiones en la distribución y exhibición. Por otra parte, la documentación sobre el mencionado período muestra importantes carencias.

Este incierto panorama me obliga a considerar nuevamente las posibilidades del enfoque semio-pragmático propuesto por Roger Odin. A pesar de las características, ya mencionadas, de la producción en Venezuela para el período considerado, destaca el absoluto predominio de la institución del cine comercial en la actividad cinematográfica en nuestro país. De acuerdo con Roffé (1997), a finales del período 1941-50, existían en Caracas 61 salas comerciales, 43 más que en el período 1931-40; mientras que al finalizar el período 1951-60 existían 81 salas. En relación con la procedencia de los filmes, los estadounidenses cubrían el 91% del total exhibido. A partir de 1938 esta situación se modifica con la competencia del cine mexicano y argentino, y para este año los filmes estadounidenses apenas cubren el 45% del total exhibido. En la década de los años cuarenta se establecen varias casas distribuidoras estadounidenses (como la MGM, Fox, R.K.O. y Warner Brothers) y venezolanas (Salvador Cárcel, que distribuía filmes mexicanos; Vicente Blanco, filmes argentinos; Tropical Films; Internacional Films;

¹² Emprendidas por individualidades independientes, por el estado o por empresas posteriormente desaparecidas.

Art Films), todas dentro de los lineamientos de la distribución comercial. Por otra parte, esta manifestación de la institución comercial se ve respaldada en el campo de los textos de mediación por la circulación de publicaciones como *Mi Film* (1940-1958), una revista dedicada a exaltar y promover el *star system*. A partir de los datos presentados anteriormente, puedo afirmar que la institución del cine comercial funcionaba a plenitud en Venezuela durante el período 1949-1953, a pesar de la escasa producción de filmes locales¹³.

Parecería sensato, entonces, considerar que los largometrajes de ficción producidos por Bolívar Films buscan insertarse en la institución comercial, imitando para ello las pautas fijadas por una industria más cercana a nuestro contexto que Hollywood y con probada capacidad para penetrar el mercado cinematográfico de habla hispana: la industria mexicana y, en menor medida, la argentina. A partir de esta constatación, cabría efectuar un análisis de los filmes en lo concerniente a los modos de producción de sentido que éstos ponen en práctica. De esta forma se podría explicar más claramente la interacción entre los filmes y su contexto de producción y de recepción.

¹³ Según Roffé (1997), entre 1949 y 1953 la producción de largometrajes alcanzó la cifra de 13, para luego descender a 8 en el período 1954-57.