

0. Introducción

En sus inicios, la presente investigación se planteó como un estudio sobre los largometrajes de ficción producidos por Bolívar Films (en adelante BF) entre 1949 y 1955, tomando en cuenta tanto el contexto orientado hacia lo industrial en que fueron producidas las películas, como las particularidades -y generalidades- de su elaboración semántica y expresiva en tanto que textos fílmicos. El corpus a analizar estaría integrado por *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), *Territorio verde* (1952, Ariel Severino y Horacio Peterson) y *Luz en el páramo* (1953, Víctor Urruchúa).

Durante el proceso de la investigación, la parte del trabajo dedicada al contexto en que BF produjo sus largometrajes de ficción alcanzó una extensión que, por sí sola, le confirió autonomía con respecto al análisis de los filmes. De allí que el presente trabajo se ocupe con exclusividad del primer punto, razón por la cual el análisis de los textos fílmicos será presentado como una investigación aparte, aunque estrechamente dependiente de los resultados de ésta. Por otra parte, fueron encontrados algunos indicios que podrían poner en duda la relación de *Territorio verde* con los restantes 7 largometrajes como parte de un mismo proyecto. Debido a esto, se prefirió excluir dicho film del corpus a analizar en la segunda parte del trabajo.

En general se procurará, a lo largo del presente trabajo, abordar el estudio de BF y sus largometrajes de ficción desde una perspectiva crítica. La historiografía tradicional de nuestro cine ha contribuido a elaborar una imagen mítica de los largometrajes de BF y ha creado toda una visión acrítica y celebrativa de la empresa, su fundador, y sus películas. Esta imagen mítica se produce a partir de la visión del cine industrial como el único modelo posible de producción cinematográfica, a través del predominio de Hollywood en el mercado cinematográfico internacional y en el imaginario masivo. En Venezuela y en muchos otros países del mundo, tanto el discurso promocional y publicitario como el de los cronistas cinematográficos se ha dado a la tarea de instaurar y perpetuar la ideología del cine industrial. De allí que los cronistas e historiadores tradicionales de la cinematografía venezolana hayan contribuido a establecer expresiones y visiones que, en su momento, fueron difundidas por el departamento de promoción y publicidad de BF como empresa productora de noticieros, documentales, publicidad y, en lo que al objeto de estudio del presente trabajo se refiere, largometrajes de ficción.

Buena parte del difundido mito acerca de BF se relaciona, precisamente, con los largometrajes de ficción que la empresa produjo entre 1949 y 1955, pues la producción de largometrajes argumentales destinados a la exhibición comercial fue una tarea asumida en Venezuela por varias productoras cinematográficas toda vez que, finalizado el gomecismo, la iniciativa privada cobró cierto auge luego de un período en el que la producción cinematográfica de tipo industrial fue asumida por los organismos gubernamentales. La falta de continuidad en tales iniciativas, a pesar del relativo éxito en la taquilla de algunos de los filmes producidos, ha contribuido a engrandecer, en el discurso de los cronistas e historiadores tradicionales de nuestra cinematografía, lo que algunos consideran una hazaña de Luis Guillermo Villegas Blanco y su empresa. La presencia de actores argentinos y mexicanos, admirados algunos de ellos en Venezuela por su labor en películas ampliamente difundidas y disfrutadas por el público local, así como la presencia de un grupo de técnicos y directores formados en las industrias cinematográficas de México y Argentina y, por lo tanto, respaldados por el mito del cine industrial, también contribuyeron a la valoración celebrativa de la experiencia de BF en el campo del largometraje. Todos estos factores quedaron sellados en el discurso de cronistas e historiadores tradicionales gracias al premio obtenido en el Festival Internacional de Cannes por el español José María Beltrán, gracias a su trabajo como director de fotografía en *La balandra Isabel llegó esta tarde*. La validación otorgada por un prestigioso festival europeo terminó de apuntalar, gracias al proverbial complejo de inferioridad de la cultura venezolana, el estatuto mítico de BF y de su fundador para ciertos sectores de la prensa, la crítica y la historiografía del cine en nuestro país.

Por encima de la visión idealizada de BF como un milagro en medio de un contexto desalentador para la producción cinematográfica, se busca describirla como una empresa organizada en función de un objetivo, en medio de circunstancias favorables como el desarrollo de la industria publicitaria y las buenas relaciones con los gobiernos de turno para producir noticieros y documentales por encargo. Más allá de la representación de Luis Guillermo Villegas Blanco como el visionario que febrilmente se dedica a hacer realidad un sueño en medio de una realidad hostil, se intentará comprenderlo como un empresario que representó a cabalidad la ideología de la clase empresarial emergente en la Venezuela del postgomecismo. Tal ideología privilegia la imitación de los modelos dominantes en el mundo industrializado como estrategias para alcanzar el ansiado desarrollo. Se intentará, asimismo y en función del enfoque aplicado tanto a BF como a Luis Guillermo Villegas Blanco, sentar las bases para una evaluación de los largometrajes

que haga énfasis tanto en su carácter imitador de los modelos propuestos por las industrias cinematográficas de México y Argentina, como en su concepción, desprovista por completo de matices que indiquen una comprensión del cine como un fenómeno artístico y cultural.

La presente investigación pretende, entonces, contextualizar los largometrajes de BF dentro del ideario y las prácticas cinematográficas provenientes del cine industrial que le sirvieron de inspiración y, finalmente, ofrecer una visión crítica de su empresa productora, de la ideología industrial e imitadora que respaldó el proyecto, de los supuestos asumidos durante el proceso de producción y comercialización de las películas y, finalmente, de los discursos que dieron cuenta de la recepción de los largometrajes para el momento en que fueron estrenados en nuestro país. De acuerdo con estos objetivos, el primer capítulo estará dedicado a precisar algunas cuestiones metodológicas relacionadas con los antecedentes del trabajo, la delimitación del objeto de estudio y el tratamiento de las fuentes.

El segundo capítulo presentará el fenómeno del cine industrial como marco de referencia para las ambiciones de BF y su fundador, Luis Guillermo Villegas Blanco, a partir de los casos de Hollywood, Argentina y México. Tomando en cuenta que Hollywood se constituyó como el modelo dominante de producción cinematográfica industrial, se profundizará en su sistema de práctica cinematográfica y se relacionará este último, en tanto que un modo de producción asociado a unas determinadas prácticas estilísticas, con el fenómeno de los géneros, dentro del contexto del Modo de Representación Institucional. En cuanto a las industrias cinematográficas de Argentina y México, los referentes en los que se inspiró BF en su proyecto, éstas serán estudiadas de acuerdo con los procesos mediante los cuales dichas industrias imitaron ciertos parámetros ya definidos por Hollywood. También serán consideradas las circunstancias en que llegaron a desarrollar modalidades de producción y prácticas estilísticas adecuadas a sus respectivos contextos nacionales, haciendo énfasis en géneros como el melodrama y la comedia, con sus respectivas variantes.

El tercer capítulo tratará sobre BF y su proyecto de producción de largometrajes. En primer lugar, se examinará el contexto en que surgió la compañía y su relación con la ideología imitadora de la burguesía emergente venezolana en el período posterior a la muerte de Juan Vicente Gómez. En este punto se tomarán en cuenta las estrechas relaciones de BF con los sucesivos gobiernos, su producción de documentales y noticieros por encargo oficial y su actividad en función del auge de la industria publicitaria

en nuestro país. A continuación, se expondrá toda la concepción, planificación y producción de los largometrajes, haciendo énfasis en el papel de Luis Guillermo Villegas Blanco como productor de éstos, función que desempeñó dejando las decisiones creativas a cargo del personal traído desde las industrias cinematográficas de Argentina y México. Finalmente, se analizará el proceso de comercialización interna y externa de los largometrajes, destacando la configuración del comercio cinematográfico en nuestro país durante los años 40 y 50 y su incidencia en la suspensión, por parte de BF, de la producción de largometrajes. De igual manera se tomará en cuenta la estrategia orquestada con poco éxito por Villegas Blanco para comercializar sus productos en el mercado externo, así como sus intentos, también fallidos, por mejorar las condiciones de la comercialización interna a través de la aprobación de una ley de protección al cine nacional.

La discusión, en el cuarto capítulo, se ocupará de resumir los hallazgos más importantes del trabajo a través de una comparación entre BF y la Companhia Cinematográfica Vera Cruz, creada en Sao Paulo en 1949, cuyo proyecto de producción industrial de largometrajes guarda interesantes semejanzas con el de BF, a la vez que algunas iluminadoras diferencias.

La presente investigación ha sido posible, en buena parte, gracias a la labor realizada por el profesor José Miguel Acosta y sus tesis de la Escuela de Artes en el campo de la historiografía del cine venezolano durante el lapso transcurrido entre el fin del gomecismo y finales de la década del cincuenta. Las pesquisas de Ambretta Marrosu también han sido fuentes indispensables del presente trabajo. Quisiera agradecer especialmente la atención prestada por la profesora Marrosu a la presente investigación durante todas sus fases, como lectora atenta y crítica de los borradores. La mayor parte de sus sugerencias, comentarios y correcciones se han visto reflejados en el texto definitivo. De igual manera, quisiera agradecer a Alfredo Roffé, pionero en muchos campos de la crítica y la investigación sobre la actividad cinematográfica, por su respaldo como tutor y por la infinita paciencia con que ha sabido esperar la conclusión del presente trabajo. Comparto con todos ellos los aciertos que este trabajo pudiera contener y asumo en completa soledad la responsabilidad por los eventuales errores, con la excepción de aquellos debidos a las lagunas que todavía persisten en algunos de los datos sobre el período y el objeto estudiados.

1. Aspectos metodológicos.

1.1. Antecedentes.

Los antecedentes del presente trabajo pueden ser agrupados en dos categorías. La primera de ellas se refiere a aquellos antecedentes relacionados con el campo de estudio en el que se inserta la investigación, tal como fue concebida en sus inicios. Desde esta perspectiva, el aporte de *El cine clásico de Hollywood*, de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson ha sido fundamental para la construcción del objeto de estudio en mi investigación, dados sus logros en la formulación del enfoque para una historia estética del cine sobre la base del análisis de los filmes. La obra de Bordwell, Staiger y Thompson es un libro sumamente elaborado que aborda la indagación sobre la producción cinematográfica de Hollywood entre 1917 y 1960 a partir de las interrelaciones entre el modo de producción, el desarrollo tecnológico y el estilo, caracterizadas a partir de la noción de Sistema de Práctica Cinematográfica. Los autores prefieren omitir toda referencia a las implicaciones ideológicas de su objeto de estudio, pero sacan el máximo provecho de la impresionante cantidad -y calidad- de datos concretos que manejan. Estos datos, así como la comprensión lograda por Bordwell, Staiger y Thompson acerca del fenómeno estudiado, son, por otra parte, el marco de referencia empleado en la presente investigación para la comprensión de la producción cinematográfica de carácter industrial, toda vez que Hollywood no sólo es la industria dominante, sino también el modelo con frecuencia imitado por industrias como la de México o Argentina.

El análisis de textos fílmicos en relación con el contexto ha sido abordado en Venezuela por Ambretta Marrosu, en su libro *Don Leandro el Inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. La autora efectúa una doble operación: como primer paso, parte del contexto y los datos previamente establecidos por ella misma en sus investigaciones historiográficas, para definir los parámetros del análisis del film. Luego, en un segundo momento, analiza el film, de acuerdo con el instrumento de análisis definido por el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, con el apoyo de los conceptos propuestos por Noël Burch en *El tragaluz del infinito*. En este segundo momento, Marrosu intenta comprender el texto en sí mismo y en su relación con el contexto, pero con la finalidad última de aportar elementos para una cabal comprensión de la ideología que animó la conformación de algunas formas de representación (fotografía, sainete teatral, periodismo, producción cinematográfica) de una época concreta del devenir histórico nacional, a saber, el período gomecista.

El segundo grupo de antecedentes se refiere a las investigaciones sobre BF y su producción cinematográfica. De nuevo es necesario mencionar los aportes de Ambretta Marrosu en este sentido, con sus trabajos *Cine en Venezuela* y *Los modelos de la supervivencia*, en los que se presentan los datos esenciales de los que parte el presente trabajo y en los que se articulan importantes hipótesis que permiten comprender a BF como empresa que logra establecerse de acuerdo con las pautas industriales, dentro de la ideología modernizadora e imitadora que caracterizó a la clase empresarial venezolana con posterioridad a la muerte de Juan Vicente Gómez. De igual manera, Marrosu formula en ambos trabajos importantes pistas para una interpretación crítica del proyecto de largometrajes concebido y llevado a cabo por Luis Guillermo Villegas Blanco en su condición de fundador y presidente de BF. El otro antecedente en este sentido es el Trabajo Especial de Grado *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*, de Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira. En esta tesis se traza la trayectoria de la empresa, desde sus inicios hasta 1952, a través de fuentes documentales, cuando se trata el tema de los inicios de la empresa y su producción de documentales y noticieros. Las autoras trabajan también fuentes hemerográficas, en especial para examinar la producción de largometrajes de BF. Dentro de este último grupo de fuentes, se concede gran importancia a la revista *Mi Film*.

1.2. Delimitación del objeto de estudio.

El contexto, a lo largo del presente trabajo, será entendido principalmente como contexto cinematográfico, y abarcará los procesos de producción, distribución-exhibición y recepción de los textos fílmicos, este último punto a través del discurso de los cronistas cinematográficos. La discusión, sin embargo, se centrará en el paradigma de la producción cinematográfica industrial, tomando en cuenta que la principal referencia en este sentido es Hollywood, en su papel de industria dominante. Asimismo forma parte de nuestro contexto la imitación del modelo hollywoodense por parte de las industrias cinematográficas de Argentina y México, referentes en los que se inspiró Luis Guillermo Villegas Blanco como presidente de BF y productor de los largometrajes de ficción. Por otra parte, las iniciativas venezolanas de producción cinematográfica industrial de tipo privado, posteriores al fin del gomecismo y anteriores a BF, constituyen el contexto inmediato en el que se inserta nuestro objeto de estudio. Dentro de este contexto inmediato será incluida, asimismo, la evolución del comercio cinematográfico en

Venezuela, haciendo especial énfasis en Caracas, durante el postgomecismo. Las referencias al contexto extracinematográfico estarán presentes a lo largo de todo el discurso, cuando sea necesario introducirlas para ayudar a la comprensión del fenómeno estudiado.

En lo referente a la delimitación temporal, las informaciones sobre el contexto de la producción cinematográfica industrial, se ubican dentro del lapso comprendido entre los inicios del cine parlante, tanto en Hollywood como en Argentina y México y mediados de la década del 50. En cuanto a Venezuela, las informaciones sobre el contexto, tanto cinematográfico como extracinematográfico, incluyendo la actividad de BF desde sus inicios en 1939, se ubican entre el final del gomecismo, es decir, 1935, y finales de la década del 50.

Nuestro objeto de estudio propiamente dicho, es decir, el proyecto de producción de largometrajes comerciales de BF en sus fases de producción, distribución y exhibición, abarca el período 1949-1955. El límite superior de este período viene dado por el estreno del último largometraje de los producidos por BF en el marco de este proyecto, *Luz en el páramo*, en enero de 1955. En cuanto al límite inferior, es posible que Luis Guillermo Villegas Blanco hubiera acariciado la posibilidad de producir largometrajes desde los inicios de BF. Sin embargo, tal idea comenzó a tener visos de factibilidad únicamente a partir de 1946, dados el crecimiento y la estabilidad alcanzados por BF como empresa productora de documentales, noticieros y publicidad. Aunque ya a partir de 1947 se encuentran indicios sobre la dirección que tomaría el proyecto, en lo que se refiere a las obras de infraestructura y la importación de directores, técnicos y artistas, las decisiones fundamentales sobre el proceso de producción y los aspectos creativos del proyecto fueron tomadas a partir de 1949, toda vez que Villegas Blanco delegó estas últimas en el personal que contrataría en Argentina y, luego, en México. De allí que se ubique el objeto de estudio de la presente investigación en el lapso transcurrido entre 1949 y 1955.

Queda por exponer en este punto la delimitación de los largometrajes que, a los fines de la presente investigación, serán considerados como un corpus unitario definido por su pertenencia al proyecto imitador de largometrajes comerciales de BF. Las fuentes consultadas no evidencian un acuerdo en torno a este tema. Ambretta Marrosu en *Cine en Venezuela*, incluye en el mencionado proyecto ocho largometrajes, es decir, *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así*, *Amanecer a la vida*, *Venezuela también canta*, *Seis meses de vida*, *Territorio verde* y *Luz en el páramo*. El criterio de Marrosu es la participación de los extranjeros provenientes de

México y Argentina en la producción de las películas, así como el importante papel de éstos en las decisiones creativas de dicha producción. Rodolfo Izaguirre, en *Del infortunio recurrente al acto promisor: 1940-1958*, menciona los 8 largometrajes de Marrosu, pero no expone con claridad el criterio empleado para tal agrupamiento. Menciona a *Flor del campo* como una película realizada por BF para Películas Venezolanas S.A., compañía sobre la cual se profundizará más adelante.

El otro antecedente de la presente investigación, el TEG de Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, no efectúa ninguna distinción entre todos los largometrajes en cuya producción BF tuvo alguna participación durante la década del 40 e inicios de los 50. Para estas autoras no es relevante en modo alguno si las películas fueron producidas por BF, si fueron el producto de la colaboración de BF con otras productoras, si se trató de un proyecto con características definidas como el que nos ocupa en el presente trabajo o de coproducciones con otros países, como Italia. Por esta razón, además de los 8 mencionados, reseñan la producción de *Aventuras de Frijolito y Robustiana* (1945, J.M. Galofré), *Barlovento* (1945, Fraiz Grijalba), *Flor del campo* (1951, José Giaccardi) y *Noche de milagros* (1954, Renzo Russo), esta última una coproducción con Italia. Sin embargo, las autoras aclaran que el papel de BF en la producción de las dos películas de 1945 se limitó a la prestación de servicios a sus compañías productoras. Menos transparente en este sentido resulta su reseña de *Flor del campo* y *Noche de milagros*. En su libro *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*, Ricardo Tirado menciona 10 largometrajes como resultado de la actividad productora de BF, es decir, los 8 de Marrosu más *Flor del campo* y *Noche de Milagros*. Esto, a pesar de que señala como empresa productora de *Flor del campo* a Películas Venezolanas S.A. (en adelante PV), a *Territorio verde* como una producción de BF y PV y a *Noche de milagros* como coproducción italiano-venezolana a cargo de Elvi Films (Roma) y BF.

Nos ocuparemos, en primer lugar, de *Noche de milagros*. Con respecto a esta película, no fue posible examinar la ficha técnica a partir de los créditos del film, pues no tuvimos a la disposición una copia de éste. Todas las referencias la mencionan como una coproducción venezolano-italiana pero hay ambigüedades o imprecisiones sobre el papel de BF en su producción:

“La producción criolla. (...) ‘La noche de los milagros’ [sic], una co-producción (italo-venezolana) de BF con el director Enzo Russo ..., diálogos de Aquiles Nazoa y

con Elena Fernán en el papel principal, sigue parada. Se ha filmado sólo una tercera parte de esa película.”¹

Aquiles Nazoa, quien participó en este film como guionista, comenta su participación en él y señala que el papel de BF en esta producción fue el de “simple cliente” de los productores italianos:

*“Russo tenía excelentes colaboradores, pero salvo la gente de Bolívar Films -que no se sentía autorizada para discutirle sus ideas, dada su condición de simple cliente- ninguno estaba en capacidad de hacerle ver, con un criterio profesional, los peligros que entrañaba cargar así toda la suerte de una película a la eficacia de los recursos mecánicos.”*² [subrayado nuestro]

Otra nota de prensa señala la participación de una compañía venezolana en calidad de financiadora, sin otorgar a BF el papel de compañía productora:

*“Por fin tenemos informaciones fidedignas sobre la última película hecha en el territorio nacional: ‘La noche de milagro’ [sic]. En los estudios Bolívar Films donde nuestro amigo Renzo Russo ha rodado la película, se han terminado las tomas y también el montaje, incluso los diálogos. La música, obra del maestro Rate Furlan, está grabándose en Italia, y pronto, quizás a fines del mes corriente tendremos la oportunidad de ver esta producción venezolano-italiana. Los financiadores nacionales están representados por la sociedad Meridiano S.A., que por primera vez entra en la industria cinematográfica nacional tomando parte como co-productora.”*³ [subrayado nuestro]

La reseña del estreno del film menciona a la compañía italiana Ive Films como coproductora, sin hacer ninguna referencia a BF como contraparte venezolana en la coproducción.⁴ Las imprecisiones y ambigüedades sobre la participación de BF en este proyecto, indican la ausencia de una actividad promocional directa por parte de esta empresa y, en consiguiente, una actitud en la que no se responsabiliza por el producto fílmico. Por otra parte, la nacionalidad italiana del director y la compañía coproductora llevan a concluir que no existe ninguna relación entre este película y el proyecto de largometrajes inspirado en el cine mexicano y argentino.

En segundo lugar, están los casos de *Flor del campo* y *Territorio verde*. Todas las referencias hemerográficas a la primera la definen como una película producida por PV. Los créditos del film indican, en concordancia con las fuentes hemerográficas, que se trata de una producción de PV, con Luis María Poleo como productor y bajo la dirección de José Giaccardi. Este último se había desempeñado previamente como compaginador en *Yo quiero una mujer así* y, como montador, en *Amanecer a la vida*. La ficha técnica de

¹ *Mi Film*, Caracas, No. 296, 12 de junio de 1952, a través de Luz Nair El Jesser e Iraima Ferreira, *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*.

² *El Nacional*, Caracas, 1º de diciembre de 1952, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

³ *Últimas Noticias*, Caracas, 30 de enero de 1953, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

la película de Giaccardi señala la participación de una plantilla técnica y artística en la que la participación de venezolanos resulta casi idéntica a la de los largometrajes a cargo de directores provenientes de Argentina y México. Esto se debe a que el film cumplió sus fases de producción y postproducción haciendo uso de los estudios, el personal y los servicios de BF. No figuran, en cambio, los técnicos extranjeros que participaron en películas como *La balandra Isabel llegó esta tarde* o *Venezuela también canta*. No hay, sin embargo ambigüedades en cuanto a su compañía productora, PV. Más adelante se examinará la relación de BF con esta empresa.

El caso de *Territorio verde* es diferente, pues las referencias a su compañía productora son ambiguas. Antes de los créditos, una leyenda reza “Bolívar Films presenta”. En el rol de productor, sin embargo, no figura Luis Guillermo Villegas Blanco, sino Luis María Poleo, al igual que en *Flor del campo*. Las fuentes hemerográficas presentan imprecisiones o datos que se contradicen entre sí. La primera referencia, de 1950, afirma que “...posiblemente producirá Ariel Severino junto con varios elementos criollos una película independiente contando para ello con el amplio apoyo de la Bolívar Films.”⁵ Otra referencia hace mención a un contrato celebrado entre BF y Tropical Films para la distribución de los largometrajes, indicando que dicho contrato también abarcaría la producción de largometrajes. El primer resultado de dicho contrato sería una película rodada en el Territorio Amazonas, con Alfredo Sadel y Rafael Lanzetta en los roles protagónicos.⁶ Dos meses después, se señala que:

“La Bolívar Films prestó todo su apoyo para la construcción de la nueva empresa cinematográfica Películas Venezolanas S.A.. Con tal motivo firmó un contrato con dicha empresa en el cual se estipula el alquiler de estudios, equipos y personal utilizado, por la realización de 4 películas en 1951. La primera de ellas ya está en filmación, ‘Flor del campo’. Esta nueva empresa realizará exclusivamente películas de ambiente nacional, utilizando nuestros vastos escenarios, traduciendo a la pantalla el arte criollo con todas sus grandes posibilidades.”⁷

Más adelante, en la misma nota se informa que, entre las películas que PV produciría en 1951 se encontraría *Amazonas*, a filmarse en la selva amazónica, con guión de Guillermo Fuentes, y actuaciones de Luis Salazar, América Barrios y María Luisa Sandoval. Las locaciones y parte del elenco aquí mencionados corresponden a los del film que, posteriormente, sería *Territorio verde*. Por tal razón, suponemos que se trata, al

⁴ *El Nacional*, Caracas, 25 de noviembre de 1954, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

⁵ *Mi Film*, Caracas, No. 257, 24 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

⁶ *El Nacional*, Caracas, 26 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

igual que en otros filmes, de cambios que se fueron produciendo a medida que se pasaba del proyecto a la realización. En general, casi todas las menciones que hace *Mi Film* a la película de Severino y Peterson, atribuyen a BF como empresa productora la responsabilidad sobre esta cinta. Hasta ahora, como puede verse, no hay acuerdo entre las fuentes en lo relacionado con la compañía productora de *Territorio verde*. El estreno de la película el 30 de enero de 1952 tampoco aporta elementos que contribuyan a resolver esta cuestión, pues el aviso de prensa la presenta como una película producida por Películas Venezolanas S.A. y distribuida por Tropical Films, sin referencias a BF,⁸ contradiciendo así una parte de la información presentada en los créditos del film.

Antes de llegar a una conclusión sobre este punto, será necesario examinar las relaciones entre BF y PV, con la finalidad de delimitar el objeto de estudio en tanto que corpus fílmico. En el documento de registro de PV consta que el capital inicial de la sociedad era de Bs. 200.000,00, distribuido en doscientas acciones nominativas de Bs. 1.000,00 cada una. Los accionistas eran Luis Guillermo Villegas Blanco con 140 acciones, Manuel Díaz Afanador con 20, Luis María Poleo también con 20 acciones y, finalmente, Isabel Portocarrero y Félix Martínez Romero, cada uno con 10 acciones respectivamente. La junta directiva de la compañía estaba integrada por tres miembros. Como Presidente, figura Luis María Poleo, como Vicepresidente, Félix Martínez Romero y como administrador-gerente, Manuel Díaz Afanador, accionista y miembro de la Directiva de BF durante mucho tiempo. El Comisario era Luis Guillermo Villegas Blanco y el suplente, Isabel Portocarrero, montadora, asistente y jefe de producción en BF.⁹ Los miembros de la Junta Directiva de PV pertenecían en su casi totalidad a BF. Luis María Poleo, productor de *Flor del campo* y *Territorio verde*, también integraba la Junta Directiva de BF, en calidad de Vocal.¹⁰ De hecho, Poleo viajó en algunas oportunidades a México y otros países hispanoamericanos, como representante de BF y Villegas Blanco, con la finalidad de llevar a cabo gestiones para la comercialización de los largometrajes de esta compañía en dicho país.¹¹ Podría decirse, resumiendo, que las relaciones entre PV y BF eran muy estrechas, un hecho que quizás llevó a las confusiones y ambigüedades presentes en las referencias hemerográficas de la época. Una pesquisa más profunda

⁷ *Mi Film*, Caracas, No. 261, 28 de diciembre de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

⁸ *El Nacional*, Caracas, 30 de enero de 1952, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.

⁹ Expediente No. 5155, febrero de 1951, Registro Mercantil 5°.

¹⁰ Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira, Ob.cit., p. 249.

¹¹ *Mi Film*, Caracas, N° 251, 27 de julio de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob.cit.; *Últimas Noticias*, Caracas, 27 de julio de 1951, Colección Privada Amy B. Courvoisier.

sobre tales relaciones escapa a los límites de la presente investigación, por lo que debería ser emprendida como un trabajo aparte sobre PV y los dos largometrajes que, quizás, haya producido esta empresa. Por tales motivos, para los fines de este trabajo se ha preferido mantener a *Territorio verde* fuera del corpus fílmico.

El corpus fílmico de la presente investigación estará integrado, entonces, por aquellos largometrajes de ficción que cumplan con los siguientes requisitos:

- i) Producidos por BF y estrenados en Venezuela entre 1949 y 1955, sin la participación de otras empresas productoras venezolanas ni extranjeras;
- ii) Dirigidos por realizadores extranjeros con atractivo comercial dada su trayectoria, como actores o directores, en las industrias cinematográficas de México y Argentina;
- iii) Con participación de actores también procedentes de los equipos formados y activos en dichas industrias, en razón de su atractivo comercial, tanto para el mercado interno como para el externo;
- iv) Con la importante participación de técnicos formados en Argentina y México, para garantizar la adecuación de las películas a los estándares de la industria cinematográfica internacional.

Los largometrajes que corresponden a tal criterio son *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así*, *Amanecer a la vida*, *Venezuela también canta*, *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*.

1.3. Fuentes.

La presente investigación se propone, fundamentalmente, reexaminar y reinterpretar el proyecto de producción de largometrajes de ficción de BF desde una perspectiva crítica. De allí que las fuentes consideradas en este trabajo sean, en su gran mayoría, secundarias. Se ha recurrido a fuentes primarias de tipo hemerográfico o testimonial, con la finalidad de completar algunos datos faltantes en el conjunto de las informaciones provenientes de las fuentes secundarias, o bien cuando, de acuerdo con el enfoque crítico de la presente investigación, fue necesario examinar ciertos datos desde una perspectiva diferente a la expuesta por la fuente secundaria. En este sentido, se llevó a cabo una revisión del material hemerográfico de la colección privada Amy B. Courvoisier, depositada en el Centro de Investigación y Documentación de la Fundación

Cinemateca Nacional. Este material permitió cubrir importantes lagunas en las informaciones relacionadas con el proyecto de ley de protección al cine nacional redactado y promovido por BF, como parte de la estrategia para mejorar las condiciones de comercialización de sus largometrajes en el mercado interno. Cabe señalar que buena parte del material contenido en la colección Courvoisier no está debidamente identificado en cuanto a su fuente. En las notas a pie de página se indicarán los datos disponibles. La revista *Mi Film*, desde cuyas páginas fueron reseñadas y comentadas las incidencias de la mayor parte de los planes y los productos de BF, ha sido consultada a través de la excelente recopilación efectuada por Luz Nahir El Jesser e Iraima Ferreira en los anexos de su Trabajo Especial de Grado. En lo referente a los testimonios, se encontró información muy útil en la entrevista realizada por la investigadora Silvana Petrizzo a la señora Juana Jacko, montadora proveniente de Argentina, quien permaneció en nuestro país tras la conclusión de su labor en los largometrajes de BF. Finalmente, la propia autora de este trabajo efectuó una breve entrevista telefónica a Alejandro Corona, hijo de Juan Corona, venido de Argentina al igual que la señora Jacko, para participar en la producción de los largometrajes de BF. En mucho menor grado, se recurrió a fuentes documentales.

La principal limitación enfrentada a lo largo de la investigación ha sido la existencia de lagunas, todavía considerables, en la información disponible en las fuentes secundarias sobre muchos fenómenos relacionados con el objeto de este trabajo. Dichas lagunas se relacionan, en parte, con la carencia, cada vez menor, de investigaciones sobre ciertos aspectos de la actividad cinematográfica en Venezuela durante el período 1935-1954. Cabe señalar también que la ausencia de muchos datos esenciales para el presente trabajo se debe a hábitos muy arraigados en las prácticas del empresariado venezolano, siempre reacio a revelar el funcionamiento interno de sus negocios. Es notoria la ausencia de datos exactos sobre los costos de producción para cada film, los honorarios del personal venezolano y extranjero, el costo real de la inversión en infraestructura, equipos y materiales, los términos exactos en que se llevaron a cabo los convenios y contratos de distribución de las películas, el ingreso de taquilla y el porcentaje del mismo que recibió BF, los términos en que se efectuó la negociación con los distribuidores mexicanos, argentinos y/o españoles para la comercialización de los largometrajes fuera de Venezuela, entre otros. Se ha intentado subsanar tales ausencias con deducciones e inferencias efectuadas a partir de los pocos datos existentes o del

conocimiento de la autora acerca de los procesos relacionados con la producción y la comercialización de películas en el contexto venezolano.